



Universidad Veracruzana
Facultad de Teatro
Maestría en Artes Escénicas

*Univerdanza, Compañía de Danza Contemporánea de
la Universidad de Colima.*

Procesos de organización, metodología y creación.

Tesis profesional
que para obtener el título de
Maestra en Artes Escénicas presenta

Adriana León Arana

Tutora: Dra. Ahtziri Molina Roldán

5 de julio de 2011

A mi familia
A mis maestros
A mis compañeros de trabajo

Reconocimientos:

Domingo Adame Hernández

Pablo Alonso Herraiz

Elka Fediuk Walczewska

Ahtziri Molina Roldán

Antonio Prieto Stambauh

Octavio Rivera Krakowska

Margarita Tortajada Quiroz

Quienes me han enseñado, corregido y guiado para la realización de la presente investigación.

Universidad Veracruzana.

Universidad de Colima.

Asociación Colimense de Universitarias (ACU)

Índice

Presentación.....	7
Introducción.....	9
-Antecedentes históricos (La Danza del S. XX).....	20
-Aplicación de los términos Danza Moderna- Danza Contemporánea.	22
1. Procesos de <i>organización</i>	29
1.1 La Universidad de Colima y sus agrupaciones artísticas	29
1.2 La danza contemporánea en la Universidad de Colima.	34
1.3 Información General sobre <i>Univerdanza</i>	36
1.4 Reseña histórica de <i>Univerdanza</i>	38
1.5 <i>Univerdanza</i> en el 2008.....	42
1.6 <i>Univerdanza</i> situación actual (2011).....	48
1.7 Aspectos de organización interna de <i>Univerdanza</i>	52
1.7.1 Organigrama 2008-2011	52
1.7.3 Integrantes, sus funciones, interrelaciones.	58
1.7.4 Los roles de género y construcción de identidad en <i>Univerdanza</i>	66
1.7.5 Recursos humanos	76
2.- <i>Metodología</i> , procesos de trabajo cotidiano.....	89
2.1 - El entrenamiento	89
2.2 Los tipos de ensayo:	98
2.2.1 Ensayos de montaje	98
2.2.2 Ensayos de re-montaje.....	104
2.2.3 Ensayos de repertorio	106
2.2.4 Ensayos de repaso mental (reducción)	108
2.2.5 Ensayos de corrida de programa.....	109
2.2.6 Ensayos abiertos	113
2.2.7 Ensayos de espacio	114
2.2.8 Ensayos Generales.....	116
2.3 -De lo que compete a la obra en su conjunto:.....	117
2.3.1 Vestuario.....	117
2.3.2 Iluminación	121
2.3.3 Escenografía	127
2.3.4 Otros aspectos indispensables	128
3.- Procesos de <i>Creación</i>	133

3.1 El armado de un programa de concierto	133
3.2 Programa <i>Retrospectiva X Aniversario</i>	135
3.2.1 <i>Sobre las alas</i> (1999)	138
3.2.2 <i>Diálogos sin sentido</i> (2008)	139
3.2.3 <i>Danzas al aire</i> (2006)	140
3.2.4 <i>Isadora apasionada</i> (2001)	142
3.2.5 <i>Irreverentes</i> (2001)	144
3.2.6 <i>De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso</i> (2007)	146
3.2.7 <i>Danzón</i> (2007)	148
3.3 La composición de una obra coreográfica	150
3.4 Los procesos creativos en cuatro obras coreográficas	156
3.4.1 <i>Casta Diva</i> (1998)	158
3.4.1.1 Descripción de la obra	158
3.4.1.2 El montaje o tiempo de creación	162
3.4.1.3 Comentarios generales	176
3.4.2 <i>Sobre las alas</i>	178
3.4.2.1 Descripción de la obra	178
3.4.2.2- El montaje o tiempo de creación	180
3.4.2.3 Comentarios generales	190
3.4.3 <i>Diálogos sin sentido</i> (2008)	191
3.4.3.1 Descripción de la obra	191
3.4.3.2 El montaje o tiempo de creación	192
3.4.3.3 Comentarios generales	201
3.4.4 <i>Danzas al aire</i> (2006)	202
3.4.4.1 Descripción de la obra	202
3.4.4.2 El montaje o tiempo de creación	203
3.4.4.3 Comentarios generales	215
3.5 Observaciones	216
4.- Evaluación	221
4.1.1 Evaluación de los procesos de <i>Organización</i>	223
4.1.2 Evaluación de los procesos metodológicos (trabajo cotidiano)	224
4.1.3 Evaluación de los procesos de <i>Creación</i> :	226
4.2 Conclusiones	227
Anexos	233

A Programas de mano	233
B Datos estadísticos sobre <i>Univerdanza</i>	265
Integrantes de la compañía	265
Lista de coreografías estrenadas en <i>Univerdanza</i>	271
C Documentos	275
D Notas de Prensa	285
E Registro fotográfico de las obras	295
F Dos opiniones externas a <i>Univerdanza</i> (realizadas para esta investigación).	305
Comentarios de Christine Dakin. Marzo 2010	305
Univerdanza. Una visión. Margarita Tortajada. Marzo 2010.....	315
G Bibliografía.....	321

Presentación

Margarita Tortajada Quiroz

¿Cómo es posible conquistar un objeto de estudio si la investigadora es parte de él? Esta es la primera pregunta que surge cuando leemos este libro.

La brillante bailarina Adriana León optó por reflexionar sobre su diario quehacer como intérprete, maestra, coreógrafa, directora y gestora de un grupo vivo, que se transforma todos los días: Univerdanza.

¿Cómo lograr esa reflexión apartándose de su propia obra, sus intereses y pasiones? ¿Cómo hacerlo si es parte central del objeto de estudio? ¿Cómo elaborarlo teóricamente si se halla en constante cambio?

Como respuesta, la autora nos guía a través de dos caminos. El primero es el de la experiencia, su experiencia y sus motivos. El segundo trasciende al anterior y se vale de conceptos que explican a Univerdanza como un sistema complejo y cambiante.

A partir de esta “plataforma teórica”, construye a la compañía dancística en sus relaciones, procedimientos, impacto, procesos creativos y organizativos, estrategias de vida y producción artística.

Por ello, este trabajo representa un esfuerzo muy importante de la danza contemporánea profesional y universitaria mexicana por verse a sí misma y profundizar en sus procesos de organización, metodología y creación. Es un valioso texto que describe, define, cuestiona y analiza a un grupo particular (Univerdanza), en un contexto específico (la Universidad de Colima), durante más de diez años.

Adriana León generosamente desmenuza ante todos nosotros la labor de Univerdanza, su concepto de bailarín, sus procesos formativos y creativos, las condiciones y vicisitudes por las que ha atravesado, sus relaciones con las esferas universitarias y el mundo profesional.

La riqueza del trabajo, además de su cuidada manufactura, está precisamente en ese interés por mostrar, por poner a discusión una postura teórico-práctica particular, por abrir un debate sobre condiciones específicas para producir la danza en este país.

Considero de especial relevancia los hallazgos a los que ha llegado Univerdanza en términos de formación-entrenamiento de los bailarines. Tradicionalmente, la danza se

enseña de cuerpo a cuerpo, por imitación; aunque tenga conocimientos de biomecánica, anatomía y kinesiología, el bailarín en formación requiere del modelo a seguir. Éste se lo brinda el maestro, quien no sólo muestra las formas y movimientos a partir de su cuerpo, sino que vigila la correcta repetición y corrige. Esto ha sido roto por Univerdanza, que ha desarrollado un innovador método de entrenamiento que permite no sólo que los bailarines adquieran una técnica y la perfeccionen, sino que la conozcan y descubran en y desde su propio cuerpo: la habitan y no se conforman con repeticiones mecánicas. Lo hacen con una de las técnicas más sistematizadas (la Graham) y utilizando un método que la combate (Francis). Con ello, han logrado una síntesis que cumple los objetivos del grupo: formar bailarines con un alto nivel técnico y con un desarrollado sentido de propiocepción.

Este hallazgo permite cuestionarnos sobre las formas de hacer. La danza contemporánea se plantea casi como obligación la originalidad y ruptura constante en la producción de obras. Separa la técnica de la creación: la primera es “fija”, establecida y “segura”; la segunda es incierta y experimental. Univerdanza se ha atrevido a explorar otra manera de manejar lo “fijo” y darle espacio al bailarín para vivir la danza y sus principios.

Este texto da la posibilidad de pensar y repensar muchas de las situaciones a las que se enfrentan los grupos mexicanos, y es una invitación a todos ellos para que tomen la ruta de Adriana León: el estudio concienzudo, el cuestionamiento de su quehacer y el mirar desde otra perspectiva. Bienvenido este libro de Adriana León y el surgimiento de una investigadora.

Univerdanza, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima.

Procesos de organización, metodología y creación.

Introducción

En la presente investigación se abordarán los procesos implícitos en los montajes coreográficos de *Univerdanza*, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima. Esta compañía hace su presentación oficial el 13 de julio de 1999 bajo el nombre de *Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima*, en el marco del Segundo Festival Colima de Danza, en Colima, Col., con el programa *Óperas Primas*¹. El 22 de noviembre del mismo año se presenta por primera vez bajo el nombre de *Univerdanza* en el Festival de las Artes de Zapopan, Jalisco, con el mismo programa. La compañía ha continuado su trabajo de manera ininterrumpida hasta la fecha de término de este documento (2012). Actualmente, con excepción de quien esto escribe, todos los integrantes son egresados o alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica de la misma universidad.

El período de tiempo en el que *Univerdanza* ha desarrollado su trabajo es suficiente para hacer un registro y análisis de trayectoria y de su manera de operar y de existir. Se trata de una microhistoria que refleja una parte del quehacer artístico universitario. En este documento se considera que hacer danza escénica requiere de un hacer mayor: el espacio para su creación. Espacio en un sentido amplio; implica a la infraestructura, al coreógrafo/a y los bailarines, al tiempo de trabajo, a la organización de ese tiempo compartido. También implica su relación con el entorno social.

Dicho espacio constituye un sistema de elementos interconectados e interrelacionados entre sí que se influyen y retroalimentan. Tan fundamentales unos como los otros, puesto que el hecho dancístico depende de todos y cada uno de ellos.

Para efectos de este análisis se han dividido los procesos en *organización, metodología y creación*, sobre la idea de que en la práctica estos elementos se interrelacionan y son inseparables.

¹En el anexo D se presentan las publicaciones en los periódicos locales sobre la rueda de prensa que se organizó para anunciar el debut de la compañía.

En relación con los procesos de *creación* se ha tomado como muestra el programa *Retrospectiva X Aniversario*, estrenado en el año 2008 en el Teatro de la Danza de la ciudad de México. Se han seleccionado cuatro obras (compuestas por diferentes coreógrafo/as y en distintas épocas de la compañía) para analizar lo referente a los procesos creativos particulares.

Con respecto a los procesos de *metodología* se hace una revisión de la dinámica interna de la compañía, en lo que se refiere al trabajo cotidiano; entrenamiento, los tipos de ensayo y en general a los aspectos que la práctica de la danza implican.

En lo referente a los procesos de *organización* se aborda la ubicación de *Univerdanza* dentro de la Universidad de Colima, y la estructura interna, en cuanto a interrelaciones y funciones.

En este documento se propone que es posible observar a la compañía con un enfoque sistémico: El objeto observado forma parte de un sistema total y es, en sí mismo, un sistema con diferentes aspectos que lo conforman. Se presenta un punto de vista interior sobre el funcionamiento de *Univerdanza*. Dentro de la compañía este estudio permite observar qué se ha hecho, cómo y si es posible hacerlo de otra manera. El proyecto está vivo, requiere de supervisión que permita supervivencia y desarrollo, por lo que esta investigación tiene un fin transversal evaluativo.

Por ser quien esto escribe actor social de la agrupación estudiada, se ha presentado cierta dificultad para diferenciar los roles entre investigador y participante del objeto observado, por lo que existe una posibilidad de sesgo en la información mostrada y de cierto grado de no neutralidad a lo largo del documento.

Justificación

A través de esta investigación se pretende hacer una aportación al naciente cúmulo de teoría sobre la danza, con información desde el punto de vista de quien participa del hecho dancístico-escénico, sobre los procesos implícitos en la construcción de un programa de concierto. Para quienes estudian danza, este documento persigue ser un punto de referencia sobre la realización de un espectáculo dancístico, facilitándole el conocer un camino recorrido, de modo que cuente con más información al iniciar el propio. Se espera brindar también un espacio de análisis comparativo entre los métodos y procedimientos descritos y

los propios, en el caso de que el lector sea un profesional de la danza, y que a partir de este espacio puedan surgir nuevas investigaciones sobre la práctica dancística.

El Siglo XX fue testigo de la diseminación de coreógrafo/as en distintas partes del mundo y en distintos géneros. Esta proliferación de creadores ha aportado un gran legado cultural y artístico, pero en inicio poco registro sobre la manera en que ha sido realizado este trabajo. A la fecha en México el material escrito refiriéndose al tiempo de creación de la danza, a las lógicas particulares seguidas por los coreógrafo/as para crear una obra o espectáculo, así como al contexto específico en que esto se realiza, es mucho menor al material artístico-coreográfico que se ha producido.

La danza como práctica profesional se verá enriquecida cuando cuente entre su acervo teórico con mayor registro escrito y análisis de los métodos y procedimientos empleados para su creación, como una forma de apoyo al conocimiento empírico que la disciplina dancística exige.

A estas alturas, existe una proliferación de escuelas profesionales de danza, en las que los cuerpos académicos incluyen profesionistas de otras áreas -no sólo artísticas- como son historiadores, profesores de inglés, pedagogos, médicos, psicólogos, entre otros. Quienes no han tenido contacto directo con la práctica y/o creación de la danza, se ven obligados a partir de supuestos, contando con poca bibliografía que les permita ampliar su conocimiento sobre lo que el ejercicio profesional de esta disciplina artística implica.

Asimismo, cuando un bailarín/a decide incorporarse al área de la creación coreográfica, puede ser que cuente con métodos de composición adquiridos en la escuela, también con algunos libros en los que esto se estudia. No obstante, poca información testimonial puede obtenerse en español sobre los tiempos de creación de la danza escénica y la creación de espacios dedicados a ello.

La importancia principal de realizar esta investigación radica -en opinión de quien esto escribe-, en el hecho de que en nuestro país usualmente no se realizan investigaciones de este tipo. Los resultados de esta investigación no podrán de ninguna manera invalidar o desacreditar otros caminos para hacer las cosas, sólo dejará registro y análisis de un modo de hacerlo. Siendo *Univerdanza* una compañía perteneciente a la Universidad de Colima este documento dejará registro de una parte del quehacer artístico de la institución que la

alberga. Quedará asentado en documento su proceder y características particulares durante un poco más de una década.

Asimismo, se espera que la realización de este estudio apoye a la agrupación universitaria en su intención de lograr un espectro más amplio de acción -especialmente cuando se hace referencia a la investigación de la danza. Es predecible que esto derivará a corto y mediano plazo en una transformación interna, misma que coincidirá con la segunda década de la compañía.

El tiempo o futuras investigaciones podrían determinar si *Univerdanza* como proyecto tendrá o ha tenido algún tipo de impacto cultural y/o artístico en el estado de Colima y también durante cuánto tiempo ha sido capaz de mantener su pertinencia y factibilidad en el contexto universitario. Se espera que este registro pueda brindar elementos para un análisis posterior de las razones por las que una compañía universitaria de danza contemporánea se mantenga vigente o desaparezca.

Metodología

Dentro del objeto de estudio es posible volver la atención hacia algún aspecto en particular; un programa, una coreografía, un creador/a, un vestuario o una iluminación. Cualquiera de estos asuntos de manera aislada no existen; siempre será la compañía integrada por, que funciona de manera tal, que pertenece a, y así sucesivamente con cada uno de los elementos.

No obstante, es posible identificar y separar para su observación y análisis aspectos específicos, con la consideración de que siempre son las partes de un todo que en la práctica funcionan como una red de elementos interconectados entre sí; que se influyen, se retroalimentan y se afectan unos a otros permanentemente de manera ineluctable.

Por lo anterior la presente investigación se abordará con un enfoque sistémico, tomando como punto de partida las siguientes definiciones:

Un sistema puede ser definido como un complejo de elementos interactuantes (Bertalanffy 1968, 56).

Según la visión sistémica, las propiedades esenciales de un organismo o sistema viviente, son propiedades del todo que ninguna de las partes posee. Emergen de las interacciones y relaciones entre las partes (Capra 1995, 48).

Existen diferentes definiciones de sistema, en esta investigación se propone que una compañía de danza es un sistema complejo. Para ello, se han tomado como referencia la manera en que los teóricos Edgar Morin y Rolando García han definido a los sistemas complejos:

[...] el sistema, o unidad compleja organizada, nos aparece como un concepto piloto que resulta de las interacciones entre un observador/conceptuador y el universo fenoménico; permite representar y concebir unidades complejas, constituidas por interrelaciones organizadas entre elementos, acciones u otras unidades complejas; la organización, que une, mantiene, forma y transforma al sistema, comporta sus principios, reglas, constreñimientos y efectos propios, el efecto más remarcable es la constitución de una forma global que retroactúa sobre las partes, y la producción de cualidades emergentes, tanto a nivel global como en el de las partes (Morin 2001, 176).

Aquí la compañía *Univerdanza* es considerada como esa forma global que retroactúa sobre las partes y que produce cualidades emergentes. Además se toma como guía la propuesta de García:

Los sistemas complejos son sistemas abiertos: carecen de límites bien definidos y realizan intercambios con el medio externo. [...] Todo sistema abierto (auto-organizado) está sometido a perturbaciones que pueden ser de muy diversas escalas. Dichas perturbaciones pueden ser de carácter exógeno (las cuales se traducen en modificaciones de las condiciones de contorno) o de carácter endógeno (modificaciones de alguno de los parámetros que determinan las relaciones dentro del sistema) (García 2006, 62).

Rolando García propone como metodología para el estudio de los sistemas complejos la integración de equipos interdisciplinarios de trabajo, conformados por especialistas de diferentes áreas del conocimiento que sean fundamentales para entender el objeto observado. En el caso de la presente investigación su propuesta no era factible de llevarse a

cabo, pero sí el hecho de elegir aspectos específicos para su estudio, a lo que él llama: “sistema construido por el investigador”.

Según el autor este sistema se construye a partir de las preguntas que el investigador se hace y en sus palabras: “el tipo de preguntas que se formula un investigador está fuertemente condicionado (aunque no determinado) por su propio marco epistémico” (García 2008, 186). Por formar quien esto escribe parte activa de lo observado, la mirada ha sido interior desde que surgió la pregunta inicial: ¿Qué procesos de organización, metodología y creación han sido aplicados en la construcción de los programas de danza contemporánea de la compañía *Univerdanza* de la Universidad de Colima?

