

resDanza



resDanza #24
enero-junio 2026



UACH
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA



M.D. Luis Alfonso Rivera campos

Rector

Dra. Georgina Alejandra Bujanda Ríos

Secretaria General

Dra. Ruth del Carmen Grajeda González

Directora de Extensión y Difusión Cultural

Lic. Ramón Alberto Rangel Flores

Jefe del Departamento Editorial

M.A. Jesús Xavier Venegas Aragonés

Director

M.A. Hugo Fernando de León Flores

Secretario Académico

M.A.P. Carolina María Aguirre Prado

Secretaria Administrativa

M.A. Evelyn Rocío Girón Velázquez

Secretaria de Investigación y Posgrado

M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro

Secretaria de Extensión y Difusión

M.A. Miguel Hernández Andrade

Secretario de Planeación

Tercera llamada

La danza, en su naturaleza efímera, posee la extraña capacidad de ser, al mismo tiempo, un registro histórico y un grito de presente. En esta edición número 24 de Resdanza, nos detenemos a observar cómo el movimiento dialoga con la identidad, la formación y el bienestar, trazando puentes entre lo que heredamos y lo que estamos construyendo.

Abrimos nuestras páginas con una exploración técnica en la danza contemporánea, que hoy más que nunca se desprende de etiquetas para abrazar la transdisciplina. A través de los artículos, analizamos cómo los lenguajes actuales no solo buscan la estética, sino que se convierten en herramientas de resistencia y cuestionamiento social.

El diálogo con el presente nos vincula inevitablemente con el origen. Por ello, este número se engalana al reconocer la trayectoria de uno de los máximos referentes de la danza folclórica en el estado de Chihuahua, cuya huella es imborrable en el panorama dancístico regional.

Pensando en trascender y continuar desarrollando consciencia, integramos el tema de las prácticas corporales, donde se aborda la importancia de la educación somática y el cuidado del intérprete, recordándonos que el cuerpo es nuestra primera y más importante herramienta de trabajo.

Finalmente, dirigimos la mirada hacia las aulas. La presencia de las artes en la educación es un tema de urgencia pedagógica. Presentamos un análisis sobre cómo la danza en la adolescencia no son meros complementos curriculares, sino ejes fundamentales para el desarrollo del pensamiento crítico y la empatía en una etapa formativa crucial.

Este número es una invitación a reconocer la danza en todas sus dimensiones: desde el zapateado que golpea la tierra con historia, hasta el aula donde un joven descubre su voz a través del movimiento.

Bienvenidos a esta nueva entrega de Resdanza. Que el ritmo de estas páginas inspire su propia práctica.

resDanza

Comité Directivo
Universidad Autónoma de Chihuahua.
Gabriela Ruiz González
Blanca Laura Lee
Palmira Azucena García Álvarez

Comité Académico
Universidad Autónoma de Chihuahua.
Ruth Mora Ordoñez
Rubén Abraham Quintero Gómez

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.
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.
Marilyn 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 Muñóz, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Diseño editorial y maquetación
Jesús Linares González, Universidad Autónoma de Chihuahua.

ResDanza, año 12, número 24, es una publicación semestral enero-junio 2026, 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: <https://uach.mx/fa/revistas/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: marzo del 2026. 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.



ÍNDICE

APRECIACIONES SOBRE LA TÉCNICA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA.

Gabriela Ruiz González, Palmira Azucena García Álvarez.

7

DANZA Y PRÁCTICAS DE AFECTIVIDAD CORPORAL EN UN TIEMPO AÚN POR VENIR.

Andrés Celis Cadena

15

ENTREVISTA CON EL PROFESOR ANTONIO RUBIO SAGARNAGA

Rubén Abraham Quintero Gómez

19

PROYECTOS ARTÍSTICOS: UNA PROPUESTA CENTRADA EN EL ESTUDIANTADO DE SECUNDARIA DENTRO DE LA NUEVA ESCUELA MEXICANA

Ma. De los Ángeles Moreno Carvajal

25

TAMBORAZO ZACATECANO: SON Y DANZA

Kassandra Lizbeth Correa Cabral

30

GALERÍA EN MOVIMIENTO

37

Apreciaciones sobre la técnica en la danza contemporánea.

Gabriela Ruiz González, Palmira Azucena García Álvarez.



Introducción

La técnica en la danza, se integra regularmente como un medio para el desarrollo corporal, adhiriendo con ello, diversas perspectivas que relacionan en general al cuerpo y uso.

Se puede decir que las nociones de la danza contemporánea y su enseñanza profesional, continúan formulando posibilidades y transformando de manera indefinida su composición. Bajo sus

propios criterios, la danza contemporánea puede ser y hacer en su singularidad, sin embargo, su implantación en la educación formal, puede causar debates inagotables.

Este texto, intenta relacionar la práctica de las técnicas académicas como beneficio para los estudiantes de danza contemporánea. Se considera a partir de planteamientos que estipulan la técnica como parte de la formación

de profesionales, surgen posibles apreciaciones que amparan la técnica como un modelo útil e indispensable.

Apreciaciones de la técnica para la danza contemporánea

La apreciación de la técnica, reside en las consideraciones de formación para profesionales de la danza contemporánea. La danza contemporánea académica, es considerada una disciplina de formación profesional actualmente vigente. Su enseñanza en las instituciones educativas de grado, se considera que complejiza tanto líneas educativas como artísticas. De la diversidad de dinámicas que pueden suceder en este entramado, la técnica y su enseñanza, se considera una práctica de frecuentes debates.

Por ello, se ha intentado conformar las consideraciones de apreciación de la técnica para la danza contemporánea académica en cuatro puntos principales: la técnica como modo de entrenamiento, la técnica basada en una pedagogía acorde, la técnica como una dinámica que no obstaculiza la capacidad expresiva/creativa y la técnica sustentada en una metodología específica.

La técnica como modo de entrenamiento. Se considera que la preparación técnica, puede ser una oportunidad para que el cuerpo desarrolle sus capacidades psicomotoras. Dicho desarrollo, puede incrementar a su vez, las posibilidades de movimiento y complejidad de acuerdo a las posibles exigencias en la danza.

La técnica, no es simple mecánica, es una creación humana, se ha pensado y desarrollado como medio para ayudar y en ese sentido antropológico, tiene por meta el desarrollo. Se estima que la técnica bajo una consideración instrumental, es algo que el hombre maneja y utiliza,

dispone de ella con la intención de obtener algo (Heidegger, 1962).

Si se contextualiza en el ámbito de la



danza contemporánea académica, se podría estimar que la técnica, puede ser un modo para el progreso formativo de los estudiantes. Mediante su práctica, los estudiantes pueden adquirir destreza corporal que les permita distintos rangos y calidades de movimiento. La composición de la danza contemporánea académica, se combina de asignaturas que se relacionan en mayor medida con la acción a través del cuerpo.

Esto, cabe mencionar, no se estima como una imposición que condiciona las posibilidades creativas, expresivas o sensibles que pudieran ser exploradas en este arte. La técnica de la danza, se observa como una alternativa para adquirir cierta precisión corporal, misma que puede ser re configurada para desarrollar otras composiciones en el movimiento y la expresión.

La palabra técnica deriva del griego *technikón* y significa estar frente de algo, entenderlo, manejarlo. Mientras que *Téchne* es tener la práctica en algo (Heidegger, 1962).

Esto implica tener el conocimiento, pero, además, usarlo de acuerdo a intenciones precisas. En la danza, se practican determinadas técnicas, las cuales buscan diversos objetivos. Para lograr disponer de la técnica como una herramienta de desarrollo, se considera que se implica en cada individuo, la percepción y la comprensión.

La técnica, son acciones que involucran la adquisición y desarrollo de conocimientos diversos. Puede implicar el estudio de motores de movimiento, la biomecánica, el autoconocimiento, la anatomía, se comprenden y aplican fuerzas, se trabaja el equilibrio, etc. En el contexto académico, se espera que la formación técnica de los estudiantes, se asocie con una progresión e integración de diversos conocimientos como parte de la educación formal.

Por ello la técnica, se visualiza como parte indispensable de la formación de los estudiantes. Entrenar a los estudiantes en determinadas técnicas específicas para la danza, comparte nociones que se relacionan con la adquisición de conocimiento, pues como refiere Heidegger, *téchne* no es un concepto que concierne al hacer, sino un concepto concerniente al saber.

La técnica basada en una pedagogía acorde. La danza contemporánea académica, se entiende que implementa estrategias pedagógicas acordes al perfil de formación de cada institución. Esto significa, que la formación de profesionales de la danza contemporánea, implica brindar una educación integral de acuerdo a las exigencias globales. Sin embargo, se considera que es importante replantear constantemente el sistema y los programas educativos, así como analizar de manera objetiva los procesos de enseñanza-aprendizaje para la danza contemporánea específicamente.