Para realizar este análisis se ha propuesto la separación en tres facetas a observar que corresponden al tipo de acción realizada en el interior de la compañía: *organización, metodología y creación*. Estas tres categorías se manejarán como macroconceptos en el sentido que lo propone E. Morin en su epistemología de la complejidad; serán conceptos de integración y distinción al mismo tiempo, tal como lo son *bios y physis* en relación con el ser humano (Morin 1983).

Organización:

Este aspecto implica explicar la relación de la compañía con el entorno universitario, así como su funcionamiento interno.

Metodología, procesos de trabajo cotidiano:

Se hace mención a la forma de proceder en el trabajo cotidiano previo a la presentación ante el público (clases y ensayos). Se incluye también la descripción de los pasos que se siguen para la escenificación de las obras coreográficas (diseño y realización de vestuario, escenografía, iluminación, material impreso, grabaciones musicales).

Creación:

Se observa la manera en que se conformó un programa de concierto, así como la lógica particular y los métodos de construcción aplicados por algunos coreógrafos de *Univerdanza* para darle cuerpo a una idea a través de la composición coreográfica (poniendo énfasis en lo que ocurre dentro del salón de danza).

Se han separado estas acciones en las categorías mencionadas para facilitar su observación y análisis, teniendo presente dos criterios fundamentales: en primer lugar, en la práctica no se separan, forman parte de un sistema global complejo. El contexto influye en el funcionamiento interno y éste a su vez en los aspectos creativos, (como en el caso de un recorte presupuestal que limita el número de integrantes o el uso de elementos escenográficos). Pero al mismo tiempo, los procesos creativos pueden provocar modificaciones en el funcionamiento interno. Por ejemplo, a partir de necesidades específicas de un montaje es posible que se transformen ciertas prácticas (como un aumento en el horario de trabajo). Si la calidad del resultado en escena varía, las relaciones de contorno sufren modificaciones (positivas o negativas dependiendo de si la calidad mejoró o disminuyó). Por lo tanto existen entre los tres aspectos (organización, metodología y creación) relaciones recursivas.

En segundo lugar, cada una de estas acciones está determinada por conocimientos y experiencias previas, el entrenamiento, una obra coreográfica, la formación de un coreógrafo/a, y hasta la situación financiera de una agrupación contienen en sí mismos una serie de elementos que los constituyen. Estos elementos tienen ramificaciones hacia aspectos externos a la compañía: una obra coreográfica contiene un lenguaje particular que su creador ha desarrollado gracias a una serie de experiencias tanto profesionales como de vida -previas al momento histórico en que la obra es creada.

Si se comienza observando a una obra coreográfica específica, es posible decir que es la expresión de un punto de vista sobre una idea o suceso, es construcción de sentido a través del lenguaje de la danza. Para llevar a cabo esta expresión se requiere de uno o más seres humanos que funcionen como reproductores en cada ensayo y representación, por tener sus propios niveles de interpretación y expresión los intérpretes se convierten en co-creadores de la pieza.

En ocasiones una misma persona juega ambos roles, cuando quien compone la obra se convierte en su propio instrumento de expresión. Es decir, baila lo que crea, en ese caso sus propios niveles de acción interactúan. Cuando el artífice interpreta su obra, de algún modo hace a un lado a la parte de su persona que estuvo creando para privilegiar la presencia de su construcción de sentido en escena.

Muchas veces el autor de la coreografía se expresa a través del movimiento de otro ser vivo: El creador trata de transmitir su lenguaje al otro, quien comienza aprendiendo un discurso de movimiento para después convertirse en expositor del mensaje y principal constructor de sentido.

En el caso del bailarín/a es requisito además de aprehender el movimiento, acceder a la intención creadora y reinterpretarla, de modo que quien construye considere satisfactoriamente transmitida su idea de movimiento. En este punto es posible encontrar un sinfín de variantes que producen la satisfacción del coreógrafo/a ante la ejecución del bailarín/a, que va desde la más estricta repetición idéntica del movimiento en cuestión, hasta la captura de la esencia de lo que se desea transmitir(a partir de lo cual, surge un movimiento asertivo para su intención expresiva).

Este proceso de ajustar y acomodar no sólo el significado del lenguaje propio, sino también la transmisión-asimilación del mismo lenguaje, con el fin de componer una obra dancística hacen de cada coreografía desde su origen, un bucle o primer encadenamiento en espiral en el sentido en que lo menciona Edgar Morin:

[...] La idea del bucle no es una idea mórfica, es una idea de circulación, circuito, rotación, procesos retroactivos que aseguran la existencia y la constancia de la forma. [...] Es un proceso clave de organización activa, a la vez genésico, genérico y generador (de existencia, de organización, de autonomía, de energía motriz).

[...] Decir que es genésico es decir que transforma los procesos turbulentos, desordenados, dispersos o antagonistas en una organización activa. [...] Las interacciones se vuelven retroactivas, secuencias divergentes o antagonistas que dan nacimiento a un ser nuevo, activo, que continuará su existencia en y por el buclaje. [...] Así, el bucle se vuelve generativo permanentemente, uniendo y asociando en organización lo que de otro modo sería divergente y dispersivo.

[...] El bucle global es producto, al mismo tiempo que productor. Aquí se impone la idea de recursión. [...] La idea de recursión en términos de praxis organizacional, significa lógicamente producción de sí y regeneración. Es el fundamento lógico de la generatividad (Morin 1999, 214-217).

Este primer diálogo entre coreógrafo/a-bailarín/a usualmente se complejiza aún más (cuando se trata de un dueto o danza de grupo), porque habrá que añadir las inter-relaciones

personales, espaciales, rítmicas, emocionales, energéticas, físicas, etc. entre cada una de las voces del artífice.

El fin de todo este proceso es mostrar al público la creación surgida del bucle inicial, haciéndolo partícipe al mismo tiempo, de la necesidad de expresión, de la idea expresada y de la relación coreógrafo/a-bailarín/a, y por supuesto de la interpretación de este último. La coreografía cobra vida. Durante todo el proceso necesario para su realización, creador y materia prima comparten la naturaleza humana, sin pasar por medios no vivos como en el caso de la partitura en la música o el libreto en la obra de teatro.

Si pensamos también en el camino que se recorre, entre que la tarea de armado de la obra coreográfica se concluye y que ésta es mostrada al público, encontraremos una serie de elementos interconectados entre sí. En algún momento se toman decisiones con respecto al vestuario, a la ausencia o existencia de la escenografía, al espacio de representación, a la información de programa de mano, etc. Estos elementos también tienen la capacidad de influirse y afectarse, están interrelacionados y forman parte de la red del bucle inicial, participan de él y lo retroalimentan. Así el circuito continua complejizándose.

El paradigma de la complejidad tiene una estructura diferente a todos los paradigmas de simplificación concebidos o concebibles, físicos o metafísicos. No sólo crea nuevas alternativas y nuevas uniones. Crea un nuevo tipo de unión, que es el bucle. Crea un nuevo tipo de unidad, que no es de reducción, sino de circuito (Morin 2006).

El circuito que *Univerdanza* conforma con todas sus alternativas y uniones corresponde también a la definición de Rolando García de que los sistemas complejos carecen de límites bien definidos, puesto que siempre se podrán encontrar nuevas uniones e interrelaciones. Lo correspondiente a esta investigación no está enfocado a profundizar sobre uno de todos los aspectos que integran a la compañía y su funcionamiento (las relaciones de contorno, el funcionamiento interno, los recursos humanos o el trabajo en escena). En lugar de eso, se muestra un panorama de los elementos fundamentales de la práctica dancística de *Univerdanza* y de las relaciones más significativas que se han dado entre estos elementos durante el tiempo en que la agrupación ha funcionado (1998 a la fecha). Esta selección responde a la noción del “sistema construido por el investigador” que menciona Rolando García.

Como guía para el trabajo de investigación, además de la pregunta inicial, se plantearon tres preguntas rectoras: ¿Tiene *Univerdanza* particularidades en sus métodos de trabajo que vale la pena describir y analizar?, ¿En qué momento histórico y contexto social surge y existe *Univerdanza*?, ¿Qué puede aportar el análisis de una compañía del interior de la República a la teoría de la danza en México?

Para la recopilación de la información referente al funcionamiento interno de la compañía se recurrió a la investigación de su propio archivo, mismo que consta de programas de mano, notas de prensa, videos, fotografías, libros de registro, oficios, invitaciones, actas, inventarios, cronogramas de trabajo, dibujos de diseño de vestuario, guiones de iluminación, diplomas y reconocimientos. Por otro lado, se recurrió a la entrevista semidirigida de coreógrafos e integrantes a partir de las siguientes preguntas:

Guía de entrevista para el coreógrafo:

- 1.- ¿Puedes describir tu coreografía x?
- 2.- En tu opinión ¿pertenece a algún estilo coreográfico en particular? ó ¿Tiene alguna influencia artística específica?
- 3.- ¿Cómo surgió la idea?
- 4.- ¿Por qué iniciaste el montaje?
- 5.- ¿Podrías describir el proceso de montaje?
- 6.- ¿Qué significa para ti esta coreografía?
- 7.- ¿Qué valores encuentras en ella?
- 8.- A distancia, ¿le harías alguna modificación a la obra?, de ser así ¿cuál?
- 9.- ¿Qué aspectos he olvidado preguntar, pero tu consideras fundamentales para hablar de esta coreografía?

Guía de entrevista para integrantes

- 1.- ¿Cómo definirías tu papel dentro de la Compañía *Univerdanza*?
- 2.- ¿Qué significa para ti pertenecer a esta compañía?
- 3.- ¿Cuál es tu aportación para *Univerdanza*?
- 4.- ¿Qué esperas que *Univerdanza* te aporte a ti?
- 5.- ¿Consideras que tu trabajo en *Univerdanza* podría incrementarse de algún modo?

6.- ¿Consideras que el trabajo de *Univerdanza* debería mejorarse o modificarse de algún modo?

7.- ¿Hay algo que sobre *Univerdanza* o sobre tu relación con ella te gustaría mencionar y yo no te he preguntado?

Se consideró necesario incorporar el punto de vista del intérprete dentro del espacio dedicado a los procesos creativos. Para ello, se incluyó un ejercicio de memoria (a manera de testimonio) del único bailarín que perteneció al elenco original en todos los casos (Alejandro Vera). Como forma de guía se le proporcionaron las siguientes preguntas aplicables a tres obras coreográficas:

1.- ¿Puedes describir la coreografía?

2.- ¿Cuál fue el proceso de montaje?

3.- ¿Cómo defines tu papel dentro de esta obra?

4.- ¿Qué significa para ti bailar esta coreografía?

5.- ¿Que te gustaría comentar sobre la obra o tu papel dentro de ella que yo no te he preguntado?

En el caso de *Sobre las alas* (dueto creado por Alejandro Vera y la autora) se consideró pertinente aplicar un formato diferente, puesto que en ella los dos intérpretes son a la vez co-coreógrafos. Por ello, en el texto correspondiente los roles están entremezclados.

Con el fin de incluir una visión externa especializada se solicitó a dos profesionales de la danza -que conocen de cerca el trabajo artístico y trayectoria de *Univerdanza*- su participación dentro del documento a través de la elaboración de un texto en el que manifestaran su punto de vista sobre la compañía (Christine Dakin, de la Martha Graham Dance Company de Nueva York y Margarita Tortajada Quiroz, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDID) José Limón).

Por último, con respecto a la información referente a la Universidad de Colima se consultó el Plan Institucional de Desarrollo 2006-2009² y la página web de la casa de estudios.

² En vigencia a la fecha de inicio de la investigación. Este documento integra la Visión Institucional al 2012.

-Antecedentes históricos (La Danza del S. XX)

El Siglo XX trajo consigo una manera de hacer danza escénica que rompía drásticamente con la forma que había prevalecido durante cientos de años. El mundo estaba atravesando una época de cambio durante el modernismo, las manifestaciones artísticas se habían ido integrando a este cambio. La última en hacerlo, la rezagada; fue la danza.

Doris Humphrey en su libro *The Art of Making Dances*, (*El arte de hacer danzas*) publicado en 1959 hace alusión a la situación en que la danza escénica permanecía hacia principios del Siglo XX, refiriéndose a ésta como *The sleeping beauty* (La bella durmiente). En la introducción del libro Humphrey comenta: “Los temas serios, siempre aceptables para el teatro y la ópera, resultaban impensables para el ballet” (13).

Se repetía en la composición de la danza, una fórmula arraigada siglos atrás; temas de cuento de hadas e historias de amor no muy profundas, con un lenguaje corporal tan estilizado que su resultado visual y expresivo tendía más al mundo de la fantasía que al mundo real.

En estricta correspondencia también del bailarín/a se esperaba que fuera un ser humano que diera la apariencia de provenir de ese mundo de fantasía; con los pies no muy bien puestos sobre la tierra (así como el uso de las zapatillas de punta lo exige) y de aspecto etéreo y angelical. Creadores/as había muy pocos y su rango de expresión estaba sometido a estos ideales de recrear a través de la danza mundos de ensueño. Este anhelo estético aun cuando se había originado siglos atrás, seguía provocando la fascinación del público –como a la fecha lo hace, si tomamos en cuenta que los grandes ballets siguen representándose con gran éxito alrededor del mundo-. Pero no estribaba ahí el principal problema, sino en que esta fórmula se concebía como el camino de la danza para llegar al escenario.

Fue a finales del Siglo XIX cuando simultáneamente algunos personajes (principalmente mujeres) se dispusieron a objetar esta creencia reinante y se atrevieron a proponer nuevos caminos para la danza. Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Loïe Fuller, Maud Allan, Ted Shawn, entre otros, desde su perspectiva personal llevaron la danza al escenario de modos inusuales, novedosos y lejanos al ballet clásico. A todos ellos se les reconoce como los pioneros de la Danza Moderna, forma de danza que nace con el Siglo XX. Esta nueva concepción del arte de la danza llegó para quedarse, se ha expandido por los cinco continentes, ha visto multiplicarse a sus coreógrafo/as, bailarines/as y seguidores y sobre todo, ha mantenido abierta la posibilidad de modificarse permanentemente.

En el libro *The modern dance, Seven Statements of Belief* (*La danza moderna, siete declaraciones de creencias*) la autora -Selma J. Cohen- hace una introducción a la que titula *The Caterpillar's Question* (*La pregunta de la oruga*). Allí la autora comenta que cuando pidió a los coreógrafo/as que escribieran sobre danza moderna, anticipaba la posibilidad de que le contestaran algo semejante a lo que Alicia³ le respondió a la oruga cuando ésta le preguntó “¿Quién eres?”, Alicia replicó: Justo en este momento es difícil saberlo señor. Yo sé quién era yo cuando me levanté esta mañana. Pero creo que he tenido serios cambios desde entonces.

Cohen para ejemplificar este tipo de cambios -que esperaba escuchar en las respuestas de los coreógrafos- reflexiona a partir de una de las tantas formas con las que se ha nombrado a la danza moderna: *La danza de los pies descalzos*⁴. Se le decía de este modo porque por un lado, Isadora Duncan defendió fervientemente la idea de que el trabajo de las puntas separaba al alma del cuerpo y también la de la inutilidad expresiva de usarlas; así, Duncan proclamó su derecho a bailar descalza. Por otro lado, los bailarines y coreógrafo/as durante las primeras décadas del Siglo XX, también bailaban descalzos. Años después los artistas de la danza moderna comenzaron a incluir los zapatos como parte del vestuario. El único problema consistió en que una de las maneras de asignarle a esta manifestación artística ya no parecía tan apropiada.

Tratando de explicar estos cambios se han utilizado nuevas etiquetas y clasificaciones. A lo largo de la historia de la danza moderna como expresión artística, podría decirse que lo que ha prevalecido es una profunda libertad para experimentar proponiendo lógicas particulares para su creación. En lo que a la fecha todos los investigadores y teóricos de la danza coinciden, es que la danza es inherente al ser humano. Todas las culturas de todos los tiempos la han practicado en algún modo. Al respecto de esto el coreógrafo y teórico cubano Ramiro Guerra hace un planteamiento de cómo debe observarse a la danza:

La danza, como toda actividad humana y como el mismo nombre, es producto de una evolución. Igual que la mentalidad, ha ido evolucionando en un proceso de

³ La autora hace alusión al personaje de Lewis Carrol en *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*

⁴ *Then there was choice of any number previous definitions -all clear, pat, ready to be quoted. Yet no one of them seemed to cover the present situation. Barefoot dance? No, sometimes they wear shoes.* (Cohen 1969,4). Después ellos escogieron muchas diferentes definiciones –todas claras, adecuadas, listas para ser citadas. Sin embargo ninguna parecía cubrir la situación actual. ¿Danza de los pies descalzos? No, algunas veces usan zapatos.

selección hasta los más avanzados estadios culturales, sin que hayan desaparecido niveles anteriores producidos por la ideología de las etapas socio-político-económicas determinadas y que aún coexisten con las más avanzadas. Así también, la danza en su trayectoria de siglos, ha ido creando formas, maneras y estilos, que existen unos al lado de otros, y que se influyen mutuamente. La variada serie de contradicciones que se plantean entre unos y otros, hace necesario tener una visión dinámica, siempre en movimiento, para poder apreciarla (Guerra 2003. 11).

Guerra continúa sus disertaciones proponiendo que se estudie a la danza siempre como a una actividad viva, con ramificaciones hacia el pasado y hacia el futuro interrelacionándose con el presente.

En esta propuesta del teórico cubano se reconoce a la danza como parte de una manifestación cultural, es decir, como perteneciente a un todo mayor que incluye lo social, lo político y lo económico. Se enfatiza la relación de la danza con el tiempo en que surge, así como con sus antecedentes. A partir de este planteamiento se pueden entender esta serie de cambios acontecidos en la danza moderna y el surgimiento constante de nuevas formas de manifestarse. Es posible desde este planteamiento explicar distancias categoriales, rupturas, y en general un eclecticismo complejo que se manifiesta en la danza escénica del Siglo XX y XXI.

-Aplicación de los términos Danza Moderna- Danza Contemporánea.

A través del curso de esta investigación se han encontrado diferencias en la aplicación de términos básicos para nombrar a la danza escénica del Siglo XX y XXI; entre autores y entre la comunidad dancística de diferentes países. Por ejemplo: En México usualmente se dice que tanto Martha Graham como su técnica son modernas, no contemporáneas. En Nueva York su escuela se llama *Martha Graham Center of Contemporary Dance*. Algunos libros de historia de la danza en Estados Unidos transitan del término Danza Moderna a Postmodernismo sin utilizar el término Danza Contemporánea en ningún momento. Usualmente en México se utiliza este último. Para mencionar algunos ejemplos citaré títulos y contenidos generales:

The vision of the modern dance, in the Words of its Creators (1979), es una historia de la danza moderna en Estados Unidos. Los editores dividen a la historia de la danza moderna

en cinco etapas: “Los Precursores”, “Los cuatro pioneros”, “La segunda generación”, “Los Nuevos Rebeldes”, “La nueva visión” —esta última incluye citas sobre posmodernismo de M. Fulkerson, M. Fenley, Bill T. Jones entre otros.

The Modern Dance, Seven Statements of Belief (1969), que contiene información obtenida en entrevista directa sobre los siguientes creadores/as: José Limón, Anna Sokolow, Erick Hawkins, Donald McKayle, Alwin Nikolais, Pauline Korner y Paul Taylor.

La danza Moderna de Jacques Baril (1987), divide también a la historia de la danza moderna en generaciones. Este libro incluye un capítulo titulado “La danza moderna en Europa”.

Contrastando con esto en el libro mexicano *La danza en México* (1955), existe un capítulo titulado “La Danza Contemporánea” escrito por Raúl Flores Guerrero, en el que el autor hace la siguiente disertación:

La expresión coreográfica contemporánea. Ese es, precisamente, el camino que se ha seguido a partir de la última década de esta centuria. En ello reside el valor fundamental del ballet y la danza actuales” (Pág.53).

Durante todo el ensayo Flores Guerrero expone las características de la “nueva danza” - implicando tanto al ballet como a la danza moderna-. El autor cierra sus conclusiones de la siguiente manera:

Crear en las posibilidades de la danza contemporánea como expresión no implica, pues, un olímpico desprecio por el esteticismo balletístico, que tiene méritos numerosos e innegables además de su propia belleza enmarcada en lo que en otras ocasiones he designado como una “estética de la contentación”, pero sí supone la conciencia de que la nueva danza exige una integración de valores estéticos revolucionarios o evolucionados que conducirán, a los coreógrafo/as contemporáneos, a la creación de obras más representativas de nuestro tiempo (Pág.77).

De lo anterior podemos deducir que el autor al utilizar el término danza contemporánea, no estaba empleando una nueva etiqueta para designar a la danza moderna diferenciándola del ballet, sino que proponía que en ambas se manifestaba una nueva manera de abordar la composición -acorde a la época. Aquí, el término contemporánea se entiende como: Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.

Actualmente en México la mayoría de las escuelas de danza que ofertan licenciatura utilizan el término danza contemporánea o técnica contemporánea para designar a la técnica de formación de bailarines que no es la técnica de ballet o para diferenciarla de la danza folclórica. Muchas de ellas especifican Técnica Graham.

En *Julliard School* (institución de educación superior en danza, drama y música de la ciudad de Nueva York) las materias correspondientes a la formación y entrenamiento de bailarines se denominan *Ballet y Modern Dance*. El término Danza Contemporánea no es empleado. Tampoco se emplea en los cursos que ofrecen los más importantes festivales de danza en los Estados Unidos como el Bates Dance Festival, en donde se ofrece *Modern y Ballet* entre otros.⁵

Roger Garaudy, en su libro *Danzar su vida* (1973), incluye un capítulo denominado “La nueva danza”, en el que menciona, la necesidad de encontrar una manera de designar a la expresión coreográfica creada a partir de la segunda mitad del Siglo XX:

No podemos dar el mismo nombre a todas las formas de danza que en el Siglo XX se han distinguido del ballet clásico. Reservaremos pues la expresión “ballet moderno” para todas las experiencias de Diaghilev a Balanchine, que, conservando el vocabulario y la técnica de ballet clásico, han intentado eliminar los temas anacrónicos de los cuentos de hadas, ya sea tratando temas contemporáneos, encaminándose a la abstracción o vinculando la danza moderna con las otras artes, especialmente con las artes plásticas.

Hemos estudiado bajo el nombre de “danza moderna” la corriente que, de Isadora Duncan y *Denishawn* a Martha Graham, Mary Wigman y Doris Humphrey, asignó nuevos fines a la danza: la expresión dramática de las emociones y las pasiones, y elaboró una nueva técnica de movimiento en correspondencia a estos fines.

Denominaremos “nueva danza” a la nueva corriente, caracterizada sobre todo por Alwin Nikolaïs y Merce Cunningham, que nace de la negación de los fines y medios de la “danza moderna” y que rechaza las preocupaciones expresivas y dramáticas y el lenguaje que de ahí se desprende. Hemos elegido la expresión “nueva danza” por

⁵(www.juilliard.edu/college/dance/programs.html y <http://abacus.bates.edu/dancefest/> Consultadas el 8 de junio de 2009).

analogía con el “nuevo teatro”, la “nueva novela”, el “nuevo cine”, la “nueva pintura”, que son manifestaciones de corrientes afines (Pág. 107).

Más adelante Garaudy insiste en la necesidad de encontrar un nuevo término para designar a la danza que en esos años surgía:

Si se rechazan tanto las motivaciones como el lenguaje de la danza moderna, tal como se desarrolló durante medio siglo, sería paradójico confundirlos bajo el mismo término, aunque esto no implica ningún juicio de valor. Se trata solamente de encontrar una palabra diferente para expresar una realidad distinta. (109)

Luego de mencionar lo anterior el autor expone con mayor amplitud la conveniencia del término “nueva danza” para designar a la danza de la segunda mitad del Siglo XX “situándola en el contexto de movimientos análogos en otras artes” (109). “Si descubrimos una estructura común a estas diversas empresas, podremos entender mejor el enfoque y los medios de la nueva danza y evaluar su posible futuro.” (109).

En este libro de Roger Garaudy cuando la palabra “contemporánea” aparece, es empleada no para dar un nombre a alguna forma de manifestación artística, sino para contextualizar en el tiempo presente.

Por otro lado, en el libro *Apreciación de la danza* (2003) de Ramiro Guerra los términos moderna y contemporánea se utilizan como sinónimo: *La danza moderna o contemporánea: el Siglo XX y su estilo*. Se presenta en el libro así como subtítulo del capítulo denominado: Los Estilos Históricos en la Danza. El siguiente subtítulo es: *La danza posmoderna y su estilo en la era del capitalismo tardío*. La ubica en los años finales del Siglo XX. Guerra coincide con Roger Garaudy en el punto de ruptura entre la danza moderna y la posmoderna, puesto que menciona sus orígenes en el trabajo coreográfico de Nikolais y Cunningham, pero no coincide en la denominación.

El crítico y teórico mexicano Alberto Dallal expresa en su libro *Cómo acercarse a la danza* (1988):

La enorme gama de posibilidades formales y expresivas que abrió la aparición de la danza moderna se amplió aún más con la apertura hacia la danza contemporánea, género que manifiesta con mayor plenitud los problemas, las imágenes, la situación de la realidad actual. (140)

Este libro de Dallal está diseñado con el fin de introducir al lector en los aspectos más importantes del arte de la danza. Tiene una configuración didáctica. La selección de los términos en un caso así es cuidadosa. En la cita anterior se manifiesta que la diferencia que otros autores encuentran entre la danza de principios de Siglo XX y la segunda mitad, se establece a partir de los términos danza moderna-danza contemporánea. Dallal aplica estos términos en otros libros como; *Estudios sobre el arte coreográfico*. El capítulo VIII de este último se llama: “Fisiología, historia y literalidad: arte, no arte y desmantelamiento del arte en la danza posmoderna”, en la página 182 el autor se refiere a la danza contemporánea como una “prolongación, como género de la danza moderna”.

Este tema podría ser susceptible de desarrollarse en una investigación particular al respecto, en la que el motivo fuera el análisis de términos como danza moderna, posmoderna, contemporánea, danza nueva o nueva danza. Por no ser el objeto de estudio en la presente investigación, se ha dejado abierto. Sin embargo, quien esto escribe no comparte la postura que priva en México de clasificar el trabajo de Martha Graham exclusivamente dentro de la Danza Moderna, aunque sí como artista que perteneció al Modernismo.

Graham se mantuvo activa en la creación, docencia y difusión de la danza hasta 1991, año en que falleció teniendo 96 de edad. Su última obra *Maple Leaf Rag* fue estrenada en 1990. Una nota -publicada en el *New York Times* al respecto de su estreno- en el encabezado declara: *Martha Graham, at 96, Dares Something Different*⁶ (Martha Graham, a los 96, se atreve a algo diferente). En esta obra, la coreógrafa hace una parodia de sí misma, a través de la re-significación de su lenguaje corporal, de modo que presenta como lúdicos motivos y temas de movimiento que dentro de otras piezas ella había manejado en un tono trágico.

Desde la fundación de su escuela a la fecha, muchas generaciones de bailarines se han formado ahí. Al paso del tiempo su técnica no se mantuvo idéntica, al parecer se nutría de las capacidades físicas y expresivas de los bailarines que pertenecían a su compañía, así como de las finalidades expresivas y artísticas de Graham en distintas épocas. Por ejemplo, la aplicación de la rotación de las piernas en la segunda posición (para realizar la secuencia de *profundas contracciones*-sección de piso) varía; mientras unos profesores consideran que las rodillas deben apuntar al techo, otros solicitan que se dirijan hacia atrás. Esta

⁶<http://www.nytimes.com/1990/10/01/arts/martha-graham-at-96-dares-something-different.html>(Nota periodística), <http://www.youtube.com/watch?v=ZY8kbP-behg> (fragmentos de la obra *Maple Leaf Rag* en video) (consultadas el 4 de julio de 2011).

diferencia se presenta aún entre aquellos profesores que fueron formados dentro de la técnica por su propia creadora.

En el libro *Mentes Creativas*, Howard Gardner incluye a Graham dentro de “Los creadores de la era moderna”, junto con Sigmund Freud, Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, T.S. Elliot y Mahatma Gandhi. El autor compara a Graham en importancia - dentro de su campo- con Pablo Picasso y su obra en las artes plásticas. Se propone aquí que una creadora tan prolífera, como Graham lo fue, requiere –para ser clasificada- una profunda y metódica investigación sobre su legado artístico y pedagógico, tal como se hace al estudiar y dividir en diferentes etapas el trabajo de este artista plástico. Regreso a la intención de Garaudy: “Se trata solamente de encontrar una palabra diferente para expresar una realidad distinta”.

Dentro de la presente investigación se manejará el término “danza contemporánea” por usos y costumbres en México, pero sobre el entendido de que en otro idioma y en otros países este nombre podría variar.

1. Procesos de *organización*

Este aspecto implica explicar la relación de la compañía con el entorno universitario, así como su funcionamiento interno.

1.1 La Universidad de Colima y sus agrupaciones artísticas

La Universidad de Colima (U de C) es una institución pública fundada en 1940, siendo presidente de la República Lázaro Cárdenas y el gobernador del estado Pedro Torres Ortiz. Éste último encargó el proyecto de creación de la U. de C. al entonces director general de Educación Pública Rubén Vizcarra. Estos tres personajes pertenecían al ejército mexicano y portaban un alto rango. Según el profesor Manuel Velasco:

Como Universidad Popular, se impartían cursos técnicos -que habrían de sustentar el futuro desarrollo de Colima-, y carreras que apoyarían de inmediato a la economía de las familias. Hubo intentos de ofrecer educación de bachillerato, mas fueron proyectos que no pudieron concretarse. Tuvieron que transcurrir casi quince años, para que surgieran con base firmes los primeros bachilleratos. (www.ucol.mx/conoce la universidad)

En 1960 se emitió la primera Ley Orgánica de la Universidad. Dos años después obtuvo su autonomía. Durante las siguientes dos décadas, la U. de C. continuó su desarrollo; se inició la construcción de edificios, se hicieron revisiones a la estructura y funcionamiento interno de la institución. Los estudiantes, catedráticos y trabajadores hicieron gestiones ante el Presidente de la República, en las que solicitaban el aumento en su presupuesto tanto federal como estatal. A principios de los 80 se instauró el programa *Nueva Universidad*. A través de él se revisaron cuestiones de identidad de la institución:

Se incrementaron las ofertas de servicios educativos para hacer frente a la demanda de recursos humanos preparados en las áreas agrícola, industrial y comercial, dando una respuesta a la sociedad colimense que requería de una institución fuerte y en crecimiento (www.ucol.mx/conoce la universidad).

Más tarde, en la misma década, se instaura el programa *Universidad para el futuro* con el fin de “responder a los retos impuestos por la modernización estatal, regional y nacional”. Desde 1997, y a la fecha, dentro de la U. de C. existe la tendencia hacia la “modernización educativa”, orientada a la búsqueda de la excelencia académica:

Los objetivos de colocar a la institución en el liderazgo académico y de organización de las universidades públicas del país, e internacionalizar académicamente a la universidad, no sólo se mantienen, sino que se fortalecen; de la misma manera, los de acrecentar el patrimonio artístico, cultural y físico ([www.ucol.mx/conoce la universidad](http://www.ucol.mx/conoce-la-universidad)).

Dentro de esta *Universidad para el Futuro*, se menciona; “acrecentar el patrimonio artístico”, esto ha influido en que a pesar de las crisis económicas o de los cambios políticos internos y externos, la Universidad de Colima mantenga vigentes una serie de programas y acciones en relación con las artes en general y a las artes escénicas en particular.

Actualmente la Universidad de Colima plantea su Misión y Visión de la siguiente manera:

Misión

La Universidad de Colima es una institución pública de vanguardia que forma bachilleres, profesionales y científicos con sentido creativo, innovador, humanista y altamente competitivos, comprometidos en el desarrollo armónico de la sociedad, en su entorno nacional e internacional.

Visión

La Universidad de Colima en el 2012 es:

Una institución educativa pública, autónoma, de calidad, flexible, internacionalmente competitiva y sólidamente vinculada al desarrollo sostenible de la sociedad, donde el eje central es la formación humanista, científica y técnica de nuestros estudiantes, articulada a la investigación básica y aplicada, así como a la creación, preservación y difusión de la cultura (Plan Institucional de Desarrollo 2006-2009. 17).

Gracias al énfasis que la Universidad de Colima ha tenido (a través de su historia) tanto en la formación humanista como en la creación, preservación y difusión de la cultura existen el Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA) fundado en 1981, pero con antecedentes desde 1960 (Casa de Artes), y el Departamento de Arte y Cultura.

A través del IUBA se han abierto los Departamentos de Danza, Música y Artes Plásticas. Los cuales ofertan estudios de Licenciatura. Debido a ello, estas instancias dedicadas a las artes tienen acceso a fondos y programas nacionales relacionados con la Educación

Superior, cuentan y han contado con fondos federales para su funcionamiento como por ejemplo el Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (P.I.F.I.)⁷.

El flujo presupuestal se ha visto reflejado -entre otras cosas- en la calidad de la infraestructura dedicada a la enseñanza profesional de las artes. El Departamento de Danza reúne las condiciones óptimas para su práctica profesional en lo referente a dimensiones, equipamiento y mantenimiento⁸. Uno de sus salones es sede de *Univerdanza*, por lo que las condiciones de trabajo son también óptimas para el desarrollo cotidiano de la práctica dancística.

Univerdanza tiene una doble adscripción institucional, sus integrantes son maestros, egresados y alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica del Departamento de Danza y su sede de trabajo está ubicada ahí, mientras que como agrupación depende del Departamento de Arte y Cultura. Los antecedentes de la existencia de los grupos artísticos universitarios se encuentran en la historia de la Coordinación General de Extensión Universitaria:

Aunque la Universidad de Colima, desde su creación en el año de 1940, ha hecho extensión universitaria, el nacimiento formal de esta actividad con un fin específico, tiene su origen en el Departamento de Extensión Universitaria, creado en el año de 1965, el cual estaba integrado por un ballet folklórico, un grupo teatral y el coro de la Universidad de Colima; así como la naciente Escuela de Artes Plásticas y un incipiente Programa Editorial.

En los años setenta se fortalece este Departamento de Extensión Universitaria con la incorporación de más grupos artísticos y deportivos, entre ellos, el Grupo de los Niños Cantores de Colima (surgido en 1940 en la Catedral de Colima); el Grupo de Danza Folclórica Cuicacalli de la Escuela de Derecho (antecesor del actual Ballet Folklórico); el Ballet Folklórico de la Escuela de Artes, así como el primer equipo de fútbol con personal técnico y entrenador especializados; además se adquiere equipo editorial, se imparten distintos cursos de capacitación y cursos de verano.

Para la década de los ochenta, durante el rectorado del Lic. Humberto Silva Ochoa, mediante el Acuerdo No.1 (uno) de 1985, aprobado por el Consejo Universitario, se

⁷ Este es un programa implementado por la Secretaría de Educación Pública como una estrategia para apoyar a las Instituciones de Educación Superior del País (<http://pifi.sep.gob.mx/>).

⁸ Con excepción de contaminación auditiva que existe entre los diversos espacios del Departamento. Sin embargo, cuando se aplican ciertas normas de convivencia -manejo prudente del volumen de los equipos de sonido- este problema es mitigado.

crea la Coordinación General de Extensión Cultural , con la misión de promover y difundir el quehacer artístico, cultural, deportivo y recreativo; así como la divulgación del conocimiento científico y tecnológico.

Dos años después, durante el mismo período rectoral, mediante el Acuerdo No.12 (doce), fechado el 1 de julio de 1987, se fusionan las Coordinaciones Generales de Extensión Cultural y Comunicación Social, en la Coordinación General de Extensión Universitaria ([www.uco.mx/conoce la universidad](http://www.uco.mx/conoce-la-universidad)).

En la actualidad la Coordinación General de Extensión Universitaria, está a su vez constituida por tres direcciones: la Dirección de Arte y Cultura, la Dirección General de Deportes y Actividades Recreativas y la Dirección de Museos y Galerías.

Todos los grupos artísticos universitarios dependen de la Dirección de Arte y Cultura. Desde el año 2010 se puso en marcha la realización de Acuerdos de Colaboración entre la Coordinación General de Extensión Cultural, la Dirección de Arte y Cultura y los Grupos representativos de la Universidad de Colima. Estos acuerdos son entregados a cada grupo universitario. En ellos se explica de manera detallada la relación existente entre cada agrupación y la U. de C⁹.

La siguiente información es referente a los recursos económicos que la compañía recibe de manera mensual a través de la Dirección de Arte y Cultura:

Que los recursos que recibe la *Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima “Univerdanza”*, de la DGAC, no se consideran salarios. Son incentivos a la aportación artística, destinados específicamente a las propuestas aprobadas por la DGAC. Como parte del Programa de Apoyo al Desarrollo Artístico (PADA), que otorga estímulos económicos, individuales y colectivos, a proyectos relevantes de las distintas disciplinas artísticas, susceptibles a realizarse en el transcurso de un año con los siguientes objetivos:

- Presentar propuestas concretas para propiciar en los alumnos formación cultural
- Promover una gestión cultural de responsabilidad en la formación de públicos con un acertado criterio de apreciación de la diversidad cultural.