Se considera que, como parte de la

pedagogía específica para este arte, se debe tener en cuenta la multiplicidad de los estudiantes, el entorno más próximo, las necesidades de la sociedad, pero sin perder de vista las peculiaridades de la danza como arte.

La planificación de la formación profesional, implica un compromiso compuesto por principios educativos. Como espacio de enseñanza-aprendizaje, las instituciones buscan ser un sitio generador de conocimientos, de reflexión y de progreso para la humanidad. La enseñanza de un arte como la danza, implica que esta conformación, también implique los designios artísticos.

Fundamentalmente, la formación de profesionales de la danza, debe corresponder a una planificación y proceder adecuado al contexto donde se desarrolla.

Existe una amplia diversidad respecto a la oferta educativa formal con especialidad en danza, el estudio académico de la misma puede implicar diversos perfiles de egreso, por ejemplo, la gestión, la docencia, la interpretación, la investigación y la coreografía. Se estima, que, en cualquiera de las orientaciones, la danza implica una estrecha relación con el cuerpo humano y sus posibilidades de movimiento, por ello, la enseñanza de la técnica se percibe como un componente imperioso, el cual, debe ser instruido bajo principios pedagógicos y metodológicos específicos.

Aunque los programas académicos pueden variar sus objetivos y contenidos, se ha sugerido, que todos comparten una relación estrecha con la acción. Implicando el movimiento y, por ende, la habilidad psicomotora y ciertas condiciones físicas.

La International Association for Dance Medicine and Science indica en su estudio La condición física en la danza que aunque algunos estilos de danza precisan ciertos elementos en la

condición física de manera más intensa que otros, la formación en un programa completo debe considerar elementos como: capacidad aeróbica, capacidad anaeróbica, resistencia muscular, fuerza física, potencia, flexibilidad, coordinación neuromuscular, composición del cuerpo (peso corporal en porcentajes de peso y grasa) y el descanso (Irvine, Redding y Raferty, 2011). Estos criterios para la formación de profesionales en danza, pueden ser desarrollados mediante las diversas técnicas empleadas en esta disciplina.

Una técnica sistematizada y debidamente dispuesta para las necesidades específicas, puede ayudar a los estudiantes en danza contemporánea, al desarrollo de competencias específicas de su área. Su práctica y conducción, requiere compromiso, dedicación y constancia, una pedagogía especializada.

En este sentido, es importante revelar y desarrollar dentro del marco académico, las distintas capacidades que se requieren para lograr los objetivos institucionales.

La condición anatómica, puede ser otro punto importante para los bailarines pues se considera que existe variabilidad en cuanto los somatotipos y su funcionalidad en relación con el género de danza que se practica y su grado de profesionalización. "Los maestros de las artes de danza enuncian empíricamente diferencias y similitudes morfofuncionales entre los bailarines de ballet y los de danza moderna y folclórica" (Betancourt, et ál, 2009, p. 4). Es decir, que, de acuerdo al género específico de la danza, las condiciones físicas y psicomotoras requeridas pueden ser distintas. Si bien, se estima que no existe un perfil ideal para el bailarín de danza contemporánea, un entrenamiento específico y acorde a las actividades que éste realiza durante

su formación, puede ayudar a obtener mejores resultados.

Por supuesto, la guía de los docentes es un elemento sustancial que debe comprometerse con estos componentes,

El rol preponderante del maestro de danza en la selección, la formación y el desempeño profesional de bailarín debe garantizar que el sentido de las diferencias morfofuncionales sea coherente con el deber ser de belleza escénica corporal y el desempeño técnico-artístico en cada especialidad. (Betancourt, et ál., 2009, p. 4)

Aunque el somatotipo no determina la funcionalidad del cuerpo y el desempeño individual con respecto a la especialidad de la danza que se practica, se entiende que identificar y determinar condiciones físicas, anatómicas y las habilidades psicomotoras, puede ser una consideración importante para establecer perfiles educativos y guiar la formación profesional.

La pedagogía de la danza contemporánea, debe comprender las diversas alternativas para su enseñanza, sus planteamientos deben desarrollarse de acuerdo a la formación de profesionales que se proyecta. Los profesionales, tendrían que responder a las demandas del medio artístico y social más próximo y tener la certeza que lograrán adquirir, mediante la instancia educativa, un conjunto de competencias que les permita ser competitivos en el mundo actual. La danza contemporánea académica debe preguntarse bajo que teorías se recurre para definir su enseñanza. No se puede encerrar en una sola concepción correcta, pero es necesario comprender las presunciones de una danza contemporánea que no categoriza límites. Reconocer y estimar fundamentos de la danza como arte junto a los parámetros de una enseñanza

formal.

El deber educativo específico para la danza contemporánea, precisa proveer las herramientas técnicas con fundamentos pedagógicos, pero sin desatender las particularidades artísticas.

La técnica como una dinámica que no obstaculiza la capacidad expresiva/creativa. Las aptitudes y posibilidades de interpretar, expresar, sentir o crear en la danza, no se considera que sean afectadas de manera negativa por un entrenamiento técnico específico. La danza a lo largo de su historia ha reformulado y creado diversos métodos, prácticas, formas de creación y de expresión. Dentro de una búsqueda y conexión sensible, la danza busca diversas nociones para pronunciarse, en su inspiración, puede tomar fundamentos diversos como la naturaleza, la espiritualidad, la religión, la improvisación, la filosofía, entre otras.

Se considera que en la actualidad, la danza contemporánea se vale de cualquier elemento para la creación, postulados modernistas de narrativa o búsqueda de lo bello, la abstracción, el simbolismo, los desnudos, el silencio, el gesto, las acciones, el simple movimiento, etc., son propuestas que se construyen desde diferentes miradas y en donde se concibe, que la técnica de entrenamiento y/o formación, no tiene mayor incidencia que la de ampliar las posibilidades del movimiento y las capacidades psicomotrices.

La diversidad de propuestas y disciplinas corporales ligadas al hacer en la danza, abastecen las posibilidades de este arte. Las técnicas de entrenamiento, permiten al cuerpo, investigar en el movimiento, le otorgan otras posibilidades de acción, convirtiéndolo en un organismo de revelación de la danza.

Las indagaciones para crear y manifestar cualquier propósito de la danza a través de cuerpo,

suponen experimentaciones que no se ligan a la sistematización y dominio de movimientos y segmentos corporales que puede ofrecer un entrenamiento específico.

Un cuerpo entrenado se considera un cuerpo que adquiere conocimiento, vincula diversos y complejos procesos que, en conjunto con el proceder artístico, permiten a los estudiantes alcanzar una formación integral.

La técnica sustentada en una metodología específica. Es importante visualizar al proceso de entrenamiento mediante técnicas específicas, como una guía para desarrollar las posibilidades corporales de los estudiantes. Este proceso cognitivo, se considera que debe ser apoyado en metodologías y didácticas específicas para la enseñanza de la danza contemporánea. Dichos fundamentos específicos para este género pueden permitir llevar a cabo de una manera más óptima el proceso de enseñanza- aprendizaje.

Dentro de estos parámetros, la labor docente cumple un papel fundamental, pues los maestros no deben minorar su trabajo al enseñar solo ejercicios o secuencias de movimiento, éstos deben convertirse en un guía y transmisor de experiencias.

Una clase de técnica para la danza es observada como una gran responsabilidad, por ello, el proceso de enseñanza-aprendizaje requiere aplicar metodologías y didácticas que guíen a los estudiantes de manera que éstos logren aprendizajes significativos.

Los maestros son quienes se encargan del proceso de enseñanza-aprendizaje, es por ello que les corresponde aplicar de manera óptima la innovación en términos de metodología pedagógica [...] siempre que el maestro mantenga una organización

coherente en cada clase y tenga constante voluntad y disciplina, se habrá logrado una ejecución motora efectiva en el alumno. (Ávila, et ál., 2016, p. 10)

Las referencias de metodologías y didácticas específicas para la danza, son planteadas a partir de la propuesta de Ramiro Guerra en *Leyes de la Didáctica* (1989), formuladas para la enseñanza de la danza moderna. Divididas en seis leyes, están concebidas para aplicarse en las clases diarias y ser relacionadas entre sí:

1. Carácter científico de la enseñanza
2. La sistematización
3. Enlace de la teoría y la práctica
4. Cooperación creadora entre el alumno y el maestro
5. La comprensión
6. La atención individual dentro del trabajo general colectivo

La propuesta de estas leyes como metodología se refiere a la enseñanza de la técnica de la danza como experiencia del movimiento. El compendio de esta metodología propone la enseñanza basándose en conocimientos dentro de una realidad objetiva; los conocimientos anatómicos, de fisiología, psicología, historia del arte, etc. La enseñanza de la danza debe ser un proceso sistematizado, con una planeación lógica y secuenciada que se enlace con los conocimientos previos, integrar las partes del movimiento para desarrollar complejidades mediante la práctica y repetición para alcanzar el perfeccionamiento. Aun cuando las clases técnicas tienen carácter práctico se deben establecer las bases teóricas que fundamentan los movimientos y tenerlo presente durante la acción, logrando de esta forma el trabajo mental y consciente. Tanto los docentes en su rol de guías y los estudiantes como

sujetos conscientes de su trabajo, se ocupan de sus responsabilidades individuales para después poder contribuir colectivamente y aportar al éxito general. Además, es de suma importancia que el docente se exprese claramente para que los estudiantes logren la comprensión en lo que quiere decir. En función de las posibilidades de cada grupo o estudiante, la comprensión también se emplea, es decir, los docentes se adaptan a las limitaciones y/o dificultades que pueden surgir en los grupos. Así, se puede entonces plantear un nivel promedio del grupo y dentro del plan adecuar el trabajo colectivo e individual según se requiera. Las habilidades, diferencias y dificultades para la asimilación específicas en cada estudiante deben ser tomadas en cuenta, estar alerta de los aspectos físicos y psicológicos en cada uno sin perder el control general de la clase es una de las exigencias que el docente debe desarrollar (Ávila, et ál., 2016).