⁹ Por cuestiones de discreción, no se reproducirá en el presente documento el contenido total de estos Acuerdos.

- Favorecer la realización de proyectos individuales y colectivos con creación y lenguaje propios, cuya realización sea promovida en nuestra institución y en nuestro entorno social.
- Estimular el desarrollo profesional de agrupaciones dedicadas a las artes escénicas.
- Proporcionar alternativas de financiamiento a proyectos de rescate de patrimonio cultural cuya difusión refuerce el sentido de cultura regional, nacional y universal.
- Permitir que las agrupaciones y solistas continúen consolidando su perfil artístico.
- Fortalecer la relación arte-comunidad con proyectos que faciliten el acceso a la cultura a diversos sectores de la población (Tomado de la copia del acuerdo entre *Univerdanza* y Dirección de Arte y Cultura 2010)¹⁰

Todas las licenciaturas y bachilleratos de la Universidad de Colima incluyen en sus créditos una materia de nombre *Actividades Culturales y Deportivas* (se cursa en todos los semestres). Para acreditar esta materia los estudiantes deben comprobar la asistencia a tres eventos culturales y/o deportivos en cada evaluación parcial, que son programados y/o definidos por la Dirección de Arte y Cultura.

La existencia de este programa ha permitido el acercamiento de la comunidad universitaria a las agrupaciones artísticas propias de la misma y a las actividades artísticas en general. Con respecto a la formación de público, la Dirección cuenta también con el programa Amigos del Arte. Cuando la Dirección de Arte y Cultura programa una actividad, las agrupaciones artísticas cuentan con el apoyo de los Promotores Culturales para el desempeño de las actividades.

Univerdanza participa activamente de los programas organizados por la Dirección de Arte y Cultura. Éstos incluyen: funciones (para acreditación de Actividades Culturales y Deportivas, agenda regular, respuesta a invitaciones de otras universidades o instituciones); ensayos abiertos (Tour Cultural y acreditación de Actividades Culturales y Deportivas); visitas a campus universitarios dando funciones breves seguidas de una charla (Arte Móvil), conferencias, etc.

¹⁰ Hasta mayo de 2011 no se había realizado este trámite. La Dirección de Arte y Cultura está pasando por un nuevo proceso de reestructuración. Los resultados finales de esta reestructura no han sido dados a conocer a los directores de Grupos y Compañías de manera oficial.

Por otro lado, la compañía *Univerdanza* se ha visto favorecida con las políticas institucionales referentes a la divulgación y difusión cultural, puesto que (desde su fundación a la fecha) cuando se han recibido invitaciones para presentar su trabajo fuera de Colima -de manera independiente a la programación del Departamento de Arte y Cultura-, la institución ha brindado apoyo económico para su atención. Muchas veces ha sido gracias a este apoyo (total o parcial al cubrir gastos de transporte) que el trabajo de *Univerdanza* se ha proyectado fuera de la entidad.

Pertenecer a la Universidad de Colima como agrupación artística ha implicado -además de el respaldo mencionado anteriormente- protección médica para los integrantes. La única ocasión en que ha habido un accidente serio durante una práctica (fractura de clavícula), el bailarín en cuestión era egresado de la Licenciatura en Danza Escénica, por lo que ya no contaba con el Servicio Médico Estudiantil. Él requirió de una cirugía y la Universidad absorbió todos los gastos médicos en una clínica particular. En el interior de *Univerdanza* se cree que la U. de C. respondería siempre de la misma manera -en caso de accidente- independientemente de quién fuese la persona lesionada.

Además de lo anterior, los bailarines de la compañía tienen acceso al Servicio Médico del Departamento de Danza. Éste cuenta con un consultorio dentro de las instalaciones del Centro Universitario de Danza y está a cargo de Francisco Daniel Pérez Vargas, Médico Especialista en Medicina Física y Rehabilitación, con Maestría en Ciencias Médicas. Pérez Vargas ha trabajado en la rehabilitación de bailarines desde el año 2002, por lo que contar con su asistencia ha sido para *Univerdanza* un apoyo muy importante.

1.2 La danza contemporánea en la Universidad de Colima.

En 1999 se presentó por primera vez al público *Univerdanza*, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima¹¹. Su sede de trabajo es el Departamento de Danza de la misma universidad. En éste departamento se ofrece la Licenciatura en Danza Escénica y es sede también del *Ballet Folklórico de la U. de C.* -fundado en 1983.

¹¹ Como todo proyecto artístico cultural la compañía *Univerdanza* tiene antecedentes que podrían ser sujeto de estudio arrojando información muy valiosa. Por cuestiones de tiempo y espacio dentro de la presente investigación se toma como punto de inicio un momento específico; la primera vez en que la agrupación se anunció a sí misma como: Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima. Esto nos ubica en el 13 de julio de 1999, dentro del marco del Segundo Festival Colima de Danza, Teatro Hidalgo, en la ciudad de Colima, Col. El nombre *Univerdanza* es utilizado por primera vez el 22 de noviembre de 1999 en el Festival de las Artes. Teatro Galerías. Zapopan, Jalisco.

El origen de la danza folclórica en el interior de la Universidad de Colima se ubica varias décadas atrás en la Escuela Normal -que en 1940 se fundó bajo el nombre de Universidad Popular de Colima. En esa Escuela Normal, algunos estudiantes bailaban danza folclórica en eventos importantes. Esta práctica continuó en el interior de la universidad durante décadas sin que llegara a consolidarse una compañía representativa. En 1981 Rafael Zamarripa¹² (quien además de su trabajo en el campo de la danza es artista plástico), fue invitado a conformar el *Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*¹³. Desde entonces la presencia de la danza folclórica en la U. de C. ha sido constante y cada vez mayor el número de jóvenes interesados en su práctica. El *Ballet Folklórico de la U. de C.* se ha presentado en diferentes partes del mundo como: España, Bélgica Suiza, Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos, Canadá, China, etc. Ha sido merecedor de numerosos premios y reconocimientos; a través de su trabajo se ha posicionado como bastión cultural en el estado de Colima y el país. Puede decirse que el Ballet Folklórico de la U. de C. es un orgullo local y también una tradición. Actualmente es el grupo artístico de mayor importancia dentro de la Universidad de Colima.

En 1997 se abrió la Licenciatura en Danza Escénica dentro del Departamento de Danza. La infraestructura de la escuela se había estrenado un año antes, después de una ampliación al edificio que originalmente sólo albergaba al Ballet Folklórico. Las instalaciones realizadas para el funcionamiento de la licenciatura de nueva creación cumplían con los requisitos necesarios para considerarse de primer nivel, por sus dimensiones, cantidad de salones y equipamiento.

El desarrollo del Departamento de Danza ha sido paralelo al desarrollo del Ballet Folklórico. Esto ha requerido del esfuerzo permanente de un equipo de trabajo liderado por Zamarripa, quien desde su llegada a Colima trajo consigo una visión personal de la danza folclórica: esta práctica debía complementarse con la práctica de la danza contemporánea y alcanzar en escena la dignidad de una compañía profesional.

Según cuenta Zamarripa¹⁴, esta postura no fue siempre recibida con agrado. Se le cuestionaba el hecho de que a los integrantes de Ballet se les impartiera danza

¹² Desde su fundación a la fecha el B.F. de la U. de C. ha estado dirigido por Rafael Zamarripa.

¹³ Se respeta la forma de escribir la palabra Folclórico dentro del nombre de la compañía (*Folklórico*).

¹⁴ Estos comentarios no han sido publicados hasta ahora. Son extractos de conversaciones personales. Me atrevo a escribirlos por considerarlos significativos dentro de esta investigación.

contemporánea “Pues le cambio el nombre y le pongo Ballet Contemporáneo que hace folclor” –contestaba él ante estos cuestionamientos. No solamente no lograron hacerlo cambiar de opinión con respecto al entrenamiento de la compañía, sino que él periódicamente invitaba maestros de danza contemporánea con el fin de elevar el nivel técnico de los integrantes del Ballet Folklórico.

Para cuando se creó la Licenciatura en Danza Escénica, Zamarripa había conseguido que la danza contemporánea ganara terreno en el nivel de aceptación de su práctica por parte no sólo de los bailarines, sino también, de las autoridades universitarias. En el primer plan de estudios de la Licenciatura en Danza Escénica se ofrecían dos especialidades después de un tronco común de dos años: Danza Folclórica y Danza Contemporánea. Durante la primera revisión reglamentaria que se hizo del plan de estudios, esta separación se eliminó; en su segunda versión, todos los estudiantes deberían llevar ambos géneros durante los cuatro años de carrera. Esta fue una decisión tomada en academia¹⁵. Se oficializa la relación académica integral luego de muchos años de insistencia de quien visualizó esta posibilidad:

El Licenciado en Danza Escénica posee los conocimientos para crear, diseñar, producir e interpretar espectáculos dancísticos de diversa índole en los géneros contemporáneo y folklórico. Asimismo, cuenta con las habilidades y destrezas para transmitir y difundir los orígenes y tradiciones de las diferentes manifestaciones dancísticas. Su formación integral le permite participar en procesos de investigación y docencia con sentido crítico, ético, humanístico y social (www.ucol.mx/docencia/).

1.3 Información General sobre *Univerdanza*

Desde sus inicios y a la fecha, *Univerdanza* se ha planteado como un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza contemporánea. Actualmente *Univerdanza* labora con un sistema de trabajo diseñado específicamente para la compañía, mismo que pretende contribuir a la formación de bailarines que estén preparados para la ejecución de coreografías que requieren de un nivel técnico e interpretativo de consideración. Al mismo tiempo, la unidad del conjunto respeta a la individualidad expresiva. Es parte de las ambiciones de la compañía que los intérpretes se desarrollen en el ámbito creativo.

¹⁵En mi opinión, esta última acción es un reflejo de un cambio de mentalidad en el campo dancístico de Colima.

De manera regular *Univerdanza* cuenta con la presencia de maestros huéspedes de distintas técnicas de entrenamiento. Personalidades destacadas de la danza han asesorado permanentemente el trabajo de la compañía, (Christine Dakin y Marco Antonio Silva)¹⁶.

La Universidad de Colima ha respaldado el trabajo de *Univerdanza* desde su fundación a través de la designación de un salón de ensayos para la compañía, diversos espacios para funciones, apoyo parcial para producciones, soporte económico para la realización de giras, funciones fuera del estado y asistencia a cursos y seminarios tanto en la localidad como fuera de esta. A partir del año 2000 se ha recibido un estímulo económico mensual que se reparte a manera de becas-trabajo para bailarines (el monto de este estímulo ha sufrido variaciones).

En Colima existen los espacios adecuados y el equipo técnico y humano necesarios para la práctica dancística. Ha habido durante estos años estudiantes de danza y egresados interesados en participar de la compañía *Univerdanza*. El desarrollo de ésta, desde su fundación a la fecha es considerable: seis programas completos con un total de 46 obras realizadas, participación en algunos de los más importantes festivales de danza del país, premios y reconocimientos para sus bailarines. Entre estos últimos están el Premio DIF-*Waldeen* a la mejor bailarina en San Luis Potosí, Becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) como intérprete de danza contemporánea (1998, 2004 y 2006), Becas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FECA) como jóvenes creadores (2003 y 2004), becas de la *New England Foundation for the Arts* y el *National Endowment for the Arts* para participar en el programa *International Visiting Artists* del *Bates Dance Festival* (2003 y 2007), residencia de verano en Mount Vernon, Maine. EU., (*Bearnstow Camp* 2006, 2007, 2008).

¹⁶ Christine Dakin. Bailarina, maestra, directora. Es reconocida por su interpretación de los roles que Martha Graham creó para sí misma. También conocida por los que coreógrafos como la misma Graham, Robert Wilson, Twyla Tarp y Martha Clarke han realizado para ella. Se ha presentado en los principales teatros del mundo y ha sido pareja de bailarines de la talla de Rudolf Nureyev. En 1997 fue nombrada directora adjunta de la *Martha Graham Dance Company* con Terese Capucilli hasta 2002.

Marco Antonio Silva. Coreógrafo y director de escena. Funda Utopía Danza-Teatro en 1981. Ha recibido diversos premios en el área de danza y teatro. A partir de 1993 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Danza por su trayectoria artística. Paralelo a su proyecto dancístico también ha participado en producciones cinematográficas de ópera y multimedia como coreógrafo y director de movimiento escénico. Se desempeñó como Coordinador Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes del 2002 al 2008.

De 1999 a 2009 el Director de *Univerdanza* fue Rafael Zamarripa. A partir de 2010 la compañía es dirigida por Adriana León y Alejandro Vera.

Trece años de vida ininterrumpida en una compañía de danza contemporánea, auspiciada por una institución de educación superior, implica que ha habido un largo camino, no sólo artístico sino también organizativo. Se han adaptado metodologías y técnicas específicas de la danza a las necesidades particulares del medio en que ésta existe y se han creado a partir de la experiencia, métodos y técnicas de trabajo propios.

Sin embargo, la institución que ha protegido y hecho crecer a *Univerdanza* dentro de un marco universitario de primera categoría, no ha contemplado hasta ahora la posibilidad de cubrir al cien por ciento las necesidades de una compañía profesional de danza contemporánea.

1.4 Reseña histórica de *Univerdanza*

El 13 de julio de 1999 la *Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima* se presentó oficialmente con el programa *Óperas Primas*, en el marco del *Segundo Festival Colima de Danza*¹⁷. Este hecho fue posible gracias a la iniciativa de Rafael Zamarripa quien convocó a un grupo de bailarines (que se encontraban de manera separada realizando coreografía de danza contemporánea en las instalaciones del Departamento de Danza) a conjuntarla en un programa de concierto cuya dirección correría a su cargo. Este programa estaba integrado por obras de seis autores: Jesús Avilés, Carlos González, Linka Santillán, Alejandro Vera, Rafael Zamarripa y quien esto escribe. Además de los coreógrafo/as en el elenco original participaron como bailarines: Juan Carlos Gaytán Rodríguez, Dení García Medina y Germán Hernández Mejía. Con el mismo programa la compañía se presentó en el *Festival de las Artes* (en el Teatro Galerías de Zapopan, Jalisco) en noviembre de ese mismo año. En esa función se utilizó por primera vez el nombre que a la fecha la designa: *Univerdanza*.

En el año 2000 *Univerdanza* participó en el *XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí*, obteniendo el *XIV Premio Provincial DIF-Waldeen a la Mejor Bailarina*¹⁸. En Diciembre la Universidad de Colima otorgó cuatro becas para sus integrantes.

¹⁷ En el anexo A se presentan todos los programas de mano que se mencionan a lo largo de esta reseña.

¹⁸ La autora es quien obtuvo el premio mencionado.

En 2001 Vera y León fueron invitados a participar en el *XV Festival José Limón* de Culiacán, Sinaloa. En ese festival formaron parte del *Ensamble José Limón* integrado por bailarines de distintos lugares del país. Este ensamble realizó la obra colectiva *Al Noroeste de México* como parte de la celebración de aniversario del *José Limón*. Dentro de la función colectiva *Univerdanza* presentó la obra *Sobre las alas*. En ese mismo año estrenó el programa *Óperas Secondas*, en el marco del *IV Festival Colima de Danza*, con nuevos integrantes e incluyendo por primera vez coreografías de estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica.

En el año 2002 *Univerdanza* participó en la función especial de entrega de *Medalla Bellas Artes* a Rafael Zamarripa Castañeda (en el Teatro Hidalgo de la ciudad de Colima). El coreógrafo Marco Antonio Silva también estaba presente como Coordinador Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Al conocer a *Univerdanza* manifestó su interés por trabajar con la compañía y se inició la planeación de su visita oficial para trabajar con la compañía.

El año 2003 es para la historia de la compañía *Univerdanza* muy significativo por varios hechos: la participación en la función *Actuaremos por un Piano* organizada por el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, en la Ex-Hacienda de San Antonio, Hotel Mahakua, los fondos recabados en esta función fueron donados a la escuela de música de la U. de C¹⁹.

Marco Antonio Silva realizó para la Compañía *Univerdanza* el montaje de la obra *Ensueños, entresueños...encuentros y desencuentros 33/33*. Por primera vez desde que el proyecto inició, un coreógrafo de reconocido prestigio a nivel nacional y amplia trayectoria, trabajaba con *Univerdanza*.

Univerdanza ofrece a Rebecca Blunk, directora de programas de la *New England Foundation for the Arts* una función especial y privada en el Salón–Foro Ana Mérida del Departamento de Danza. Gracias al resultado de esta función la *New England Foundation for the Arts* y el *National Endowment for the Arts* otorgaron una Beca de Residencia en el *21 Bates Dance Festival* que se realiza anualmente en Lewiston, Maine. EU., para

¹⁹ La escuela de música había sufrido la pérdida de sus pianos a consecuencia de un terremoto ocurrido en la ciudad de Colima el 23 de enero de ese año.

participar en el programa *International Visiting Artists* a dos de sus integrantes (Vera y León). Esta residencia incluyó varias actividades:

- Tres semanas de entrenamiento profesional con artistas de la danza de los Estados Unidos (Doug Varone, Sara Pearson, Patrik Widrig, Nancy Stark Smith, entre otros).

- La participación como exponentes en el Panel de Intercambio Global (con otros artistas internacionales de Cuba, Vietnam, Indonesia, Portugal, Camboya y Sudáfrica) para hablar sobre el impacto en el desarrollo de la danza a partir de los eventos del 11 de Septiembre de 2001.

- Presentación formal de la obra *Adán y Ella* los días 14 y 15 de Agosto en el *Schaeffer Theatre* dentro del programa *Different Voices*.

En el año 2004 *Univerdanza* participa por primera vez en el *XXV Premio INBA-UAM*, Concurso de Composición Coreográfica Contemporánea con la obra *Final y Principio*, en el Teatro de la Danza de la ciudad de México.

En enero de 2005 *Univerdanza* se presentó en la inauguración del Teatro Universitario de la U. de C. con el programa *Clásico-Jazz...en movimiento*. Esta función fue compartida con la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, el pianista y compositor ruso Anatoly Zatin, así como con alumnos destacados del Departamento de Música del IUBA. En abril de ese año la compañía participa en los festejos del *Día Internacional de la Danza*, con la obra *Transitando* con música en vivo, estando Anatoly Zatin al piano. Dicha función se realizó en el Teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes de México, D.F.

En ese año se estrenó formalmente la obra *Ensueños, entresueños...encuentros y desencuentros 33/33* de Marco Antonio Silva en el Teatro Universitario, dentro de la función *Talentos Becarios* que *Univerdanza* organizó para celebrar las becas otorgadas a sus integrantes por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), obtenida por Alejandro Vera como intérprete de danza contemporánea y por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FECA) que benefició a Henry Tema como joven creador.

En el año 2006 Silva nuevamente realizó una obra para la compañía sobre las variaciones Goldberg de Bach. Esta obra fue estrenada en la Inauguración de la Explanada de las Artes del IUBA.