Los métodos didácticos en la danza pueden ser particularmente difíciles, la especialidad específica para la enseñanza de la danza contemporánea como disciplina puede contener una multiplicidad de contenidos. Dado que precisar una sola identidad correcta se vuelve imposible, es necesario concebir directamente una didáctica correspondiente a las normas educativas y a los propósitos particulares de este arte.

La transmisión y construcción de conocimientos para formar profesionales de la danza contemporánea, debe otorgar flexibilidad para articular las prácticas del sistema educativo y para consentir distintas tendencias en este arte. Aunque no pueda existir una pedagogía única y correcta, se considera que es preciso plantear los referentes para comprender su complejidad e intentar construir parámetros de acuerdo a una educación formal y profesional.

Conclusiones

A partir del estudio realizado, una primera conclusión es que desde que la danza cimentó y codificó principios de movimiento, el desarrollo y/o perfeccionamiento corporal ha sido un fundamento para su práctica. Las técnicas de la danza, han transitado por diversos trayectos diversificando sus intenciones y modelos. En cualquier caso, se considera que dichos acontecimientos, son una herencia irrefutable y como tal, influyen de algún modo en los modelos actuales para la formación de profesionales de la danza.

Una segunda conclusión, se refiere a la técnica dentro del marco académico como una oportunidad para el desarrollo corporal. En este sentido, las habilidades adquiridas mediante un entrenamiento técnico, se considera que pueden posibilitar acciones o rangos de movimiento más complicados y utilizarlos a voluntad para las diversas aspiraciones que se pudieran estimar en la creación artística. Estas consideraciones se ligan a su vez con la percepción del entrenamiento técnico corporal como una experiencia. Así, la técnica es una forma de conocimiento que ofrece oportunidades de aprendizaje con y desde el cuerpo.

La tercera conclusión considera de suma importancia que las técnicas formativas se vinculen con los fundamentos educativos. Es decir, el proceso de enseñanza aprendizaje de la técnica, debe ser congruente con las especificidades de los programas académicos. La formación técnica de los estudiantes debe contemplar enteramente los perfiles de egreso y en general el programa educativo.

Una cuarta conclusión se refiere a la importancia de desarrollar y aplicar metodologías específicas para la enseñanza técnica. Una

metodología adecuada, se considera un punto primordial para abordar los retos educativos que implica la enseñanza de la danza. Es sustancial inferir en la organización y claridad de principios de movimiento, sus objetivos y funciones, así como prestar atención al grupo y de manera individual para ayudar a todos los estudiantes en su proceso formativo.

Fuentes de información:

- Ávila, Y., Ruiz, G., Lee, L., Alderete, N. (2016). Metodología para la enseñanza de la danza contemporánea. Colección de textos universitarios. Universidad Autónoma de Chihuahua: Sindicato de personal académico de la UACH. Chihuahua, México.
- Betancourt León H., Aréchiga Viramontesa J., Ramírez García C. M. y Díaz Sánchez M. E. (2009). Estudio de los tamaños absolutos de bailarines profesionales de elite de ballet. Recuperado en: <https://bit.ly/2VsPIC3>
- Heidegger, M. (1962). Lenguaje tradicional y lenguaje técnico. Material del seminario "Arte, técnica y sociedad: el Contact Improvisación como puntapié para pensar algunos problemas de la contemporaneidad en danza", 2017. A cargo de Marina Tampini en Universidad Nacional de las Artes. Versión castellana de Manuel Jiménez Redondo, (materiales del curso de doctorado "El discurso filosófico de la modernidad", Universidad de Valencia, curso 1993-94).
- Irvine S., Redding E. y Rafertty S. (2011). International Association for Dance Medicine and Science IADMS. La condición física en la danza. Recuperado en: <https://bit.ly/2KktgPI>

Danza y prácticas de afectividad corporal en un tiempo aún por venir.

Andrés Celis Cadena

Ante las preguntas: “De qué hablamos cuando hablamos de arte?” y, desde mi rol como artista, docente y Danza Movimiento Terapeuta, “De qué hablo cuando hablo de Danza Movimiento Terapia?”, lo primero que emergió fue explorar las posibles tensiones y conflictos del encuentro entre una modalidad de psicoterapia —la Danza Movimiento Terapia (DMT)— y una práctica artística —la danza—. En lugar de iniciar demarcando qué es aquello que se enuncia cuando se habla de alguna de las prácticas mencionadas, la intención es sugerir un terreno intermedio que permita comprender las reconfiguraciones de lo sensible a las que da lugar la DMT y, en ellas, reconocer las condiciones de emergencia y las fuerzas que configuraron los modos de aparición de esta práctica psicoterapéutica.

Las guerras mundiales, la máquina opresiva que marca la historia del siglo XX y las fallas de un cuerpo ausente, mutilado y en situación de pérdida dieron espacio para que se reelaboraran las teorías y las prácticas de la danza hasta entonces presentes, lo que llevó al surgimiento de la danza contemporánea, muchas de cuyas figuras iniciales estuvieron próximas a la terapia. (Louppe, 2011, p. 51)

A qué fenómeno se debe la cercanía con la terapia que enuncia Louppe? Este aspecto se relaciona con la pérdida de certezas y con el



acercamiento al cuerpo desde los componentes físico, psíquico y emocional, a los que dieron lugar las corrientes psicológicas y psicoanalíticas que emergieron durante este periodo y que otorgaron “validez conceptual” al surgimiento de prácticas psicoterapéuticas y somáticas. Sin embargo, una de las primeras inquietudes al momento de nombrar la DMT fue justamente utilizar el concepto de danza; a pesar de que esta constituye el núcleo a partir del cual se desarrolló la profesión, se le designó de otras formas, como, por ejemplo:

Psicoterapia a través del movimiento, fundamentalmente para atenuar los temores que inspiraba la palabra danza. Este término, en efecto, tiene múltiples denotaciones y algunas de ellas, cabe lamentarlo, solo tenían un valor parcial, como las que remitían a una destreza o habilidad técnica. (Wengrower y Chaiklin, 2008, p. 20)

Por lo anterior, para poder acercarse a la red de relaciones que llevaron a la DMT a emerger como una psicoterapia que se propone pensar la complejidad del ser humano, ya no solamente desde aspectos psicológicos, sino también culturales y sociales, y con la intención de abordar desde el movimiento las múltiples relaciones que una persona puede tener con sus emociones, cognición y cuerpo, se decidió entender la danza como un

Movimiento corporal en su sentido más amplio, que puede suponer tanto un simple gesto como implicar al sujeto en su totalidad. Supone por supuesto una acción motriz que responde tanto a sensaciones internas o a la percepción de estímulos externos. (Wengrower y Chaiklin, 2008, p. 21)

Los modelos neoliberales legitiman la producción de ideas, obras y escenarios de circulación. En este marco, la DMT invita a sostener la experiencia de movimiento desde procesos simbólicos que se relacionan directamente con la subjetividad de las corporalidades? Cómo aproximarse al movimiento corporal amplio que se plantea y su vínculo con la expansión simbólica de la DMT, abordando esta última como una posibilidad de coexistencia entre cuerpos e intencionalidades de la danza?

Partiendo de la idea de Shiner (2004) de que “El arte no es solamente un conjunto de conceptos e instituciones sino también algo en que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo” (p. 28), interesa partir de la idea de que tanto la danza como práctica artística en la contemporaneidad, así como la DMT, convocan a estados de encuentro en los que pueden darse intercambios sociales. En este sentido, la danza en la DMT está presente como un dispositivo relacional que busca provocar encuentros corporales individuales y colectivos. Suely Rolnik sugiere que:

en el mismo momento histórico en que la práctica estética dejó de ser una dimensión integrada en la vida colectiva para confinarse dentro de un campo especializado, surgieron en la medicina de occidente las prácticas clínicas volcadas en la subjetividad: la psiquiatría

en el siglo XVIII y el psicoanálisis en la transición del XIX al XX). (P.9)

Si bien, la estética es un modo de hacer una experiencia y algunas preguntas motor para pensar la estética pueden ser: cómo se hace una experiencia? y cómo se produce lo sensible? Parto por sugerir que, si bien la DMT fue una invención para darle nombre a una forma de hacer y es un significante que cada vez significa algo diferente, en la actualidad, o por lo menos desde mi práctica, esta es una apuesta social y una práctica relacional en la que coexisten diferentes modos de las prácticas artísticas y cuyo sentido no está enfocado por la mediación de un objeto —coreografía—, sino en una mediación hacia la producción de lo sensible. En esta línea, la producción de la sensibilidad en la DMT, siguiendo a Rolnik, tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora,

con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida. (Shiner, 2004, P.10)

Si el rol del artista es construir un imaginario del presente y pensar en este imaginario es dar lugar a las necesidades y derivas que la danza puede ir tomando. Considero que la DMT, entonces, es una práctica que construye un sitio para pensar desde el cuerpo vínculos distintos y diferentes formas de estar. Es una zona de pasaje que invita a producir lo que Fischer-Lichte (2003) describe como “momentos de *communitas* producidos en los rituales para generar sentimientos de comunidad e intentar suavizar las fronteras que separan a las personas entre ellas” (p. 81).

Plantear la DMT como una práctica de afectividad corporal es concebirla como una experiencia umbral, que “se refiere a un modo de experiencia, que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia” (Fischer-Lichte, 2023, p. 80). El umbral, como una zona de pasaje y transformación, y la danza, como una posibilidad de actualizar el hacer, son una invitación para construir estados de presencia y no de representación, en los que habitar esos tiempos aún por venir es participar del movimiento con todos los conflictos que nos habitan.

Fuentes de información:

- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fischer-Lichte, E. (2003). *Experiencia estética como experiencia umbral* (A. Grumann Sölter, Trad.). En J. Küpper y C. Menke (Eds.), *Dimensiones de la experiencia estética*. Suhrkamp Verlag.
- Rolnik, S. (2001). *El arte cura? Quaderns portàtils*, 2. MACBA. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/publicacions/quaderns-portatils/arte-cura>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte una historia cultural*. Paidós.
- Wengrower, H., y Chaiklin, S. (2008). *La vida es danza, El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Gedisa.

Entrevista con el Profesor Antonio Rubio Sagarnaga

Rubén Abraham Quintero Gómez

El Profesor Antonio Rubio Sagarnaga, oriundo de la Ciudad de Camargo, Chihuahua, pasó gran parte de su infancia inmerso en el entorno rural y las labores propias del pueblo. Desde temprana edad, compartió vivencias con los trabajadores locales, quienes tras una jornada de trabajo se reunían para celebrar los frutos de su labor. Es en este ambiente festivo donde el amor por el baile comenzó a germinar en el corazón del profesor. Asistiendo a estas reuniones como un observador curioso, absorbió la esencia del festejo y la manera en que la comunidad expresaba su alegría a través del baile, captando los matices socioculturales que definían la identidad de su pueblo.

Lo que más impactó al Profesor Rubio de estas celebraciones fue la forma en que la gente bailaba: la pasión con la que ejecutaban los movimientos, el ritmo que fluía en sus cuerpos y la alegría contagiosa que impregnaba cada momento. Sin embargo, su verdadero despertar hacia la danza ocurrió en el Colegio Paltmore de la capital de Chihuahua, donde trabajaba como profesor de Educación Física mientras cursaba su licenciatura. Allí, se le encomendó la tarea de coreografiar un baile al ritmo de una polka europea, una experiencia que lo llevó a fusionar los elementos rítmicos del deporte con la música.

Fue este momento crucial el que encendió la chispa de su pasión por la danza. A medida que avanzaba en su carrera y comenzaba a trabajar en escuelas primarias, surgió en él un profundo

interés por investigar las raíces y tradiciones de la polka, con el objetivo de brindar a sus alumnos una comprensión auténtica de este estilo de baile. Es importante señalar que, en aquella época, los egresados de la carrera de Educación Física tenían la responsabilidad de enseñar danza, ya que formaba parte del currículo académico, lo que impulsó aún más al Profesor Rubio a profundizar en su estudio y práctica de la polka chihuahuense.



Yo viví en el campo en, los ranchos, en la labores, en todo o que era el campo, yo creo que de ahí sentí ese gusanito por el baile, porque ver a los caporales después de arrear a los animales, ellos celebraban una festividad y de ahí fue donde empecé a bailar las polkas, el estilo, la forma, el carácter, desde muy pequeño y desde que estaba en el rancho me gustaba ver los bailes de estos ranchos, yo pienso que ahí me empezó a nacer el sentimiento por la danza. (Rubio Sagarnaga, 2021)

El interés por la danza no se detuvo ahí; por el contrario, fue impulsado por el entusiasmo de sus alumnos de preparatoria a formar un grupo de danza. Para este nuevo desafío, el Profesor Rubio se preparó profundamente en la enseñanza del folclore mexicano, dedicando períodos vacacionales a estudiar en la prestigiosa Academia de la Danza Mexicana en la Ciudad de México, especializándose como técnico folklorista. Su objetivo era enriquecer el patrimonio cultural local y comprender la creación artística para llevar a su estado una identidad folclórica única: las polkas de Chihuahua.



A lo largo de más de 50 años, logró perfeccionar un estilo distintivo que lo ha identificado. En él, capturó el espíritu del vasto estado de Chihuahua, transmitiendo cómo se baila y adaptando la interpretación de la gente nortea de los ranchos al escenario. Este arduo trabajo ha perdurado hasta el día de hoy, extendiéndose no solo en el ámbito local, sino que también ha llevado el espíritu polkero a lo largo y ancho del país, e

incluso a rincones del extranjero. “La polka nos da el sentimiento, el carácter y la forma de un nortea chihuahuense” (Rubio Sagarnaga, 2021).

Conocer verdaderamente la polka de Chihuahua, conocer cuáles eran sus interpretaciones, y creo que nosotros logramos precisamente dar un trabajo de investigación muy completo sobre la polka, tan así que hemos defendido la polka en diferentes lugares nacionales e internacionales y seguimos preocupándonos muchísimo porque no se pierda este carácter de la polka de Chihuahua, que mucha gente dice que es la polka de la Universidad y no es la polka de Chihuahua. Claro que nos metimos de lleno a investigar profundamente sobre la cultura chihuahuense [...] lograr que la polka de Chihuahua la conocieran tal y cual es y qué es lo que nos da la polka? El sentimiento, el carácter, la forma [...] un trabajo de muchos años. (Rubio Sagarnaga, 2021)

El enfoque principal del profesor Rubio fue captar las características sociales y culturales de los habitantes de los pueblos chihuahuenses. Su objetivo era lograr que la ejecución e interpretación de las polkas fueran lo más natural posible, reflejando así la tradición del pueblo. Para ello, observó cómo se socializaban, sus dinámicas familiares, su comportamiento en el trabajo y cómo cambiaban al bailar frente a una dama, todo esto con el fin de plasmarlo en el escenario.

Dentro de las polkas tenemos pasos básicos, como paso de polka o talón punta, paso cambiado, palomo al frente, taconeado, saltado lateral, pasos garbosos y otros que se combinan [...] Yo

siempre he dicho que el bailarín es un intérprete y un ejecutante y ese carácter es el que nos da la polka [...] Nuestro trabajo de investigación y el trabajo creativo es muy especial, no todos pueden bailar la polka como nosotros. Las que tenemos son muy especiales [...] que sepan manejar su cuerpo e interpretar [...] y sí hubo una evolución: las polkas del principio no fueron tan vistosas como las que le siguieron y las que estamos haciendo ahora, porque la música también ha evolucionado [...] pero sin perder el carácter de la gente del norte con el cual comenzamos. (Rubio Sagarnaga, 2021)

El profesor destaca la evolución de la polka a lo largo del tiempo y comparte su experiencia en cuanto a su desarrollo coreográfico. Explica que, al principio, la polka era más tranquila y sosegada, pero con el tiempo, sus creaciones se volvieron más elaboradas y virtuosas, incorporando pasos y estilos más sofisticados. Aunque introdujo adornos adicionales, se aseguró de que estos se mantuvieran fieles a la esencia natural y auténtica del pueblo. Señala que la música desempeñó un papel fundamental en esta evolución continua y advierte que aquellos que no se adaptan corren el riesgo de quedarse atrás y ser olvidados.