El mismo año, por segunda ocasión, *Univerdanza* fue seleccionada para participar en el *Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM*, con la obra *Viento de Luz* en el Teatro de la

Danza de México D.F. Por tercera ocasión, un integrante de *Univerdanza* recibe la beca FONCA como intérprete de Danza Contemporánea²⁰.

En 2007 *Univerdanza* de nuevo participó en la celebración del Día Internacional de la Danza, en el Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México. En esa función se presentaron las dos obras en repertorio del coreógrafo Marco Antonio Silva: *Ensueños, entresueños...encuentros y desencuentros*, 33/33 y *Danzas al aire*.

En agosto tres integrantes se presentaron en el Community Center de Mount Vernon, Maine. E.U., invitados por el Bearnstow Camp²¹. En ese mismo mes Vera y León participaron por segunda ocasión como *Artistas Internacionales Visitantes* del *Bates Dance Festival* en su 25 Aniversario. En ese mismo año, la compañía fue seleccionada por tercera vez consecutiva para participar en el *Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM*, con la obra: *De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso*.

En el año 2008, por invitación de Christine Dakin (primera bailarina de la *Martha Graham Dance Company* de Nueva York), *Univerdanza* comienza su participación en el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*²². Éste consiste en la realización de dos DVD sobre la técnica Graham. El proyecto es auspiciado por *Harvard University* y la Universidad de Colima. Para llevarlo a cabo, Dakin hizo una selección de bailarines de diferentes lugares en los que ha dado clases: dos de la ciudad de Nueva York, dos de Querétaro y seis de Colima, tres de ellos bailarines de *Univerdanza* y dos ex bailarines.

La compañía se presentó por primera vez en temporada en el D.F., en el Teatro de la Danza, estrenando el programa *Retrospectiva X Aniversario*, mismo que estaba integrado por lo más representativo del repertorio. También en 2008, por primera ocasión, *Univerdanza* fue seleccionada como finalista en el *Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM*, con la obra *No podría desearte más*.

²⁰En esa ocasión la autora recibió la beca. La primera beca FONCA la recibió Alejandro Vera, en 1998-1989. Aunque la compañía todavía no hacía su presentación oficial, el proyecto beneficiado consistía en realizar el trabajo previo a ello.

²¹ Karla Coyazo, Alejandro Vera y la autora.

²²*La voz del cuerpo/The body Speaks*: Una poética personal de la danza de Martha Graham. Concebido y dirigido por Christine Dakin. Con el generoso patrocinio de la Universidad de Colima, Colima, México. M.C. Miguel Ángel Aguayo López – Rector. El apoyo del Instituto Radcliffe de Estudios Avanzados la Universidad de Harvard. El rodaje de CEUVIDITE, Centro Universitario de Video Didáctico y Televisión Educativa de la Universidad de Colima, Director General M.C. Miguel Macías (<http://vimeo.com/11343408>).

En 2009 la compañía se presenta en la ciudad de Tula, Hidalgo, a través de la Red Nacional de Festivales de Danza del INBA. En ese año *Univerdanza* estrenó el programa *Expo-Danza*, una selección de coreografías inspiradas en la obra plástica de Rafael Zamarripa, presentándolo en el Festival *Colima de Danza* y en el *Festival Internacional de Danza Onésimo Gonzales* en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. En el mes de noviembre *Univerdanza* participó en las grabaciones de video del proyecto *La voz del cuerpo/The body Speaks*, bajo la dirección de Christine Dakin.

En 2010 la compañía estrenó el programa *Danzar de Imaginario* en el Festival *Colima de Danza*, mismo que se presentó además en el *Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic* de Mérida, Yucatán (en el Teatro Armando Manzanero). En ese mismo año, por tercera ocasión, *Univerdanza* participó en las grabaciones de video del proyecto *La voz del cuerpo/The body Speaks*, bajo la dirección de Christine Dakin.

En enero de 2011 (año de término del presente documento) la compañía participó una vez más en las filmaciones del DVD *La voz del cuerpo/The body Speaks*.

En el mes de abril, se presentó en el Auditorio de Tenerife Adán Martín, en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias. España, con el programa *Letanía de Amor*. La función se realizó dentro del marco de la *Semana de la Danza*, organizada para festejar el Día Internacional de la Danza. *Univerdanza* fue la primera compañía de danza mexicana programada en ese recinto, considerado como uno de los foros más importantes de España y el más importante de Islas Canarias. Para poder realizar esa función, la compañía contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima, el Consulado de México en Canarias y de Yolanda Cordobés Producciones (productora en Canarias).

1.5 *Univerdanza* en el 2008

Para efectos de delimitación del campo de análisis se tomó la decisión de abordar lo referente a procesos creativos utilizando como muestra el programa *Retrospectiva X Aniversario*, estrenado en 2008, y como unidades de observación a cuatro de las coreografías que forman parte de este programa. El tiempo y espacio en que cada trabajo dancístico se realiza influyen directamente en sus características. Por esta razón, se presentará en este apartado una semblanza de las circunstancias particulares por las que la compañía atravesaba en ese año. Para ello se consideró necesario exponer previamente una

visión general sobre el funcionamiento de la Compañía en relación con lo que García denomina “perturbaciones”²³ ya sean de carácter exógeno o endógeno.

Las condiciones de contorno de *Univerdanza* han cambiado frecuentemente, (algunas veces de manera muy significativa). La respuesta hasta ahora ha sido buscar formas de adaptación a las situaciones que se presentan; por ello, la compañía muchas veces ha experimentado transformaciones internas como resultado de la modificación de sus condiciones de contorno.

Durante estos procesos de adaptación, el resultado en escena también se ve modificado sin que para ello haya habido un cuestionamiento previo de la tendencia artística o modificaciones específicas planeadas con anticipación a nivel teórico-conceptual. Uno de los aspectos en los que esto puede ser más evidente para el observador externo, es el número de integrantes de la compañía, que entre 1999 y 2011 ha oscilado entre 14 y 4, siendo en promedio 7.

Gracias a la experiencia de los coreógrafos en el campo específico de la danza ha sido posible gestionar entre las condiciones de contorno, las exigencias de la práctica profesional de la danza y las necesidades expresivas y artísticas de los integrantes, de tal manera que *Univerdanza* ha continuado funcionando a pesar de las perturbaciones a las que como proyecto se ha visto expuesta, aun cuando algunas de éstas han sido de mucha consideración, por ejemplo; durante sus primeros años de existencia *Univerdanza* trabajaba en el turno matutino (de 9 am a 2 pm), en tanto que la Licenciatura en Danza Escénica tenía turno vespertino. Para mejorar el nivel escolar, en el año 2000 la Junta Académica decidió cambiar la Licenciatura al turno de la mañana. La compañía *Univerdanza* se vio en la necesidad de cambiar su horario al turno vespertino -por estar integrada por maestros y alumnos.

Dicho cambio de turno obligaba a una reducción sustancial del tiempo de trabajo, puesto que el turno vespertino debía comenzar al término del horario de la licenciatura -dejando un margen de tiempo para la comida (4 pm) y debía terminar antes del inicio de horario del Ballet Folklórico (7:30 pm), dado que en ese año la mayoría de los integrantes pertenecían a ambas agrupaciones.

²³ Haciendo referencia a la cita del autor presentada en la pág. 10.

Esta reducción del horario de trabajo implicó forzosamente adaptaciones de los métodos de trabajo y de la distribución del tiempo entre actividades propias de la compañía: Cuando el horario de trabajo era de 5 horas diarias, se dedicaban a la clase de entrenamiento entre 1 hora 45 minutos y 2 horas, quedando disponibles 3 horas para los ensayos. Al contar solamente con 3 horas para trabajar diariamente, el tiempo de la clase se recortó a 1 hora 20 minutos y el de ensayos a 1 hora 30 min. En ese caso, la mayor dificultad estribaba en mantener el nivel de calidad logrado en la factura y la propuesta artística con la mitad del tiempo disponible. Esto fue derivando en la afinación de los procesos de montaje y métodos de construcción, así como también en una planeación más detallada-por parte de cada coreógrafo- de la forma de conducir sus ensayos para optimizar el tiempo.

Otras veces, los cambios han surgido en forma paulatina: como ya se ha dicho, originalmente los bailarines de *Univerdanza*, en su mayoría, eran también bailarines del Ballet Folklórico de la Universidad. En muchos aspectos esto era positivo, especialmente en lo que respecta a cuestiones disciplinarias que los integrantes ya tenían asumidas por su participación en el Ballet, del mismo modo en lo relativo a su experiencia de foro. Por otro lado, esta doble pertenencia era una limitante, especialmente en lo referente a la programación de *Univerdanza*, puesto que el Ballet tiene una agenda de trabajo muy ocupada, por ser una agrupación más importante se le daba prioridad a la atención de sus compromisos. Esta situación implicaba una gran dificultad para programar funciones de *Univerdanza*.

Sin que hubiera una planeación específica para resolver lo anterior, los mismos integrantes comenzaron a optar por una u otra agrupación. El último bailarín que pertenecía a ambas fue Raúl Valdovinos (integrante de *Univerdanza* de 2004 a 2009).

En lo que se refiere a 2008 se hará mención a los cambios más significativos que tuvieron lugar en *Univerdanza* ese año, a partir de diversas modificaciones en las condiciones de contorno.

En 2008 la dirección de la escuela de danza hizo la recomendación de que los estudiantes no participaran en más de una agrupación o actividad vespertina (talleres libres). La razón de esto es reducir el ausentismo escolar y los índices de reprobación, puesto que se había comprobado a través de la experiencia que muy pocos estudiantes podían cumplir cabalmente con la licenciatura y pertenecer tanto al Ballet Folklórico como a *Univerdanza*.

Esta situación facilitaba la calendarización de las actividades de *Univerdanza*, pero al mismo tiempo limitaba la demanda de pertenecer a la compañía, puesto que una gran mayoría de los aspirantes a la Licenciatura llegan a Colima con la finalidad de pertenecer al Ballet Folklórico de la U. de C. y, a partir de ese año, pertenecer a *Univerdanza* implicaba renunciar tanto a los talleres de folclor -que sirven como antesala para pertenecer al Ballet Folklórico- como a los talleres vespertinos de Técnica Académica.

Otro aspecto complicado del 2008 fue en términos económicos: después de cuatro años de contar con un presupuesto fijo mensual de \$23,500.00 (que eran repartidos entre los bailarines como compensación económica mensual), a partir de enero de 2008 se redujo a \$11,660²⁴. Además del recorte en términos cuantitativos, el presupuesto también sufrió cambios cualitativos; estos pagos comenzaron a recibirse hasta con tres meses de retraso²⁵.

Durante una reunión con el Rector, M. en C. Miguel Ángel Aguayo López, -a la que fueron convocados todos los directores de grupos y compañías artísticas de la U. de C.- se explicó en términos generales las razones de este atraso:

La partida presupuestal correspondiente al Departamento de Difusión Cultural es obtenida a través del presupuesto estatal. El pago de profesores y administrativos proviene del presupuesto federal. La situación política que el estado había atravesado recientemente tuvo costes para la U. de C.; en 2004 en Colima se invalidaron las elecciones en las que había resultado electo el candidato del PRI Gustavo A. Vázquez Montes. Se hicieron elecciones extraordinarias y Gustavo A. Vázquez vuelve a resultar ganador. En febrero de 2005, el gobernador (Vázquez) falleció en un accidente aéreo después de acudir a una reunión de trabajo. Tras su muerte, la Legislatura del Estado de Colima nombró a un gobernador interino quien lanzó la convocatoria para realizar otras elecciones extraordinarias en las que se eligió a Silverio Cavazos²⁶.

En palabras del Rector, todos estos acontecimientos provocaron un atraso en el flujo del presupuesto estatal hacia la Universidad de más de tres meses. A partir de esto se originó, dentro de la universidad, una crisis financiera que lamentablemente afectó en forma directa a quienes reciben compensaciones económicas de este porcentaje del presupuesto, es decir; todos los integrantes de los grupos artísticos y parte de los becarios de la universidad en

²⁴En el anexo C se presenta carta que menciona el presupuesto de *Univerdanza* antes del 2008.

²⁵ Esta característica del atraso en el pago de becas permanece hasta la fecha.

²⁶Asumió este cargo hasta noviembre de 2009.

distintas dependencias. Sin embargo, la reunión se hizo para reiterar el apoyo de la rectoría y su intención de proteger la existencia de los grupos artísticos universitarios²⁷.

Los argumentos del Rector eran lógicos y contundentes. *Univerdanza* decidió continuar trabajando exactamente con la misma actitud hacia la danza que se había mantenido en tiempos de mayor prosperidad.

Durante esa misma reunión, fue solicitada la elaboración de un proyecto de trabajo anual, en el que se enfatizara la relación de cada agrupación con la vida académica de la Universidad. Para *Univerdanza* este requerimiento no fue difícil de cumplir, puesto que ha funcionado como laboratorio para estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica y en el informe del comité de Artes, Educación y Humanidades de los Comités Interinstitucionales Para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES)²⁸, al otorgar el Nivel I (por primera vez a una licenciatura en danza), se menciona como fortaleza la existencia de *Univerdanza* en su función como laboratorio escénico.

De esta crisis económica se tuvo como resultado ese recorte presupuestal que a la fecha subsiste, no se ha recibido otra notificación o razón para ello.

Como medida para proteger la continuidad del proyecto *Univerdanza*, se tomó la decisión de reducir el monto de la compensación mensual de dos miembros fundadores. Se repartió el monto total a partes iguales entre los cuatro integrantes con mayor antigüedad en la compañía. En el interior de la compañía esta acción tuvo un reflejo positivo: durante las actividades la interacción entre sus miembros comenzó a funcionar como en un equipo de trabajo. Los bailarines que se incorporaban después de esa fecha no recibían incentivo económico.

El recorte presupuestal mencionado de algún modo ha limitado el número de integrantes de *Univerdanza* desde 2008 al perderse la posibilidad de ofrecer un estímulo económico a un

²⁷Fui convocada a esta reunión como directora de *Univerdanza*, aún cuando en ese tiempo la dirección general todavía estaba a cargo de Zamarripa. No existe en el archivo de *Univerdanza* ningún documento que de testimonio de esta reunión ni de lo que allí se expresó.

²⁸ Los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior, A.C., son nueve cuerpos colegiados, integrados por pares académicos del más alto nivel de las instituciones de educación superior de todo el país. Su misión fundamental es evaluar las funciones y los programas académicos que se imparten en las instituciones educativas que lo solicitan y formular recomendaciones puntuales para su mejoramiento, contenidas en los informes de evaluación, que se entregan a los directivos de las instituciones. (<http://www.ciees.edu.mx/ciees/inicio.php>). El Comité de Artes, Educación y Humanidades realiza la evaluación diagnóstica invitando pares disciplinares. En el anexo C se presenta la hoja del dictamen en la que se menciona a la compañía *Univerdanza*.

mayor número de estudiantes por su participación dentro de la compañía. Esto forzosamente ha cambiado las formas de organización. Ahora se trabajan más horas, con mayor rigor disciplinario, con menos integrantes que deben estar convencidos de querer participar del proyecto. También ha hecho necesaria la aplicación de estrategias (reglamentos, reducción del número de intérpretes en las obras, etc.), para preservar la calidad artística a pesar de que algunos bailarines no sean remunerados -ni siquiera de manera simbólica.

Paradójicamente, ese mismo año *Univerdanza* recibió por primera vez la invitación para realizar una temporada de tres días en el *Teatro de la Danza* del INBA en la ciudad de México, durante el mes de mayo. Se preparó para esta ocasión especial el programa de *Retrospectiva X Aniversario*. La Rectoría aceptó asumir los gastos de transporte. La Coordinación Nacional de Danza del INBA asumió los costos referentes a hospedaje y alimentación.

Al finalizar la primera función, la revista virtual *Gestión de Escena* hizo una entrevista de 10 minutos. En ella se presentaron fragmentos del programa *Retrospectiva X Aniversario* intercalados con preguntas y comentarios. Gracias a esta entrevista, la compañía comenzó a tener presencia en sitios públicos de Internet especializados en video a partir de 2008.

En el mes de noviembre, por primera vez, *Univerdanza* pasa a la Final del Premio *Miguel Covarrubias, Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea*, con la obra *No podría desearte más*. Esta era la cuarta ocasión consecutiva en que *Univerdanza* competía en ese premio.

A la distancia, podría decirse que el 2008 representó un año muy importante para *Univerdanza* en términos de proyección de su trabajo artístico; también que fue un año que obligó a la compañía a realizar una intensa transformación interna en sus maneras de abordar el trabajo disciplinar a partir de un fuerte recorte presupuestal.

En el año 2008 la compañía estaba integrada por:

- La Dirección (del Departamento de Danza y de *Univerdanza*): Rafael Zamarripa
- Dos profesores de la Lic. en Danza Escénica: Alejandro Vera, Adriana León
- Dos egresados de la Lic. en Danza Escénica: Karla Coyazo, Raúl Valdovinos
- Tres estudiantes de la Lic. en Danza Escénica: Verónica Guarneros, Dora Moreno y Juan J. Rodríguez.

1.6 *Univerdanza* situación actual (2011)

A partir de enero de 2010 Zamarripa deja la dirección de *Univerdanza*. Según él expresó, la razón para tomar esta decisión fue su agenda de trabajo cada vez más apretada y por motivos de salud. A partir de entonces, la dirección de la compañía quedó a cargo de Adriana León y Alejandro Vera.

Con este cambio, los procesos internos continuaron afinándose, aunque manteniendo la filosofía de trabajo de origen. Se trata de un espacio dedicado a la investigación, creación y difusión de la danza, inserto en un departamento universitario, cuyo trabajo está guiado por la búsqueda de la excelencia bajo el concepto de calidad total. Esto marca en gran medida la naturaleza de la compañía.

Ante el recorte presupuestal, y cualquier perturbación externa o interna, se considera que la única respuesta viable es mejorar la calidad del trabajo. Para ello se han implementado más horas efectivas de labores, así como reglas más específicas, rigurosas y claras para el desarrollo de las actividades. Actualmente la compañía se presenta a sí misma de la siguiente manera:

Desde sus inicios y a la fecha *Univerdanza* se ha planteado como un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza contemporánea, plasmando en sus propuestas coreográficas un estilo propio que le ha dado a la compañía una identidad dentro del ámbito de la danza contemporánea en México²⁹. También se plantea como un espacio que contribuye a la formación de bailarines de danza contemporánea, a través de un sistema de trabajo diseñado específicamente para la compañía y desarrollado a lo largo de más diez años de experiencia.