Menciona que su primera coreografía de polka fue “Santa Rita”, la cual se ha convertido en un símbolo del folclore chihuahuense, especialmente honrada y destacada en los eventos culturales del estado, como la Polka Monumental. Esta polka se ha convertido en un emblema para la Compañía de Danza de la Universidad Autónoma de Chihuahua, donde el profesor Rubio ha desempeñado un papel crucial como co-director desde sus inicios. “La polka Santa Rita es la polka que representa el estilo de la Universidad Autónoma de Chihuahua” (Rubio

Sagarnaga, 2021).

Cuando trabajaba en las primarias yo empezaba a investigar, a ver sobre la polkas, cómo se bailaban, cómo debía de llevársela a los alumnos de primaria y ahí fue naciendo ese espíritu para el baile [...] En los años que tuvimos como estudiantes en la Academia de la danza, fue cuando nosotros empezamos a estudiar más la polka, porque veía que la polka aquí en Chihuahua se bailaba diferente, no se sabía si se estaba bailando Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila o Durango, y nos metimos de lleno porque quisimos dar a conocer lo que verdaderamente es el sentimiento de la gente del norte, de Chihuahua, cómo bailaban la polka y [cómo] marcaban el sentimiento y el sentir de la gente norteña de Chihuahua. (Rubio Sagarnaga, 2021)

En cuanto a los trajes, uno fue creado por la profesora Socorro Chapa y es el que se emplea en la actualidad; mientras que el otro fue diseñado por el profesor Rubio. Este último está confeccionado con una tela estampada de flores sobre un fondo verde, inspirado en las mujeres de su lugar de origen. El vestido consiste en una falda cortada en círculo con dos volantes, el primero de los cuales, que se sitúa sobre la falda, termina en forma de triángulo en la parte baja de la espalda. La parte superior presenta una pechera sencilla adornada con listones y encajes, una moda traída de Europa, con mangas cortas abullonadas. Para los hombres, el atuendo incluye un sombrero con dos pedradas, un pañuelo al cuello, una camisa norteña a cuadros o lisa, pantalones de mezclilla o poliéster, cinturón y botas vaqueras (aunque en el escenario se usan botines de danza folclórica mexicana).



Los dos olanes no desaparecen, los dos olanes siempre están [...] Se presenta con pechera de color, floreado la tela, los dos olanes de color de la pechera y termina en triángulo en la parte de atrás [...] pero como teníamos floreado en Revolución, floreado en las polkas se iba a ver un mazacote y por eso optamos por el actual [...] El hombre sombrero de dos pedradas, su paliacate rojo, camisa nortea de cuadros, pantalón que lo usaban de mezclilla —ahora se usa poliéster— y botín punta redonda y sigue igual, ha cambiado la camisa en diseño pero siempre nortea [...] El chaleco sí lo usaban pero casi no [...] El sombrero es una prenda que no se ponen para bailar, se lo quitaban y lo colgaban para no maltratarlo, pero como prenda que representa al folklor, pues qué mejor que bailar con el sombrero [...] Dentro de los grupos folklóricos se usaba para bailar porque es una prenda representativa del hombre. (Rubio Sagarnaga, 2021)

Quiero destacar un detalle interesante que surgió durante la entrevista y que me pareció bastante curioso y desconocido para mí: en los bailes de esa época, no se bailaba con sombrero puesto. Había un tipo de perchero para colocarlos y así poder invitar a una dama a bailar. En caso de no haber un lugar para colocar los sombreros, el caballero los sostenía con la mano izquierda mientras abrazaba a la mujer. Este dato revela una faceta interesante de nuestra cultura nortea. Sin embargo, en la representación teatral, el sombrero se lleva puesto como parte esencial del atuendo del hombre norteo.



El profesor Antonio Rubio muestra una pasión extraordinaria por nuestro folclore, la misma pasión que transmite tanto en el escenario como al compartir sus experiencias. Es una persona sencilla

que ha logrado ganarse el afecto de muchos alumnos, quienes lo recuerdan como un maestro enérgico en la ejecución de la polka. Es, sin duda, un maestro agradecido con su comunidad, respetado y admirado por su dedicación y visión para la polka chihuahuense.

Fuentes de información:

Rubio Sagarnaga, A. (7 de abril de 2021).

La Polka en el Estado de Chihuahua.

(R. A. Quintero Gómez, Entrevistador)

Proyectos Artísticos: Una Propuesta Centrada en el Estudiantado de Secundaria dentro de la Nueva Escuela Mexicana

Ma. De los Ángeles Moreno Carvajal

El presente artículo analiza la relevancia de los proyectos artísticos en educación secundaria como impulsor de una formación integral frente a los desafíos del siglo XXI. Se propone un desplazamiento desde la transmisión tradicional de saberes hacia una pedagogía por proyectos que prioriza los intereses, la autonomía y el contexto de los estudiantes enmarcado en los principios de la Nueva Escuela Mexicana (NEM).

A través de una genealogía que recupera las aportaciones de la escuela activa y la pedagogía crítica, se examina la danza como eje interdisciplinario privilegiado, capaz de articular lenguajes visuales, sonoros, dramáticos y tecnológicos en un proceso creativo globalizado. Se sostiene que el “hacer artístico” no solo fortalece la esfera cognitiva y el pensamiento crítico, sino que actúa como un anclaje biopsicosocial fundamental durante la adolescencia.

Palabras clave: Proyectos artísticos, intereses estudiantiles, danza, Nueva Escuela Mexicana (NEM).

Las sociedades enfrentan desafíos inéditos que exigen una formación integral de niños y jóvenes para desarrollar habilidades de adaptación en un siglo XXI donde las fronteras disciplinares son cada vez más difusas. En este escenario, el análisis de los proyectos artísticos interdisciplinarios en el currículo mexicano busca sembrar las bases para la autonomía y el desarrollo de proyectos de vida propios.

La propuesta educativa no se limita a la transmisión de conocimientos preexistentes; busca que el alumnado se desplace hacia lo desconocido, imprimiendo su sello personal en el proceso de aprendizaje. Esto requiere una estructura curricular que permita el trabajo simultáneo y diferenciado, donde el docente encauce las actividades según los propósitos de los programas oficiales y los aprendizajes esperados.

El rol de las artes en el desarrollo integral

Históricamente, la educación artística en México ha enfrentado un antagonismo frente a otras disciplinas; sin embargo, se ha demostrado que las artes permiten conectar al estudiante con la realidad desde perspectivas lúdico-prácticas y críticas. La UNESCO respalda esta visión, promoviendo el desarrollo de competencias cognitivas como la creatividad y las inteligencias múltiples para afrontar la complejidad contemporánea.

En el ámbito nacional, la Ley General de Educación (LGE) en su Artículo 12° establece que la educación debe propiciar un diálogo continuo entre las humanidades, las artes y la ciencia como factores de bienestar social. Asimismo, el Plan de Estudios 2022 de la SEP enfatiza que los estudiantes deben construir su propio proceso educativo mediante proyectos situados en su contexto cercano.

Genealogía de la pedagogía por proyectos

La base teórica de esta investigación se sustenta en autores clásicos y contemporáneos:

William H. Kilpatrick: Definió el proyecto como un “acto intencionado” con un propósito que guía el pensamiento del niño.

Escuela Activa (Dewey, Montessori, Decroly): Recuperan al alumno como protagonista, donde el “hacer” y la expresión espontánea (música, danza, pintura) son fundamentales.

Pedagogía Crítica y Social (Freinet, Tonucci, Freire): Abogan por una educación democrática, cooperativa y centrada en las posibilidades reales del niño.

Método Fontán: Aporta la visión del auto-aprendizaje respetando el ritmo individual y la autonomía intelectual.

La danza como eje interdisciplinario integral

Dentro de la metodología de proyectos artísticos, el lenguaje dancístico destaca por su capacidad de unificar casi la totalidad de las artes en un solo proceso creativo. Un proyecto dancístico en secundaria permite la convergencia de:

Artes Plásticas y Visuales: A través del diseño de escenografía, utilería y la composición visual del espacio escénico.

Artes Auditivas: Mediante el análisis musical, el ritmo y la relación sonora con el movimiento.

Artes Dramáticas: Al integrar la expresión corporal, la creación de personajes y la narrativa escénica para comunicar una postura crítica o una emoción.

Diseño y Tecnología: En la elaboración de vestuario y el uso de iluminación o recursos digitales para potenciar la puesta en escena.

Esta integración permite que el aprendizaje

sea contextualizado y funcional, donde el conocimiento no se recibe de forma aislada, sino que surge de la necesidad de resolver problemas reales dentro del proyecto.