Hace su debut en el marco del 2º *Festival Colima de Danza* en 1999 con el programa *Operas Primas*. A la fecha ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales como: *Festival Colima de Danza*, en el programa inaugural del *Teatro Universitario* de la ciudad de Colima, compartiendo el escenario con la *Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí* y el *Dúo Petrof*. En el XX *Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí*, obteniendo Adriana León el XIII Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina. En el

²⁹ Expresamos en la introducción la idea de tener un estilo propio debido a las comparaciones que hemos podido hacer al presentarnos dentro de festivales de danza en México. Creemos que parte de la diferencia en el lenguaje corporal tiene relación con que todos nuestros integrantes son también bailarines de folclor mexicano.

Bates Dance Festival, Lewiston, Maine. EE.UU., dentro del programa *International Visiting Artists* en el año 2003 y 2007. Con la obra *No podría desearte más*, fue finalista del *Premio Miguel Covarrubias 2008*. Actualmente forma parte del proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*, un film sobre la técnica Graham dirigido por la doctora Christine Dakin de Nueva York, con el apoyo de la Universidad de Harvard y la Universidad de Colima.

La compañía está integrada por maestros, egresados y alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica de la U. de C. Sus miembros han sido merecedores de reconocimientos y apoyos de instituciones y fundaciones importantes a nivel nacional e internacional como la *New England Foundation for the Arts*, *Bates Dance Festival* y *Bearnstow Camp Mount Vernon*, en Estados Unidos, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Colima y la Asociación Colimense de Universitarias (texto de programa de mano, archivo *Univerdanza*).

Se cuenta con un espacio de trabajo designado para su uso en el turno vespertino. Este salón se llama *Guillermina Bravo* (número 6 del Departamento de Danza de la U. de C.) Sus medidas son 14x14 metros. Su piso es de duela. Está equipado con reproductor de discos, videocasetera, televisión, bocinas, un mueble de madera, un archivero, espejos en la pared frontal, cortina para los espejos y barras.

Desde el año 2003, Alejandro Vera y Adriana León tienen destinadas 20 horas (de un total de 30 de contratación) de su carga de trabajo como profesores universitarios para desarrollar el trabajo de *Univerdanza*.

De 2008 a 2011 *Univerdanza* ha contado con un incentivo económico mensual de \$11.666.00, otorgado a través del Departamento de Arte y Cultura de la U. de C. Éste se reparte entre sus integrantes -cómo estímulo al desempeño artístico³⁰.

Durante el 2011 la compañía estuvo integrada por:

Dos profesores de la Lic. en Danza Escénica: Alejandro Vera y Adriana León.

Tres egresados de la Lic. en D.E.: Karla Coyazo, Verónica Rodríguez, Juan José Rodríguez.

³⁰ No todos los integrantes cuentan con este apoyo. Depende de la disponibilidad al momento de ingresar, puesto que la cantidad es fija.

Seis estudiantes de la Lic. en D.E.: Felipe Muñoz, Gamaliel Cruz, Aline Costa, Janín Guillén, Julián Sánchez (invitado), Jorge Osorio (apoyo técnico).

La compañía tiene programas regulares, como los ensayos abiertos que se realizan periódicamente en su salón-sede, organizados por la Dirección de Arte y Cultura.

Se inicia la segunda década de la compañía con las mismas incertidumbres y seguridades que la primera, pero a sabiendas de que una década previa significa por sí misma logro y ventaja.

Los recortes presupuestales a los que *Univerdanza* se ha enfrentado reflejan lo frágil de su estructura financiera, para los integrantes –con excepción de los actuales directivos- no existe garantía de la continuidad de ingreso económico, ni prestaciones. No se cuenta ni se ha contado con fondos fijos para gastos de producción. Ello no evita la conciencia entre sus integrantes de que las condiciones de trabajo son mucho mejores que las de muchas agrupaciones y personas que en México desean transitar el camino de la danza contemporánea.

Se han ido implementando en la compañía una serie de acciones planeadas con el fin de preservar, fortalecer y desarrollar lo que hasta ahora se considera el patrimonio de la compañía:

1.- Para la preservación del acervo artístico: El acervo artístico (obras coreográficas) representa lo más importante, antes que cualquier bien material.

La danza es difícil de conservar por su misma naturaleza efímera. Sin embargo, los videos, programas de mano, constancias, fotografías, bitácoras de trabajo y artículos periodísticos, funcionan como testimonio de la trayectoria de la compañía. Por ello se ha organizado el archivo de un modo más eficiente, se han revisado los programas de mano y analizado el modo en que la información se ha presentado.

Para obtener también registro de la respuesta del público a partir de enero de 2010 a la fecha -siempre que es posible-, se recaban de entre el público encuestas de opinión³¹.

A partir de 2010 se llevan dos diferentes libros de control de actividades:

³¹ En el anexo C se presenta este formato. Esta encuesta es la que utiliza la Coordinación Nacional de Danza del INBA.

a) De asistencia y registro de actividades: Los integrantes firman diariamente su asistencia, inmediatamente después de las firmas se describe brevemente lo sucedido durante el tiempo de trabajo.

b) De acuerdos: En muchas ocasiones, las decisiones se toman como acuerdo grupal, luego de conversar sobre el asunto en cuestión y las necesidades de la compañía. Se describe aquí brevemente lo discutido y lo acordado. En este libro se registran también ingresos y egresos y destino de los fondos de la compañía.

Además de lo anterior se ha procurado grabar y fotografiar parte de los procesos creativos y también las funciones. En 2010 se solicitó al Centro Universitario de Video Didáctico y Televisión Educativa (CEUVIDITE) que grabara el estreno de la obra *Danzar de Imaginario*. Por ser *Univerdanza* una compañía perteneciente a la U. de C., sólo paga una cuota de recuperación por el este servicio. Se tomó la precaución de pedir al responsable que la grabación incluyera también el momento de los aplausos, puesto que ello es una manera eficaz de hacer referencia a la respuesta del público³².

Se considera que por estar inserta dentro de una universidad es importante que *Univerdanza* fomente el registro de los procesos creativos, y de las obras coreográficas. De este modo se sientan bases para el análisis de metodologías específicas aplicadas en la realización de los montajes coreográficos y para el análisis de las obras en sí mismas.

2.- Para la protección del patrimonio material (vestuario principalmente). Se lleva un libro de control de vestuario. Ahí se incluyen notas y cotizaciones, así como el control de entrega y recibo de vestuario y utilería.

En 2011 se inició un proceso de “remasterización” del material videográfico con el que cuenta la compañía. Algunos videos de montajes y funciones están dañados por el tiempo y otros en formatos que han caído en desuso, por lo que es necesario transferirlos de un formato a otro³³.

³² En ese caso en particular fue muy buena. Esto fue comentado por la prensa de la siguiente manera: “Ovación y asombro en la presentación de Univerdanza”. En el anexo D se presenta esa nota periodística (<http://elcomentario.ucol.mx/Noticia.php?id=1285913667>).

³³ El ritmo de esta actividad es lento puesto que se hace con recursos personales y en los tiempos libres de los integrantes.

En 2011, estas actividades se han llevado a cabo de manera más sistemática, creando bases de datos que estarán respaldadas en un disco duro externo adquirido ex profeso. Esto se realiza con el apoyo de los bailarines y/o estudiantes prestadores de Servicio Social.

Con la intención de tener una normativa que sea más clara para todos sus integrantes, a partir de enero de 2011 se pone en marcha el nuevo reglamento de la compañía luego de un proceso de elaboración y revisión colectivo. Entre otras cosas, se espera con ello que el trabajo artístico se vea fortalecido y continúe su desarrollo.

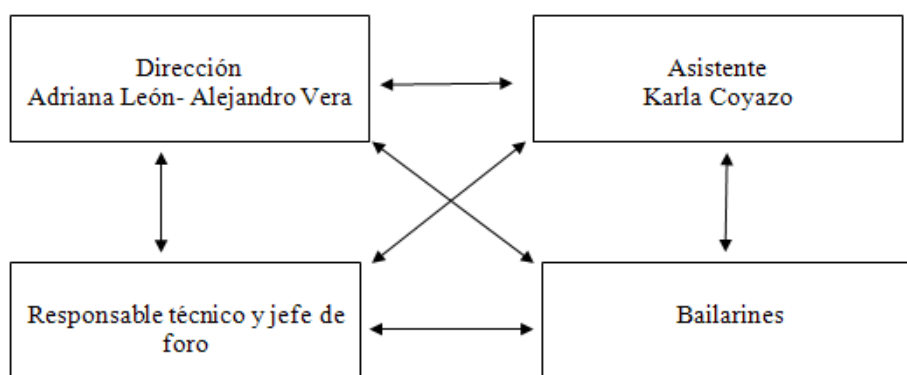
1.7 Aspectos de organización interna de *Univerdanza*

La vulnerabilidad de *Univerdanza* como sistema se ha manifestado a través del tiempo de diferentes formas, pero en especial en lo referente a su estructura financiera; una de las consecuencias de esta característica es un alto nivel de fluctuación de sus integrantes. Este hecho ha implicado la renovación constante de los modos internos de relación. Según Rolando García:

Todo sistema abierto [...] evoluciona en continua interacción con el medio externo y se auto-organiza, adoptando formas de organización con estructuras que le permiten mantenerse en equilibrio dinámico con las condiciones de contorno (2006,131).

La organización y los cambios internos de *Univerdanza* han quedado de algún modo registrados en documentos propios de su funcionamiento (reglamentos y programas de mano). A través de éstos es posible observar esta búsqueda de equilibrio dinámico que menciona García.

1.7.1 Organigrama 2008-2011



1.7.2 Reglamento

Durante muchos años *Univerdanza* ha trabajado con estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima que está enfocada principalmente al desarrollo de la creatividad, no a la formación de bailarines:

Perfil de egreso

El Licenciado en Danza Escénica posee los conocimientos para crear, diseñar, producir e interpretar espectáculos dancísticos de diversa índole en los géneros contemporáneo y folclórico. Asimismo, cuenta con las habilidades y destrezas para transmitir y difundir los orígenes y tradiciones de las diferentes manifestaciones dancísticas. Su formación integral le permite participar en procesos de investigación y docencia con sentido crítico, ético, humanístico y social (tríptico informativo sobre la Lic. En Danza Escénica U. de C.).

Por esta razón, su funcionamiento es diferente al de una escuela de danza que tiene como objetivo principal preparar a sus estudiantes para ser bailarines. Por ejemplo, dentro de los planes de estudio que se han puesto en marcha, la materia de Técnica Contemporánea tiene una carga horaria de 4:30 horas a la semana (tres clases), con excepción del tercer año en el que son diarias. Dentro de las escuelas cuyo primer objetivo es el de formar bailarines, esta materia suele tener una carga horaria de por lo menos 7:30 horas a la semana. (Licenciatura en Danza Contemporánea de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Licenciatura en Danza Moderna y Clásica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Licenciatura en Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, por mencionar algunas.)³⁴

Además de lo anterior (hasta el 2011) el nivel de exigencia en las cuestiones técnicas y disciplinarias es menor al que comúnmente existe en una escuela que tiene la intención formar intérpretes, y el proceso de ingreso es más permisivo en ciertas áreas: complexión, flexibilidad, sentido rítmico, habilidad para aprender y repetir secuencias básicas de movimiento propias de la disciplina en un tiempo-espacio determinado. Las prácticas escénicas regularmente sólo se realizan una vez al año, no ha habido un límite de edad preestablecido (se han aceptado estudiantes de 50 años, 30 años, 26 años), por mencionar algunos aspectos que se derivan de que el perfil de egreso de esta licenciatura en danza, no

³⁴www.escenicas.uanl.mx/folleto_DANZA.pD.F., www.buap.mx/aspirantes/pD.F./danza.pD.F., <http://www.uv.mx/oferta/programas/creditos.aspx?Programa=DANC-07-E-CR>

contempla como objetivo principal la formación de bailarines (intérpretes) de danza contemporánea.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible deducir que *Univerdanza* ha trabajado desde sus inicios con estudiantes a los que es necesario enseñarles –durante el tiempo compartido– una gran cantidad de asuntos relacionados con la práctica profesional de la danza en el escenario, además de continuar con su formación técnica. Hasta el año 2010 usualmente las reglas y normas se daban a conocer de manera verbal y los bailarines se comprometían de palabra a seguirlas. Solamente en dos ocasiones se ha realizado un reglamento o documento que norme las actividades de la compañía.

En 2006 una ex integrante (Cecilia Rodríguez) le proporcionó a la compañía una copia del reglamento del circo *Tihany Espectacular*. El contar con este documento permitió explicar a los integrantes (con un ejemplo real), que muy probablemente si decidieran participar en otra compañía, estarían sujetos a este tipo de normas y reglas.

En términos generales es posible afirmar que la compañía ha mantenido siempre una disciplina rigurosa para realizar su trabajo y que la mayoría de sus integrantes han sabido aprenderla y practicarla, así como también, que *Univerdanza* ha contribuido significativamente en su formación técnica. En palabras de Raúl Valdovinos:³⁵

Creo que es importante añadir que debe de haber un buen ambiente de trabajo entre todos, una buena relación, para que todo funcione. Porque si algún bailarín/a, alguna persona no tiene la disposición de ayudar al proyecto, de ayudarla a usted, de ayudarnos a nosotros mismos, no va a tener el mismo resultado. Porque estamos trabajando con personas, no con máquinas que están haciendo las cosas [...]. Dando una respuesta más concreta creo que debemos tratar de llevarnos bien; venir con la idea de que vas a trabajar con los demás, venir bien aseado, venir de buen humor, etc.

Si quieres tener un buen resultado debes olvidar -de la puerta para afuera- los rencores, los problemas personales, los problemas que tengas con las personas mismas de aquí [...]. De repente las personas no alcanzan a comprender esto. Cuando eso pasa no encajan con el trabajo y comienza a haber un conflicto. Ese

³⁵ Raúl Valdovinos es egresado de la Licenciatura en Danza Escénica generación 2002-2006. Integrante de la Compañía *Univerdanza* de noviembre de 2004 a diciembre 2009. También bailarín del Ballet Folklórico de la U. de C. durante esos años. Entrevista realizada el 25 de mayo de 2009.

conflicto afecta a los demás, y por consecuencia, el trabajo no está saliendo como debería.

En el tiempo que yo tengo aquí, nunca ha habido un problema de ligas mayores (digamos). Siempre han sido problemas que nosotros traemos de fuera. Entre los integrantes lo podemos tolerar a veces, pero yo creo que usted es más exigente y eso no lo puede permitir. Porque realmente sí te ves afectado. Si a mí me toca bailar en pareja con esa persona y no está dando al trabajo lo que yo estoy dando, indudablemente eso está afectando a todo nuestro proceso³⁶.

En opinión de Karla Coyazo:

Considero que la característica que hoy en día me gusta más de la compañía, es la unidad. Me he dado cuenta de que con el paso del tiempo me he sentido cada vez más integrada a este conjunto que forma *Univerdanza*. Los nuevos integrantes se han acoplado con mayor facilidad a nuestros métodos de trabajo y esto forma una atmósfera de fuerza y decisión en el interior, para alcanzar el objetivo que nos planteamos como compañía³⁷.

La segunda ocasión en que se ha hecho un reglamento fue en enero de 2011. Esta vez el proceso de diseño y aplicación de una normativa fue mucho más cuidadoso y sistemático. Inició el 24 de enero y se concluyó el 4 de febrero. Una vez terminado, fue firmado por los integrantes y se entregó una copia a la licenciada Gilda Glenda Callejas Azoy, actual directora de la Dirección de Arte y Cultura. Todos estos hechos constan en actas firmadas por los integrantes, también hay registro de cada reunión que se realizó para llevarlo a cabo y de quienes participaron en ellas.

La extensión del documento es de nueve páginas, comienza con un texto que resume el currículum de la compañía y explica sus intenciones generales, así como el modo en que está conformada. En el último párrafo de la presentación se explica la finalidad del Reglamento:

Para conservar y continuar el desarrollo óptimo del trabajo de *Univerdanza* es condición indispensable mantener actualizadas las normas de conducta que nos

³⁶ Entrevista realizada en mayo de 2009.

³⁷ Karla Coyazo es integrante de la compañía *Univerdanza* de 2005 a la fecha. Egresada de la Lic. En Danza Escénica en 2008. Actualmente se desempeña como asistente, bailarina y coreógrafa de la compañía. Entrevista realizada en junio de 2009 en Colima, Col.

rigen. Esto en el entendido de que dichas normas son necesarias para la práctica dancística -que corresponde a los objetivos de la compañía, y son el resultado de la experiencia del trabajo de más de una década.

El conocimiento y aceptación de estas normas entre los integrantes de la compañía garantizan el desarrollo del trabajo de manera armónica, por lo que es necesario estar de acuerdo en seguirlas para pertenecer a la compañía y es necesario su seguimiento cabal para permanecer en ella. Esta normativa de ninguna manera tiene la intención de ser un inconveniente para nadie, se trata de especificar con la mayor claridad posible la dinámica de trabajo en el interior de *Univerdanza*.

Después se divide en nueve puntos, que especifican detalladamente cómo deberá ser el funcionamiento en cada una de las actividades de la compañía. Para su redacción se tomaron como punto de referencia experiencias reales que implicaron complicaciones y disfunciones en determinado momento de la compañía. Aunque algunas de estas especificaciones podrían parecer obvias, la práctica cotidiana ha demostrado que no lo son y que se requiere el acuerdo escrito y firmado para que el trabajo progrese. Los puntos generales se presentan a continuación:

1.- Pertenencia a *Univerdanza*:

Se explica de manera general el ritmo de trabajo cotidiano en lo referente a horario y permisos. Después los requisitos de pertenencia en el caso de los estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica, así como sus opciones de cubrir créditos de la Licenciatura por su pertenencia a *Univerdanza* (Actividades Culturales y Deportivas, Servicio Social Interno, Servicio Social Externo y Prácticas Profesionales). También se explica la relación posible entre la compañía y los egresados. Finalmente se enfatiza en el perfil de agrupación universitaria que tiene la compañía.

2.- Sobre los recursos financieros:

En este apartado se explica la forma en que se manejan los recursos económicos, de acuerdo con las políticas institucionales.

3.- Sobre la manera de presentarse:

Por ser la práctica dancística una actividad que implica contacto físico, interrelación con otro y política de la mirada, este aspecto es considerado fundamental dentro de *Univerdanza*. Se detalla aquí de manera puntual cuáles son los requisitos de higiene

personal, de cuidado del cuerpo y de imagen, que los integrantes deberán asumir al pertenecer a la compañía.

4.- Durante las clases de entrenamiento

En *Univerdanza* se considera que el entrenamiento cotidiano es parte primordial para lograr el resultado artístico de la compañía. Las características particulares que se han implementado en este rubro dentro de la compañía, implican también una forma específica de abordaje del trabajo durante las clases. Se hace énfasis en el desarrollo de la propiocepción³⁸ durante el entrenamiento; este punto del reglamento explica a los integrantes la dinámica de trabajo que se adopta para favorecer esta cualidad, así como para adquirir e incrementar competencias disciplinares.