En el marco de la NEM, la danza se erige como una posibilidad pedagógica privilegiada, pues constituye una disciplina que aglutina la mayoría de los lenguajes artísticos, permitiendo que el aprendizaje ocurra de manera funcional y global. Un proyecto dancístico no se limita al movimiento; es un ensamble interdisciplinario.

Beneficios del desarrollo artístico en la adolescencia

La etapa de secundaria es un periodo crítico de transición donde las artes ofrecen un “anclaje” para el desarrollo de la identidad y la autonomía. Los beneficios específicos identificados en esta investigación incluyen:

Desarrollo de la esfera integral personal

Autoconocimiento y aceptación: El trabajo artístico, especialmente el corporal, permite que el estudiante se descubra y construya una fundamentación personal de su propio sujeto.

Gestión emocional: Las artes funcionan como un canal para procesar saberes previos y emociones, convirtiéndolas en una herramienta para la salud mental y el bienestar.

Autonomía intelectual: Al permitir que el alumno tome decisiones de forma independiente sobre su creación, se fomenta una mentalidad abierta y un proyecto de vida propio.

Fortalecimiento de habilidades cognitivas y sociales

Pensamiento Crítico y Reflexivo: El arte en

la secundaria no es solo técnica; es una forma de analizar el entorno inmediato y responder a sus problemas desde una postura crítica.

Colaboración y democracia: Los proyectos interdisciplinarios promueven el trabajo cooperativo y la construcción colectiva, pilares de la democratización de la vida escolar en la Nueva Escuela Mexicana.

Pensamiento imaginativo y creativo: Se potencia la capacidad de “ver lo que antes no se podía ver”, transformando la conciencia a través de la experiencia sensible y el goce de los intereses propios.

Como bien señalan Pascual y Lanau (2018), el arte es una “forma de hacer” que construye realidades; en el estudiante de secundaria, este “hacer” artístico se traduce en la capacidad de revertir paradigmas vigentes y proponer nuevas soluciones a un sistema social en crisis.

Beneficios de las artes en la etapa de desarrollo del estudiante

La adolescencia en secundaria es una fase de transición donde el alumno busca autonomía y la construcción de un sello propio. Las artes, bajo un enfoque de “escuela activa”, ofrecen beneficios cruciales para esta población:

Dimensión biopsicosocial y personal

Conexión con la realidad: Las artes permiten que los estudiantes se conecten desde perspectivas sensibles con su entorno, facilitando el descubrimiento de sí mismos como sujetos que piensan y sienten.

Desarrollo de la Identidad: Al partir de sus intereses, gustos y capacidades, los proyectos artísticos ayudan a los jóvenes a desarrollar un

proyecto de vida propio.

Esfera emocional: El arte integra lo meta emocional, permitiendo que el aprendizaje no sea solo formal, sino vivencial, donde el alumno ensaya y prueba sin miedo al error.

Dimensión cognitiva y crítica

Pensamiento reflexivo: La creación artística promueve una mentalidad abierta e imaginativa, pilar clave para el desarrollo del juicio crítico que exige la Ley General de Educación.

Autonomía intelectual: Siguiendo el método Fontán, el arte en secundaria fomenta la investigación y la capacidad de solucionar problemas de forma independiente.

Aprendizaje situado: El valor del proyecto radica en que el aprendizaje ocurre durante el proceso de creación, asegurando que el conocimiento sea contextualizado y significativo.

Dimensión social y comunitaria

Democratización escolar: El trabajo por proyectos artísticos hace visibles los intereses y preferencias del alumnado, promoviendo la participación activa en el origen y desarrollo de su educación.

Construcción colectiva: A través de pedagogías como las de Freinet y Tonucci, se fortalece el trabajo cooperativo y la toma de decisiones democráticas dentro del grupo.

Es entonces que cuando los proyectos surgen de los intereses de los estudiantes, desde sus saberes previos y emociones, la estrategia pedagógica se convierte en la mejor opción para su desarrollo integral de los estudiantes, las formas de ver el arte no solo en la escuela sino por fuera de ella y el aporte significativo que tiene para

sus vidas, experimentar el arte desde el hacer, la construcción colectiva interdisciplinaria y la postura crítica.

Integrar los proyectos artísticos interdisciplinarios no es una propuesta nueva dentro del contexto escolar, sin embargo es necesario replantear el enfoque de las artes en la educación desde una perspectiva libre, integradora, diversa, constructiva y dinámica a partir de espacios creativos para la construcción de seres culturales, que aprendan a través del goce de sus intereses, de sus habilidades y de su contexto, que permita una transformación de su conciencia a través de la experiencia con los sentidos y esto y la imaginación se potencialice y se construya a través de imaginarios lo que antes no se podía ver.

Consideraciones Finales

Los proyectos artísticos interdisciplinarios en la NEM no son una propuesta nueva, pero exigen un replanteamiento hacia una perspectiva libre, diversa y dinámica. Cuando el aprendizaje surge de los intereses, saberes previos y emociones del estudiante, la estrategia pedagógica se convierte en el vehículo idóneo para su desarrollo integral. Experimentar el arte desde el “hacer” y la construcción colectiva permite una transformación de la conciencia y la potencialización de la imaginación para visualizar realidades antes imperceptibles.

En conclusión, los proyectos artísticos interdisciplinarios son el garante de un aprendizaje significativo. Al colocar los intereses y el “hacer” del estudiante en el centro del proceso, la escuela deja de ser un lugar de obligación para convertirse en un espacio de autonomía, donde el arte se vive como una forma de transformar la conciencia y la realidad social. Se ratifica que pensar artísticamente no

es solo una opción educativa, sino una necesidad urgente para formar ciudadanos capaces de enfrentar los desafíos del siglo XXI con creatividad y resiliencia.

Fuentes de información:

- Freinet, Celestin (1987), Técnicas Freinet de la escuela moderna, México, Siglo XXI.
<https://rebeldiaantigua.files.wordpress.com/2015/11/freinet-celestin-tc3a9cnicas-freinet-de-la-escuela-moderna.pdf>
- Fulle, B. G. (2020). EDUCACIÓN + ARTE. Trabajo por proyectos. Chile: Ograma Impresores.
- Kilpatrick, W. H. (1918). The project method. Teachers College Record.
- Montessori, M. (2014). Ideas generales sobre el método: Manual práctico. Madrid
- Pascual, A. L. (2018). El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Madrid: Catarata.
- Rodríguez, M. C. (2017). Aprendizaje Basado en la Creación y Educación Artística: proyectos de aula entre la metacognición y la metaemoción. Arte, Individuo y Sociedad.
- Ruiz, A. C. (2022). El trabajo por proyectos en el aula multigrado. En L. E. Lucila Galván Mora, Proyectos centrados en los intereses de los estudiantes. Principios pedagógicos y propuestas abiertas (pág. 23). México: Normalismo extraordinario.
- SEP (2022). Plan de estudios de la educación básica 2022. México.
- Tonucci, F. (1997). La ciudad de los niños. Madrid: Fundación Germán Sánchez
- Ruipérez. Recuperado en: didácticas
https://www.pedagogiamilenial.com/lapedagogiadetonucci/#%C2%BFQue_dice_la_pedagogia_de_Tonucci_sobre_la_escuela
- Unesco (2021). Un marco para la educación cultural y artística.
- Freire, P. (1982). Pedagogía del oprimido. México: Siglo XXI.

Tamborazo Zacatecano: son y danza

Kassandra Lizbeth Correa Cabral

En el semidesierto del centro-norte de México, el silencio no es una opción cuando la alegría reclama su lugar. Entre las calles empedradas y las fachadas de cantera rosa de Zacatecas, surge un sonido crudo, potente y profundamente festivo que define la identidad de su gente: el tamborazo. Más que un género musical, el tamborazo es el pulso rítmico que acompaña desde las celebraciones religiosas más solemnes hasta las famosas “callejoneadas”, donde el mezcal y el baile se funden en una sola expresión colectiva.

La inmensa riqueza cultural de Zacatecas, profundamente arraigada en sus tradiciones ancestrales y en la diversidad de expresiones artísticas que la distinguen, constituye un testimonio palpable de la identidad singular que define a esta región de México. Entre las múltiples manifestaciones culturales que destacan, brillan con especial alegría los “Sones de Tambora”, una expresión artística que resuena con vigor y autenticidad, bajo la dirección del gran artista y extraordinario talento, el Maestro Armando Correa González.

Estos sonos, más que simples composiciones musicales, representan la genuina expresión del alma zacatecana, llevando consigo la riqueza inigualable de sus tradiciones y vivencias a lo largo de las épocas. La danza, en este contexto, desempeña un papel crucial como vehículo de identidad, siendo un lazo generacional que conecta de manera íntima el legado del pasado con el dinamismo del presente.

Es a través de estos ritmos y movimientos que se teje el tapiz de la historia y la cultura de Zacatecas, resonando con fuerza en el corazón de quienes lo presencian y celebran.