5.- Durante los ensayos

En términos generales, los lineamientos son los mismos que para las clases de entrenamiento. En esta sección se aborda la noción de método de construcción del coreógrafo y la obligación de los integrantes de adaptarse a él. También se especifica la forma en que -dentro de *Univerdanza*- se considera que debe llevarse a cabo esta actividad y las razones para ello. Por último, se especifica la manera en que los estudiantes de la Licenciatura pueden fungir como coreógrafos dentro de la compañía.

6.- En las funciones

El trabajo de *Univerdanza* es colaborativo. En lo referente a las funciones se define cuál es la forma de participación de los integrantes durante esta actividad en relación con los objetivos de la compañía al mostrar su trabajo en escena. A partir de eso, se hace referencia a cuáles son los comportamientos que contribuyen a la consecución cabal de la intención de la compañía y que deberán seguir los integrantes.

7.- Vestuario y utilería

En este punto se especifica la obligación que los integrantes asumen con respecto al cuidado y conservación del vestuario. Se aclara que éste es propiedad de la compañía.

8.- Durante las giras

³⁸ El término propiocepción fue acuñado por Sherrington en 1907 para describir el sentido de la posición del movimiento. “La propiocepción se refiere a la percatación cinestésica innata de la postura corporal, la posición, el movimiento, el peso, la presión, la tensión, los cambios de equilibrio, la resistencia a los objetos externos y los patrones de respuesta estereotipada” (Shafer citado por Chaitow 2002,63).

Para *Univerdanza* realizar una gira implica una serie de negociaciones y compromisos con la Universidad de Colima. El buen desempeño de las actividades implícitas (en cada ocasión en que se ha recibido apoyo por parte de la universidad), es lo que ha mantenido vigente la posibilidad de solicitar apoyo y obtenerlo. Por ello, el reglamento explica en este punto, que un viaje de la compañía es una actividad de trabajo, que existe la obligación por parte de los integrantes de cuidar la imagen institucional, así como de mantener abierta la posibilidad de mostrar el trabajo artístico de *Univerdanza* fuera de Colima con el apoyo institucional.

9.- Generalidades

En este apartado se explica un sistema de multas que aplica a la compañía:

Para reforzar la adquisición y seguimiento de hábitos y conductas indispensables para la óptima, cabal y armónica realización de nuestro trabajo, *Univerdanza* implementa un sistema de multas entre sus integrantes. La cantidad recabada por estas multas se destinará a un fondo común que se usará para beneficio de los mismos. Todos estamos sujetos a este sistema. Si todos trabajamos cabalmente no habrá necesidad de multar a nadie. Los montos de las multas serán acordados por los integrantes y estarán sujetos a revisión semestral.

El documento está fechado el 3 de febrero de 2011. Se plantea dentro del mismo una revisión anual del contenido por parte de los integrantes. Según acuerdo escrito, en adelante para ingresar a la compañía será necesario firmarlo de conformidad.

1.7.3 Integrantes, sus funciones, interrelaciones.

Para analizar este aspecto se tomó como referencia la forma en que la compañía se ha presentado a sí misma en la información de programa de mano. Principalmente se han utilizado los programas de mano de los festivales *Colima de Danza* por su periodicidad, porque es un evento institucional y porque la compañía hizo su primera presentación en este contexto. Sin embargo también se hará mención de aquellos programas de mano en que aparecen cambios significativos³⁹.

Durante las citas que se van presentando, se respetó la forma de redacción original, aunque en algunos casos se pueden observar ciertas imprecisiones al exponer la información, en

³⁹ En el anexo A se presentan todos los programas mencionados.

opinión de quien esto escribe en el cuidado del texto también pueden observarse transformaciones internas de la compañía.

En el programa de mano del debut oficial de *Univerdanza* dentro del *Segundo Festival Colima de Danza*, el 13 de Julio de 1999 la compañía se presentó así:

Este grupo surge del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, ya que la necesidad de una formación integral del bailarín hizo que los ejecutantes de Folklore se relacionaran con disciplinas alternas. Mismas como la danza académica y contemporánea.

En el Centro Universitario de Danza se vienen desarrollando talleres de experimentación creativa dando como resultado coreografías de calidad en esta disciplina.

Un grupo de bailarines y maestros con el apoyo del profesor Rafael Zamarripa se dieron a la tarea de experimentar el espacio, el movimiento y la música, llegando a formarse la Compañía de Danza Contemporánea.

En este Segundo Festival Colima de Danza, la Universidad de Colima presenta en su Debut, las Óperas Primas, de jóvenes coreógrafo además de ejecutantes de Folclore. Adriana León⁴⁰ y Alejandro Vera, Linka Santillán y Jesús Avilés, Carlos González y la incursión coreográfica del director en esta disciplina. Así como la participación de los bailarines Dení García, Germán Hernández, y Juan Carlos Gaytán, con el apoyo de iluminación y escenografía de Jonathan Aparicio y Ricardo Murguía, bajo la dirección general del maestro Rafael Zamarripa Castañeda⁴¹.

La primera presentación oficial de *Univerdanza* fuera del estado de Colima fue en el *Festival de las Artes* de Zapopan, Jalisco, el 22 de noviembre de 1999. El texto del programa de mano tuvo transformaciones, en esta ocasión la compañía se presentó de la siguiente manera:

Univerdanza es una fresca compañía de Danza Contemporánea, de danza libre, comprometida con su tiempo más que con las tendencias de la danza actual. Esta

⁴⁰En mi caso ésta no fue la primera obra que presenté a público; en 1989 estrené *Kacharpari* con el grupo Módulo en Xalapa, Ver. (no existe programa de mano que lo constate) y en 1993 *Miel de Espina* en el Premio INBA- UAM en México, D.F. (datos tomados de programa de mano).

⁴¹ Texto tomado del programa general del *Segundo Festival Colima de Danza* realizado en la ciudad de Colima en 1999. Archivo de Univerdanza

compañía nace con los elementos humanos del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, de sus necesidades de expresar en su propia forma de sentir y de pensar a través de la danza; de quienes siguen amando entrañablemente sus formas tradicionales de interpretar los sones, las danzas y jarabes de su estado, nace de estos jóvenes que siguen y seguirán encontrando sus caminos en el interminable mundo de la danza, porque ellos creen que cada generación tiene su expresión. Esta compañía hizo su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza el día 13 de julio del presente año, con el repertorio:

Operas Primas

Es decir, primeras obras de estos manifestantes; primeras obras de:

Carlos González

Alejandro Vera

Adriana León

Linka Santillán

Jesús Avilés y

Rafael Zamarripa

Frescas manifestaciones de seis artistas que sin considerarse coreógrafo/as, incursionaron con gran acierto y con gran valor en estas piezas danzarias.

Seguramente estos jóvenes artistas en esta forma de expresión, sólo están iniciando por un camino personal en este género de danza y como todos los principios lleva una carga emotiva importante y que por la variedad temática cautivó a los primeros espectadores que aplaudieron con mucho entusiasmo, hecho que llegó a los bailarines y coreógrafo/as y que de alguna manera los invitó a seguir trabajando para un segundo repertorio, el cual se encuentra en proceso.⁴²

Con excepción de quien esto escribe (egresada de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana), los creadores eran o habían sido bailarines del Ballet Folklórico de la U. de C., Alejandro Vera era al mismo tiempo alumno y maestro de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima.

⁴² Texto tomado de programa de mano Óperas Primas, Teatro Galerías. Zapopan, Jalisco. 22 de noviembre 1999 Archivo de *Univerdanza*. Se respetó el formato original.

En el año 2000 *Univerdanza* se presentó en el *XX Festival Internacional de Danza Contemporánea* de San Luis Potosí. En el programa de mano aparecen por primera vez los créditos de: Coordinador Artístico, a cargo de Alejandro Vera y Relaciones Públicas, por José Manuel Cuéllar. Aunque el programa que la compañía presentó era el mismo (*Óperas Primas*), el texto de inicio es ligeramente diferente.⁴³

En 2002, en el programa de mano de la función del *V Festival Colima de Danza*, la compañía manejó nuevos créditos y desapareció el de Relaciones Públicas.

Coordinador Artístico: Alejandro Vera

Coordinador de Ensayos⁴⁴: Adriana León,

Entrenamiento: Rafael Zamarripa/ Adriana León/Alejandro Vera

Coreógrafos: Rafael Zamarripa, Adriana León, Juan Carlos Gaytán y Germán Hernández.

Técnicos: Ricardo Murguía y Jonathan Aparicio

Diseño de vestuario escenografía e iluminación: Rafael Zamarripa

Realización de vestuario: Dolores Martínez

Fotografía: Cecilia Álvarez

Director General: Rafael Zamarripa

En el año 2003, el programa de mano que se presentaba en la Feria de Todos los Santos, (evento oficial que se llevaba a cabo en las instalaciones del Stand de la Universidad de Colima dentro de la Feria anual de la ciudad), presentaba la siguiente información:

Director General: Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda

Coordinador Artístico: Alejandro Vera

Coordinador de ensayos: Adriana León

Entrenamiento Técnico: Adriana León y Alejandro Vera

⁴³ Datos tomados del programa de mano de *Univerdanza* en el XX Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. 28 de julio de 2000. Archivo de *Univerdanza*.

⁴⁴ En esa época utilizábamos el masculino “coordinador” aunque se estaba haciendo referencia a una mujer. No habíamos tenido contacto con lo que Teresa Valdés denomina: “la batalla por un lenguaje incluyente”. La autora también menciona: “Se trata de repensar el idioma para encontrar vocablos en español que sin ser excluyentes dan margen a que se integre en un conglomerado la presencia de las féminas” (Valdés 2009.11). A la fecha en el manejo de nuestra información cometemos ese tipo de errores, como cuando en los créditos aparece “bailarines” en lugar de bailarines/as ó interpretan. Me parece que más que por falta de convencimiento sobre la importancia de cambiar el uso de lenguaje, estos errores tienen que ver con nuestra dificultad de eliminar estos patrones de conducta.

Responsable de iluminación, utilería y vestuario: Ricardo Munguía de la Cruz

Jefe de Foro: Jonathan Aparicio

Diseños de vestuario, escenografía e iluminación: Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda

Realización de vestuario: Dolores Martínez Medina

Fotografía: Cecilia Álvarez.

La información del programa había sido resumida:

Esta compañía surge como respuesta a nuevas necesidades expresivas de integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, quienes con respeto y placer componen y bailan sones y jarabes.

Ahora comprometidos con su tiempo más que con las tendencias actuales de la danza; tratan de compartir con ustedes sus sueños, sentimientos, lo que piensan del mundo y de la vida, pero sobre todo su pasión por la danza...

El texto continúa haciendo un listado de la trayectoria de la compañía e incluye la participación en el *XXI Bates Dance Festival* en Lewiston ME. E.U. en 2003. Este acontecimiento es significativo, porque se trata de la primera función de *Univerdanza* fuera de México⁴⁵. Una vez más los créditos generales cambian al anexarse la figura de maestros huéspedes y asesores de la compañía: maestra Christine Dakin y maestro Marco A. Silva.

En octubre de 2004 apareció por primera vez en programa de mano el crédito de Coordinación Artística a cargo de Adriana León, designándose ahora a Alejandro Vera como Coordinador Administrativo.⁴⁶ A este respecto, Alejandro Vera -quien era la persona que manejaba la información- comenta lo siguiente:

En el 2000, yo comencé a aparecer como coordinador artístico y en otra época como coordinador de ensayos en los programas de mano. Pero eso fue un error o un mal uso del término. Yo no hacía una coordinación artística como tal, más bien era como un puente o enlace entre el trabajo diario de la compañía y el maestro Zamarripa (por estar también en el Ballet Folklórico lo veía diario). Yo era coordinador administrativo. Creo que en realidad Adriana hacía el trabajo artístico

⁴⁵ Datos tomados de programa de mano. Feria de Todos Santos Colima, Col. 2 de noviembre de 2003. Archivo de *Univerdanza*.

⁴⁶ Datos tomados de programa de mano de *Univerdanza* en el Salón Foro Ana Mérida, Departamento de Danza. 7,14 y 21 de octubre de 2004. Archivo de *Univerdanza*.

desde 2001 y que no se manejaba en los programas. Eso fue a partir de que salieron los de la primera generación (Carlos, Jesús, y Linka). Siendo Adriana la de más experiencia que quedaba, tomó ese rol. Pero la verdad es que a mí me parece que desde el principio ella era la directora artística porque el maestro Zamarripa -por sus ocupaciones- casi nunca estaba con nosotros durante las clases y ensayos. Él no se encargaba de llevar adelante el trabajo cotidiano, ni siquiera de sus propias obras porque eso lo hacíamos Adriana y yo, pero más Adriana. El maestro Zamarripa venía cuando nosotros teníamos ensayos generales o cuando se iba a estrenar una danza y había que enseñársela. Nos daba consejos y recomendaciones, nos ayudaba a diseñar los vestuarios, nos ayudaba a organizar el orden de los programas y muchas veces nos aconsejaba sobre cómo debíamos actuar ante alguna situación. Eso era lo que sus ocupaciones le permitían hacer en *Univerdanza*.

En mi opinión, él era director general desde el principio. Cuando cambié los créditos fue porque hice una revisión de lo que se ponía en el programa y decidí darle a cada uno el crédito que yo creía que le correspondía. Lo cambié sin consultar con nadie. Pero el maestro Zamarripa y Adriana vieron los programas de mano y tampoco dijeron que los créditos estaban mal. Tal vez porque era el momento de hacer eso⁴⁷.

En el año 2008, aparece en los programas de mano una modificación en la designación de funciones de los integrantes a partir de la temporada realizada en el Teatro de la Danza:

Dirección general: Rafael Zamarripa- Dirección artística: Adriana León- Coordinación administrativa y edición musical: Alejandro Vera. Diseño de iluminación: Leopoldo Rosales y Rafael Zamarripa- Diseño de vestuario: Rafael Zamarripa- Realización de vestuario: Dolores Martínez y Magdalena Rodríguez- Fotografía: Cecilia Álvarez- Intérpretes: Karla Coyazo, Verónica Guarneros, Adriana León, Dora Moreno, Salvador Corona, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera- Producción: Universidad de Colima.

Por ser una función conmemorativa de los X años el programa incluye un texto alusivo:

Agradecimientos: *Univerdanza* agradece a Rafael Zamarripa por su tiempo, confianza e impulso. A todos aquellos que con su talento han colaborado en estos

⁴⁷ Entrevista realizada el 31 de mayo de 2011 en Colima, Col.

diez años con el desarrollo de este proyecto universitario: gracias. Especialmente a Pilar Medina, Christine Dakin, Joaquín López Chas, Marco Antonio Silva y Memo Hernández, quienes con su invaluable apoyo, talento, generosidad y asesoría, han impulsado el trabajo creativo de *Univerdanza*. Así como a Ruth Grauert (directora de *Bearnstow Camp*, Mount Vernon, ME), Laura Faure (directora del *Bates Dance Festival*, Lewiston ME), y Rebecca Blunk (directora ejecutiva de la *New England Foundation for the Arts*, Boston MA), amigas que con su visión y apoyo han dado a la compañía una proyección importante fuera de nuestro país. Y por último a nuestras autoridades universitarias por valorar el trabajo y apoyarnos incondicionalmente⁴⁸.

Estos cambios dentro de los créditos de la compañía son un reflejo del proceso de definición de los roles de cada uno en su interior, y de la búsqueda constante de un orden que facilitara el desarrollo del trabajo de *Univerdanza*.

La primera vez que la compañía se presentó a público fue por iniciativa de Rafael Zamarripa, quien invitó a los fundadores a conjuntar su trabajo dentro de un programa, por ello; el nombre, lugar de presentación e información ofrecida al público fue decisión suya. Más adelante la actividad misma fue planteando la necesidad de definir las funciones, y cuáles de estas se presentaban como créditos en el programa de mano. Por ejemplo, aun cuando desde el primer día de actividades de la compañía, sus integrantes se incorporaron a la clase de Graham diseñada por quien esto escribe, este crédito no aparece de manera oficial sino hasta el año 2002.

A partir del año 2000, comenzó a haber reuniones de la dirección con los integrantes para efecto de tomar decisiones. En el año 2001, salieron de la compañía la mayoría de los coreógrafo/as originales por diferentes motivos (embarazo, cambio de ciudad, otros intereses personales). En ese momento, estas reuniones comenzaron a llevarse a cabo principalmente entre la dirección y los coordinadores. La participación activa de Zamarripa dentro de la compañía había ido cambiando paulatinamente; en 2008 él mismo definía su cargo de la siguiente manera:

La dirección general de la compañía *Univerdanza* es, en principio, un título honorario cubierto desde mi representatividad y prestigio como imagen pública en

⁴⁸ Datos tomados de programa general del mes de mayo de 2008 del Teatro de la Danza. Ciudad de México.

el campo de la danza. Esta imagen ha sido creada a partir de una trayectoria profesional y de la participación activa en el Concilio Internacional de Organización de Festivales Folklóricos (CIOFF) creado hace cincuenta y un años en Confolens⁴⁹ por Henry Coursaget.

El director general tiene la función también de dictar rumbos generales de acción y de gestionar ante las autoridades internas y externas lo que se requiera para el desarrollo del trabajo de la compañía, aprovechando que desde su posición es más fácil acceder a funcionarios y actividades.⁵⁰

Esto permaneció así hasta finales de 2009 fecha en que Zamarripa dejó la dirección de manera oficial anunciándolo a la Dirección de Arte y Cultura de la Universidad. En general, las autoridades universitarias estaban ya acostumbradas a que los coordinadores realizaran personalmente todas las gestiones ante la universidad. Se presume que por ello la relación de trabajo con Arte y Cultura no sufrió modificación por el cambio de dirección en *Univerdanza*.

A partir de la renuncia de la dirección los coordinadores tomaron la decisión de compartir el crédito vacante, dado que desde la primera colaboración creativa y a lo largo de la historia de la compañía, las tareas, responsabilidades y gestiones habían sido compartidas entre ambos. Pero también se contempló la posibilidad de que se definiera una diferente dirección de acuerdo con el proyecto específico de trabajo que se estuviera realizando⁵¹.

Por lo anterior, desde enero de 2010 la dirección corre a cargo de Vera y León. Con ello, la estructura organizativa inició un nuevo proceso de cambio, tendiente a adaptar el trabajo interior a las condiciones del momento. En general se ha buscado desde entonces que la compañía logre ser más autosuficiente, así como el incremento en la práctica real del trabajo colaborativo de todos los integrantes.