Es crucial resaltar la importancia de reconocer y valorar la diversidad cultural en un mundo cada vez más interconectado y globalizado. El presente documento se asoma a la vibrante tradición cultural de Zacatecas, con el objetivo de comprender y preservar los Sones de Tambora como un testimonio fundamental de la identidad cultural en constante evolución en esta región mexicana.

La cultura Zacatecana

Zacatecas respira a través de sus muros de cantera rosa y sus horizontes mineros. Considerada la “Civilizadora del Norte”, esta tierra ha forjado una identidad única donde la opulencia de la época colonial se entrelaza con la resistencia de sus raíces indígenas y la bravura de su pasado revolucionario. Su capital, declarada Patrimonio de la Humanidad, es el escenario de un diálogo constante entre el pasado y el presente.

La cultura de Zacatecas es el producto de la evolución de los valores, tradiciones, costumbres y creencias que han sido transmitidos de generación en generación a lo largo de la historia de este estado. Zacatecas es un estado mexicano reconocido por su ancestral tradición minera. Los ricos yacimientos de plata, zinc y demás minerales hicieron de su territorio el destino de blancos, indios, negros, mestizos y mulatos. (Lifeder, 2020, par.1)

Una de sus celebraciones más destacadas es El Festival Internacional de Folklore de Zacatecas que se lleva a cabo anualmente en la

capital del estado durante el mes de julio. Además, en septiembre se honra a Nuestra Señora del Patrocinio, se celebran la Feria de la Tuna y la Uva, y la Feria Nacional de Zacatecas. Con un programa que abarca desde corridas de toros, palenques, bailes, carreras de caballos hasta exposiciones, la feria vibra al ritmo del tamborazo zacatecano. Este género, el favorito indiscutible de nuestro estado, es el encargado de ambientar y deleitar a todos los presentes en cada jornada (Lifeder, 2020).

En las regiones del interior del estado, las festividades se centran principalmente en la conmemoración del santo patrón, las “callejoneadas” son especialmente populares, siendo una celebración que implica recorrer los callejones de la ciudad mientras se disfruta de mezcal Huitzila y se saborea de la gastronomía local. Entre las tradiciones más arraigadas destacan las Mañanitas de Abril, que gozan de gran popularidad en el municipio de Guadalupe y la zona de Alamedas. Asimismo, sobresale la Morisma de Guadalupe, una impresionante representación épica de la Batalla de Lepanto de 1571, donde se escenifica el histórico enfrentamiento entre moros y cristianos (Secretaría de Cultura, 2025).

Zacatecas destaca por una vasta producción artesanal que abarca la platería, talabartería, alfarería y textiles, además del detallado tallado de madera, la herrería artística y la cerámica. Esta riqueza creativa se complementa con su identidad musical, donde el carácter enérgico de su gente se manifiesta en el tamborazo. Originaria de Jerez, esta corriente musical fusiona la potencia de las percusiones marciales con la armonía de instrumentos de viento como el saxofón, la trompeta y el clarinete (Lifeder, 2020).

La identidad de Zacatecas es el resultado de un crisol de razas y épocas que convergen en manifestaciones únicas. La armonía entre su legado

arquitectónico, la fe expresada en sus morismas y el vigor de su música regional constituye un ecosistema cultural de valor incalculable. Así, Zacatecas se reafirma como un pilar fundamental del patrimonio mexicano, donde la tradición artesanal y el ritmo del tamborazo continúan evolucionando como símbolos vivos de una historia que se niega a ser olvidada.

Origen del tamborazo

El nacimiento del Son del Tamborazo es un proceso de mestizaje cultural fascinante. Nació como una adaptación popular de la música militar y europea al temperamento festivo del México rural. A mediados del siglo XIX, México recibió una fuerte influencia de las bandas militares francesas y españolas. Estas agrupaciones utilizaban metales y percusiones con un ritmo rígido militar.

Sin embargo, en los pueblos de Zacatecas, los músicos locales, muchos de ellos mineros y campesinos, comenzaron a modificar esos ritmos para acompañar las fiestas del pueblo. La falta de recursos para mantener una banda completa de hasta 20 músicos obligo a reducir el ensamble a lo esencial. Así nació la primera estructura del tamborazo con sus cuatro elementos (tambora, tarola y clarinetes). Posteriormente, con el protagonismo de la tambora, con un estilo más acelerado y con arreglos de saxofón y clarinete, se comenzaron a definir nuevas estructuras musicales (secretaría de cultura, s.f).

La música que engalana el estado de Zacatecas es el tamborazo:

Esta agrupación musical se afirma que tiene sus orígenes en Zacatecas, pero es de reconocerse la influencia de las llamadas ‘bandas de viento’ que, a la vez, surgen como una decantación de las bandas europeas, que durante el Porfiriato

surgieron en nuestro país. (Secretaría de cultura, s.f)

Este reconocimiento de la influencia de las bandas de viento en la evolución del tamborazo pone de manifiesto cómo las tradiciones musicales en Zacatecas no se desarrollaron en aislamiento, sino que resultaron de un proceso dinámico de intercambios culturales. Las bandas de viento, originadas a partir de las agrupaciones europeas introducidas en México durante el Porfiriato, trajeron consigo nuevos estilos y técnicas que se fusionaron con las tradiciones locales, dando lugar a una forma musical distintiva y enriquecida. Esta amalgama de influencias resalta la capacidad del tamborazo para adaptarse y evolucionar, al tiempo que mantiene una conexión profunda con las raíces culturales zacatecanas.

Las raíces del estilo musical que definiría el siglo XX zacatecano se remontan a finales del siglo XIX en la comunidad de El Tigre, Villanueva. En este periodo, surgió un ensamble rústico que comenzó a resonar en las localidades vecinas hasta alcanzar la capital del estado. Este grupo pionero se distinguía por una alineación mínima de cuatro elementos: dos clarines (que evolucionarían a trompetas o cornetines), tarola y tambora. Aunque los registros historiográficos formales son escasos, la tradición oral reconoce en esta agrupación de la clase obrera la base estructural y rítmica del actual Tamborazo Zacatecano (De Ávila, 2018; Fernández, 2023).

Si bien el tamborazo tiene raíces rurales, fue en el municipio de Jerez de García Salinas donde el género alcanzó su madurez musical y su popularidad definitiva. A mediados del siglo XX, la influencia de las bandas de viento locales —que ya poseían una técnica depurada— se fusionó con el espíritu alegre de las celebraciones populares. El tamborazo jerezano se distingue

por haber integrado armónicamente instrumentos como el saxofón y el clarinete, otorgándole una riqueza melódica que permitió al género transitar de las plazas públicas a los grandes escenarios y grabaciones comerciales (García, 2017).

En el municipio de Jerez, Zacatecas, existen registros de pequeñas agrupaciones de cuatro o cinco instrumentistas que surgieron de manera simultánea a otras regiones. No obstante, el género alcanzó su consolidación y reconocimiento oficial a mediados del siglo XX, gracias a la labor de Enrique Samaniego Rodríguez, conocido como ‘El padre del Tamborazo’. Fue bajo su dirección que el tamborazo no solo se documentó formalmente, sino que se estableció como un género musical auténtico, dotando a la identidad zacatecana de una estructura sonora propia y de prestigio comercial (García, 2017).

Para comprender la riqueza del tamborazo zacatecano, es necesario analizar sus dos grandes vertientes. Mientras que Villanueva aportó la estructura rítmica y la base instrumental de la clase trabajadora, Jerez refinó el sonido con armonías de viento que lo llevaron a los grandes escenarios. A continuación, se presentan las diferencias clave entre ambas cunas:

Tabla 1. Raíces del tamborazo Zacatecano

Característica	Vertiente de Villanueva (El Tigre)	Vertiente de Jerez (La Tradicional)
Origen Temporal	Finales del siglo XIX (aprox. 1870)	Evolución de las bandas de viento del siglo XIX.
Ensamble Original	Mínimo y rústico: 4 instrumentos (2 clarines, tarola y tambora).	Más amplio: incorporó saxofones y clarinetes desde sus inicios.
Contexto social	Música de la clase obrera y campesina en comunidades rurales.	Música de plazas, festividades urbanas y serenatas.
Evolución del Sonido	Sonido más crudo, enfocado en el ritmo de la percusión.	Sonido más melódico con mayor protagonismo de los vientos.
Aporte Histórico.	Base estructural y ritmo marcial	Sofisticación melódica y popularización comercial (estilo Samaniego).

Actualmente, el género tamborazo, se caracteriza por su ritmo acelerado y enérgico, popular en el estado de Zacatecas y otras regiones. Suele ser parte importante de las celebraciones y eventos sociales como bodas, fiestas patronales, ferias y otras festividades. Su música animada y festiva invita a la gente a bailar y disfrutar de la alegría del momento.

Entre las canciones características del género podemos mencionar algunas destacadas como, La Marcha Zacatecas, Las Varitas, Las Virginias, El Ahuichote, Los Pájaros Azules, Lino Rodarte, Las Huilotas y El Herradero.

El repertorio del tamborazo tradicional de Zacatecas, se compone básicamente por la interpretación de jarabes (conjunto de sones enlazados), vales, polcas, chotises, corridos y canción ranchera, aunque recientemente y de manera conjunta con la transformación del tamborazo tradicional, éste ha amparado a canciones de moda, cumbias y distintos géneros comerciales. No obstante, la dotación musical ha venido sufriendo modificaciones sustanciales, todo ello atendiendo más a reclamos de índole comercial que a la tradición misma. (Secretaría de Cultura, s.f)

El origen del tamborazo reconoce tanto la humildad de sus inicios en los callejones de Villanueva como el brillo de su consolidación en las plazas de Jerez. No existe un tamborazo sin la base marcial de los dos clarines y la tambora del siglo XIX, ni existiría su fama actual sin la visión de figuras como Enrique Samaniego. Juntos, Villanueva y Jerez han tejido la banda sonora de Zacatecas, demostrando que la tradición no es un objeto estático, sino un eco que se transforma para seguir

haciendo vibrar el corazón de su gente.

Del son al Jarabe y la danza folklórica

El origen de los sones de tambora se remonta, según cronologías, desde

mediados del siglo XIX y tiene sus raíces en la región del Bajío mexicano. Al popularizarse en Jerez, adquiere características muy singulares en su interpretación, quizás influenciadas por el tipo de instrumentos que forman parte de estas pequeñas bandas conocidas como “tambora”.

Un “son” es un género musical y de baile tradicional en México y otras regiones de América Latina. Es una forma de música popular que combina elementos indígenas, africanos y europeos, se caracteriza por su diversidad rítmica y melódica. Los sones varían en estructura y estilo según la región, pero comparten algunas características comunes (Sánchez del Real, 2011).

Dentro de las características identificamos la instrumentación de los sones, los cuales suelen ser ejecutados por conjuntos de instrumentos tradicionales de la región, tales como guitarras, violines, arpas, trompetas, percusiones y otros instrumentos folklóricos. En relación al ritmo y al baile, los sones exhiben ritmos animados que frecuentemente acompañan danzas tradicionales. El tipo de danza puede variar según la región y el estilo particular del son (Sánchez del Real, 2011).

En lo que respecta a las letras y temáticas, los sones a menudo exploran temas cotidianos, históricos, amorosos o folklóricos. Pueden adoptar un enfoque narrativo al relatar historias locales, mitos o leyendas. Además, la diversidad regional es destacada, ya que México posee su propio y distintivo estilo de son, con algunas de las variantes más reconocidas como el Son Jarocho de Veracruz, el Son Huasteco, el Son Jalisciense y el Son Istmeño

de Oaxaca (Pérez, 2007).

En términos de influencias culturales, los sonos reflejan la abundante diversidad cultural de México al integrar influencias indígenas, africanas y europeas. Esta fusión de tradiciones ha generado una amplia variedad de estilos regionales, contribuyendo de manera significativa a la singularidad musical de cada área geográfica.

En el ámbito cultural y artístico, el término “jarabe” puede referirse a una danza o a un género musical tradicional. En México, por ejemplo, el “jarabe” es una danza folklórica que tiene varias variantes regionales, cada una con pasos y movimientos característicos. Además, en la música tradicional mexicana, el jarabe es un tipo de composición musical alegre y festiva. En las festividades populares, cuando se solicitaba a los músicos que interpretaran tres o más sonos, se transformaban automáticamente en jarabes, desde la perspectiva folklórica. En este contexto, un jarabe representa esencialmente un popurrí de sonos. Esta manera espontánea de fusionar varios sonos en una melodía es típicamente mexicana y se identifica como jarabe, manifestándose en todo el país a partir de la época de la independencia de México (Sánchez del Real, 2011).

A ejemplo, en Jerez el “Jarabe Jerezano” está compuesto por los sonos “Los Gorgoritos”, “Los Colorados”, “la Chirriona”. Además, existe otra melodía titulada “Jarabe Jerezano”, misma que fue compuesta por Aquiles Valdés en 1999 y le fue otorgada como regalo al maestro maestro Correa González para su montaje en su Ballet.

Armando Correa González

Nacido en Jerez De García Salinas, Zacatecas, el día 16 de enero de 1950. Es egresado de la Academia de la Danza Mexicana de Bellas

Artes. Ex bailarín del Ballet Folclórico De México “Amalia Hernández” (1973 a 1975).

Es Lic. en Psicología Educativa, por la Escuela Normal Superior de México DF. Lic. en Pedagogía por la Escuela Normal Superior “Nueva Galicia” en Guadalajara, Jal. (1977-1981). Tiene diploma en docencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (1978-1981), Maestría en Psicología Educativa de la U.A.A (1981-1983). Estudios de Metodología de la Danza, en la Escuela Nacional de la Habana, Cuba (1995) y cursos de Artes Escénicas en la Universidad Autónoma de Nuevo León (1992). En 1990, después de impartir clases en diversas universidades de Austin, Texas regresa al estado de Aguascalientes y crea el Congreso Nacional A.N.G.F. #25 (Asociación Nacional de Grupos Folclóricos de Estados Unidos) (Correa, 2021).

En su natal Jerez, funda el ahora “Instituto Superior De Educación Artística “CALMECAC”, con programas de Licenciatura en Danza Folclórica Mexicana. El cual, en 2004 incorpora programas de Licenciatura en Artes, en 2010 abre la Maestría en Artes y para 2015 el Doctorado en Artes (Correa, 2021).

Ha publicado distintos textos de poesía, metodología y danza folclórica, entre ellos: el libro Antología Del Jarabe Mexicano (1987), Historia De La Danza Mexicana I (Época prehispánica), Historia De La Danza Mexicana II (Época Colonial), Historia De La Danza Mexicana III (Época Insurgente y Reforma), Historia De La Danza Mexicana IV (Época Porfirista y Revolución Mexicana), el libro Bailes Y Danzas De Zacatecas (1995) y Técnica Y Metodología De La Danza Mexicana (2010) (Correa, 2021).

Es reconocido como un importante personaje para la difusión y preservación del folklore mexicano. Sobresale su labor en la difusión de los sonos de Tambora a nivel nacional e internacional.

Fundador del Festival Nacional de Danza de Jerez, Zacatecas, mismo que es denominado con su nombre desde 2014. Se le han otorgado, además, números reconocimientos por su trayectoria artística y gracias a su labor con la compañía de danza que dirige (Correa, 2021).

El maestro Armando Correa González se ha consolidado como una figura fundamental para la preservación y difusión de la danza folclórica, trascendiendo las fronteras municipales y estatales para alcanzar un impacto nacional e internacional. Bajo su dirección técnica y visión artística, la Compañía de Danza Folclórica del I.S.E.A. 'CALMECAC' ha logrado una destacada presencia en certámenes de prestigio, convirtiéndose en un referente de excelencia para la comunidad folclórica mexicana y un baluarte en la protección de la identidad dancística de Zacatecas.

Fuentes de información:

- De Ávila, A. (2018). El tamborazo zacatecano; símbolo de identidad. El Sol de Zacatecas.
<https://www.elsoldezacatecas.com.mx/cultura/el-tamborazo-zacatecano-simbolo-de-identidad-16894961>
- Correa, K. (2021). En "De un sueño al éxito" Historia de vida del maestro Armando Correa González.
- Fernández, J. (2023). El Tamborazo: Orígenes en la comunidad del Tigre, Villanueva. Scribd.
<https://es.scribd.com/document/628184091/El-tamborazo>
- García, J. (2017). Enrique Samaniego: El padre del tamborazo jerezano. Periódico Imagen de Zacatecas.
<https://imagenzac.com.mx/capital/enrique-samaniego-el-padre-del-tamborazo/>
- zLifeder. (2020). Cultura de Zacatecas: costumbres, tradiciones, música, arte.
<https://www.lifeder.com/cultura-de-zacatecas/>
- Pérez Montfort, R. (2007). Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: Diez ensayos. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).
- Sánchez del Real, C. (2011). El Jarabe: Origen y evolución de la danza nacional. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)
- Secretaría de Cultura. (2025). Las callejoneadas: el corazón festivo de Zacatecas. Gobierno de México.
<https://www.cultura.gob.mx/url-especifica>
- Secretaría de Cultura. (s. f.). Tamborazo. Sistema de Información Cultural (SIC).
https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=frpintangible&table_id=442

GALERÍA EN MOVIMIENTO

**Fotografía Octavio Romero
Compañía de danza folclórica de la UACH
Antonio Rubio Sagarnaga**

resDanza 24 **37**
enero-junio 2026