En esos diez primeros años de existencia quizá los integrantes de *Univerdanza* nunca habían oído hablar de las propiedades de los sistemas complejos (no es posible afirmarlo

⁴⁹El Festival de *Confolens* es uno de los de mayor tradición y calidad en Europa, surgido casi diez años después de la Segunda Guerra Mundial con el propósito de fomentar la paz y la fraternidad sobre todo entre los países europeos. Se celebra anualmente en *Confolens* Francia.

⁵⁰Rafael Zamarripa, entrevista informal. 1 de octubre 2008.

⁵¹ En los créditos del programa *Danzar de Imaginario* estrenado el 29 de septiembre de 2010 en el Festival *Colima de Danza en Colima, Col.*, la dirección se asigna a Adriana León y asistente de dirección a Alejandro Vera. El 19 de marzo de 2011 *Univerdanza* participó con un performance en la inauguración de la exposición *Colima al Desnudo* de José Coyazo en el Museo de Historia Regional de Colima en Colima Col. La dirección de esa actividad corrió a cargo de Karla Coyazo (hija del pintor).

por todos), sin embargo, se ha encontrado que muchas de las definiciones de los sistemas complejos pueden aplicarse para explicar su funcionamiento interno:

La existencia, es la fragilidad: el sistema abierto está cerca de la ruina desde su nacimiento, no puede evitar o diferir esta ruina más que por el dinamismo ininterrumpido de la reorganización permanente y el auxilio de un abastecimiento exterior. Es un *estando* transitivo, incierto, que necesita siempre reexistir y que se desvanece en cuanto cesa de ser alimentado, mantenido, reorganizado, reorganizante... Su existencia no puede más que oscilar entre el equilibrio y el desequilibrio, que uno y otro le desintegran (Morin 1999, 238).

Es posible conjeturar que *Univerdanza*, como sistema abierto, pudo resistir esta perturbación de carácter endógeno (renuncia de la dirección), porque en la práctica real la relación Zamarripa-Vera-León había sido reorganizada y modificada constantemente. Por ende, la compañía, y su funcionamiento interno a lo largo de diez años, se habían ido adaptando a estas transformaciones. También que la sinergia⁵² -tanto de la labor cotidiana dentro del salón, como de la actividad ininterrumpida durante diez años- ha permitido, a la fecha, atravesar las transiciones hasta lograr un nuevo estado de equilibrio dinámico. Es el trabajo humano lo que alimenta y mantiene al sistema, mismo que a su vez ha permitido la emergencia de la manifestación artística.

1.7.4 Los roles de género y construcción de identidad en *Univerdanza*

En el contexto social de la compañía este es un tema fundamental puesto que la cultura local tiende al androcentrismo, tradicionalmente los directores de grupos artísticos de la Universidad de Colima son hombres y el lenguaje corporal implicado en la danza folklórica lleva una fuerte carga -también androcéntrica con marcada división de géneros. *Univerdanza* requiere -para su práctica cotidiana y su manifestación artística- de asentarse sobre el principio de la equidad de género.

No es lo mismo el sexo biológico que la identidad asignada o adquirida; si en diferentes culturas cambia lo que se considera femenino o masculino, obviamente dicha asignación es una construcción social, una interpretación social de lo

⁵² Sinergia. Conjunto de elementos que forman un todo orgánico y que entre todos conducen a un resultado.// Concurrencia de hechos cuya acción conjunta los refuerza, potenciando su actividad (Diccionario de las ciencias de la educación 2002, 1277).

biológico; lo que hace femenina a una hembra y masculino a un macho no es pues la biología, el sexo, pues de ser así ni se plantearía el problema⁵³ (Lamas 1986, 186).

El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases⁵⁴ (Butler 1998, 314).

La danza moderna o contemporánea fue -desde su origen- una manifestación de abierta oposición a los roles de género que prevalecían en el mundo occidental a principios del S. XX. “Performances subversivas” (utilizando el término de Butler) realizaron las pioneras de la danza moderna a través de su trabajo. Esta expresión artística ha puesto en relieve y dignificado la voz de la mujer. Las grandes bailarinas y creadoras de la danza del S. XX (Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey), ampliaron el campo cultural corporal cada día a través de su trabajo artístico y de la búsqueda incesante de su propia voz que -estrictamente hablando- tomaba cuerpo:

Estas mujeres atacaron emocionalmente a través de la fisicalidad de la danza, atacaron con sus cuerpos, los afirmaron y controlaron: dejaron de ser objetos y se convirtieron en sujetos. Ellas mismas fueron sus maestras y coreógrafas e inclusive construyeron sus principios filosóficos y técnicos. Estas propuestas solo podían ser hechas por mujeres, pues ellas sufrían esa imposición de la danza y del cuerpo. [...] fue en la danza moderna donde se expresaron a plenitud, pues es producto de su autorrepresentación: es un fruto de mujeres (Tortajada 2001, 18).

Esta forma de danza fue ganando terreno no solamente en el ámbito cultural, y algunos hombres comenzaron a incorporarse a las compañías dirigidas por mujeres y posteriormente comenzaron a crear las propias. Pero el paso ya había sido dado: la cultura del cuerpo se había transformado, la danza escénica había ganado para siempre la presencia de la mujer en su ejercicio de autoconocimiento. En palabras de Tortajada:

A pesar de las codificaciones y disciplinas corporales que implica la danza escénica y la hacen ser, siempre está presente en ella el cuerpo viviente y pensante, como una

⁵³ <http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/indice.htm?r=nuant&n=30>. Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales. Estudios sobre la mujer: problemas teóricos. Número 30. Año 1986. *La antropología feminista y la categoría “género”*.

⁵⁴ <http://es.scribd.com/doc/34937143/Butler-Judith-Actos-performativos-y-constitucion-de-genero-un-ensayo-sobre-fenomenologia-y-teoria-feminista>.

alternativa de construcción plena del ser humano en el hacer-sentir-pensar: es una posibilidad de autoconocimiento, de autovaloración y de transgresión de los patrones dominantes, y un medio para revolucionar al cuerpo (Tortajada 2001, 16-17).

La nueva danza se desarrolló a pasos agigantados durante el S. XX, extendiéndose por el mundo mientras ganaba adeptos. Llegó a México en 1939, siendo ya arborescente por la existencia de la escuela Americana y la escuela Alemana⁵⁵. Ambas hicieron presencia en nuestro país en el mismo año a través de dos mujeres, bailarinas y creadoras, Waldeen y Ana Sokolow. Siguiéndolas en su afán, muchas mujeres mexicanas han trabajado en la consolidación en México de esta forma de expresión artística. Como dice Margarita Tortajada, la danza moderna es “fruto de mujeres” también en nuestro país.

Por otro lado, en el contexto social de *Univerdanza*, la danza contemporánea tiene sus antecedentes en el Ballet Folklórico de la U. de C. Este ballet como compañía está firmemente posicionado en la sociedad colimense. Durante más de 25 años su presencia ha sido nacional e internacional. Ha sido también representante de México en importantes espacios y festivales en el mundo dedicados a la cultura en general y a la danza en particular.

Dentro de una compañía de folclor mexicano es deseable que la presencia escénica de hombres y mujeres sea equitativa, puesto que la gran mayoría de los bailes de todas las regiones son de pareja. En México los hombres han tenido mayor participación en las agrupaciones dancísticas dedicadas al folclor, que en las que lo están a la danza contemporánea.

Con respecto a la forma de abordar el movimiento existen diferencias de fondo entre la escenificación de la danza folclórica y la de la danza contemporánea, fincadas en el proceso de construcción de identidad de hombres y mujeres como actores sociales. Dice Alberto

⁵⁵El redescubrimiento y la reconquista del cuerpo que se dieron en el siglo XX sucedieron a lo largo de todo el mundo occidental. Se inició un culto al cuerpo y a la necesidad de tener conciencia de él, creció el interés por el movimiento corporal en general, y la danza despertó gran interés entre la sociedad. El surgimiento de la danza moderna se debió a ese cambio de conceptos y de la vida misma. Además en Europa y muy especialmente en Alemania, a la guerra. Esta significó una transformación: “el sufrimiento tendió a destruir y hacer astillas todas las ideas de belleza. Las tradiciones, añejadas y arcaicas se fueron quedando atrás”. Así como en estados unidos se desarrollo una danza nueva, en Europa existieron propuestas en ese sentido, planteadas a partir de su realidad concreta (Tortajada 2001 ,136).

Dallal: “antes que nada folklore es sustancia colectiva” (2008,43). Continuando con su explicación el autor ofrece la siguiente definición:

Danza folklórica: danzas de origen y práctica colectivos, ancestrales, que se han ido acumulando en los repertorios locales, regionales y nacionales y que corresponden a las características coreográficas propias de esos mismos lugares, regiones y países: formas, ejercicios y alcances de movimientos corporales o colectivos en una u otra dirección o plano; manera de agruparse y de expresarse con el o con los cuerpos. Así mismo, danzas que resultan producto y variación de la *cultura del cuerpo* que corresponde a cada etnia, pueblo, colectividad, villa, localidad, etc., y para cada generación de ellos (Dallal 2008, 44).

Así como el reparto de trabajo en cada sociedad está determinado por la concepción de género, también la manera de expresarse con el cuerpo está determinada por ello⁵⁶. Dice Marta Lamas: “En 1942 Linton ya señalaba que todas las personas aprenden su status sexual y los comportamientos apropiados a ese status” (1986, 176). Dentro del comportamiento, el modo de mover el cuerpo y de utilizarlo es aprendido y limitado por la educación recibida desde la primera infancia. No es de extrañar entonces que las ideas sobre sexo y género de la cultura mexicana estén presentes en la danza que nuestro país ha generado como parte de sus tradiciones, en correspondencia directa a lo que Dallal llama *cultura del cuerpo*:

La cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (Giménez 2007, 56).

Dentro de la organización de sentido que manifiesta la danza folclórica mexicana, queda reflejada la concepción social androcéntrica que priva en nuestro país; una división asimétrica entre sexos, con subordinación de la mujer a partir del constructo referente a su género. La danza folclórica privilegia una imagen de como expresa Martha Lamas: lo propio de los hombres (masculino) y lo propio de las mujeres (femenino):

⁵⁶La división sexual del trabajo es el concepto utilizado para dar cuenta de la existencia de una peculiaridad social: en todas las sociedades hombres y mujeres realizan funciones diferentes. Cada sociedad decide qué tareas son de competencia de los varones y serán consideradas actividades masculinas y cuáles corresponden a las mujeres, convirtiéndose en funciones femeninas. Los seres humanos son socializados para que aprendan a desempeñar estas tareas y para que acepten este orden social como «normal» (Astelarra 2007, 3).

[...] Con esta distinción sexo/género se pueden enfrentar los argumentos biologicistas. Ya no se puede aceptar que las mujeres sean, “por naturaleza” (o sea en función de su anatomía, de su sexo) lo que la cultura designa como: “femeninas”: pasivas, vulnerables, etc.; se tiene que reconocer que las características llamadas “femeninas” (valores, deseos, comportamientos) se asumen mediante un complejo proceso social, el proceso de adquisición de género (Lamas 1986, 186-187).

En la cultura mexicana el valor otorgado a la masculinidad como cualidad intrínseca del hombre es muy alto⁵⁷, por ende, al bailar (como parte de una práctica colectiva) su movimiento exhibe –en ocasiones al grado de la competencia- características relacionadas con esa idea.

[...] Los cánones sociales nos exigen a los sujetos biológicamente machos, desde nuestro nacimiento, “a ser masculinos”, “expresar hombría”; en mayor o menor medida, nos esforzamos por cumplir estas exigencias a través de las acciones y relaciones que expresan significados y valores socialmente considerados masculinos (la socialización implica una familiarización con las semióticas y políticas de género). Mediante este proceso -cuyos rituales y rutinas captan al cuerpo y a la subjetividad como su *locus* principal- nos constituimos a nosotros mismos, social e individualmente, como hombres y viriles (Núñez 2007, 169).

En la danza folclórica de la mayoría de las regiones de México, los hombres tienen movimientos fuertes, energéticos, grandes, etc., junto a una mujer de movimientos más suaves, sutiles, pequeños, y en general aquello que se considera femenino. En muchos casos los zapateados de las mujeres son menos vigorosos que los de los hombres. Cuando se retrata -a través de la danza folclórica- el trabajo humano en el escenario, los hombres son los principales protagonistas, dejando a las mujeres actividades que implican una condición de menor importancia (como en las danzas de machetes de diferentes regiones interpretadas sólo por hombres). Generalmente, en la escenificación de la danza folklórica mexicana se relaciona al hombre con el trabajo y la fuerza, y a la mujer con la belleza, debilidad y coquetería.

⁵⁷ Al respecto de este tema Guillermo Núñez Noriega presenta un estudio en *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, UNAM (2007).

Cabe mencionar que lo anterior no es una regla absoluta puesto que, por ejemplo, en Oaxaca existen bailes como *El torito serrano*. En él, luego de una introducción, la pareja representa una especie de toreo en el que la mujer embiste al hombre con mucha fuerza - como si ella misma fuese el toro o la vaca- hasta derribarlo (cuando se baila sobre tarima la mujer puede llegar a tirar al hombre de la estructura). En general, en la danza del Istmo de Tehuantepec, la postura corporal de la mujer refleja mayor poderío que la del hombre. También en la región de la costa de Oaxaca, la mujer a través de los versos que recita manifiesta su poderío. Estas danzas se presentan dentro de la *Guelaguetza*. Lo particular de estas danzas oaxaqueñas está directamente relacionado a lo particular de la organización social en algunas regiones de ese estado. Antropólogos de México como Alicia Barabas, Miguel Bartolomé, Margarita Dalton y también de otros países, como Águeda Gómez han estudiado este fenómeno:

Las referencias a las mujeres zapotecas del istmo como “amazonas matriarcales primitivas” se remontan al siglo XVI donde los primeros cronistas destacan la fuerza y el bello exotismo de estas mujeres. Esto ha inspirado a intelectuales y artistas contemporáneos tales como Frida Kahlo, Tina Modotti, Diego Rivera, Miguel Covarrubias, Graciela Iturbide, etc., quienes han percibido a la mujer juchiteca del istmo como símbolo del “empoderamiento” femenino (Águeda Gómez 2007, 1)⁵⁸.

Esta forma de organización social matrifocal no se presenta en la región occidente de nuestro país, ni en la mayor parte de nuestro territorio. De hecho, podría decirse que es un caso extraordinario en Latinoamérica. En México, la equidad entre los sexos no es todavía un valor establecido en lo profundo del pensamiento de la sociedad. La danza es un reflejo del imaginario de los pueblos, por lo que es natural que los roles que juegan hombres y

⁵⁸http://www.ugr.es/~pwlac/G22_23Agueda_Gomez-Marinella_Miano.html *Dimensiones simbólicas sobre el sistema sexo/género entre los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec* (México). Resumen:

La interacción social entre géneros se ha ido modificando históricamente, tratándose de un sistema relacional que varía según las coordenadas sociales, económicas o culturales de cada época y espacio concreto. Uno de los territorios insólitos y singulares donde la relación de género es excepcionalmente horizontal, se encuentra en la ciudad indígena zapoteca de Juchitán, ubicada en el Istmo de Tehuantepec (México), donde algunos autores han llegado a afirmar que existe un moderno sistema matriarcal. Con esta propuesta de investigación dentro del ámbito de temáticas en torno al género y la etnicidad en América Latina, se pretende reflexionar sobre las causas que han determinado que entre la sociedad juchiteca la mujer sea protagonista de la vida social, a través de la situación socioeconómica, ideológica y cultural dominante en esta sociedad y que la diversidad sexual se acepte e institucionalice como un "tercer género".

mujeres dentro de las danzas tradicionales, correspondan a las ideas que sobre la mujer y el hombre se tienen en cada lugar. Por ello, tratándose de danza folclórica mexicana, en el escenario surge el androcentrismo.

Muchos de los estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica ya han pertenecido a compañías de danza folclórica antes de ingresar a la carrera. Se asumen así mismos como bailarines y están habituados, tanto hombres como mujeres, a asumir esa “ilusión del yo” a través de la imagen de masculinidad y feminidad socialmente predominante.

Estas dos posturas epistemológicas ante el mundo⁵⁹ -la de la danza moderna y la danza folclórica- inclinadas hacia cada sexo, se conjuntan en la formación de los bailarines de Colima. Se trata de discursos no expresados a través de la palabra, sino a través del cuerpo y la simbología del movimiento. Mientras en la danza folclórica el movimiento posee cualidades dinámicas que reflejan subordinación en la mujer y dominio en el hombre, en la danza moderna-contemporánea las mujeres experimentan el empoderamiento obtenido a través de ya un siglo de historia, y los hombres aprenden a conocer su cuerpo dentro de rangos de movimiento normalmente restringidos para ellos.

Zamarripa fundador del B.F. y de la Lic. en Danza Escénica cuenta -a manera de anécdota- que cuando le platicó a Guillermina Bravo⁶⁰ su intención de hacer una escuela en la que los estudiantes practicasen ambos estilos dancísticos ella comentaba: “No Rafael, eso no es posible, son músculos diferentes los que se trabajan, no lograrás que hagan bien ninguno de los dos si los combinas”. El paso del tiempo ha demostrado que sí es posible en lo referente al trabajo óseo-muscular, sin embargo, la contradicción entre las posturas epistemológicas no se había previsto.

Cuando *Univerdanza* comenzó su trabajo, no había mucha presencia de danza contemporánea en Colima, no obstante, ya había público que apreciaba la danza folclórica

⁵⁹Uso el término en el sentido que aporta Antonio Prieto (2006). Debate Feminista; abr. 2006, Vol. 33 Issue 17, p154-165, 12p.

⁶⁰Guillermina Bravo: La fundación del Ballet Nacional de México en 1948 marca un hito en la historia de la danza en México. Guillermina Bravo, creadora de esta institución, se ha referido muchas veces a la trayectoria de la única compañía de danza moderna y contemporánea en el país que ha logrado resolver todos los escollos y dificultades y mantenerse viva y creativa durante más de treinta y nueve años [...] En 1979 le fue otorgado el máximo galardón del campo artístico mexicano: El Premio Nacional de Artes, concedido por primera vez a una mujer (Dallal 1995, 114).

y cierta tradición de ser bailarín escénico. El asunto entonces era promover entre los integrantes, no solamente un método de trabajo que exigía -por sus características intrínsecas- un grado mayor de conciencia y dominio de movimiento, sino también el hecho de abrir su interpretación más allá de lo acostumbrado, así como, su apertura a otros rangos de movimiento.

En este sentido, a través de la práctica de la danza contemporánea, sí se ha presentado un cierto grado de dificultad en los hombres que ingresan a *Univerdanza* para ampliar su rango de expresión e incorporar calidades dinámicas mayormente asociadas a lo femenino. En el caso de las mujeres, el asunto principal era que ellas dejaran de concentrar su atención en intentar ser hermosas y delicadas para en cambio ser expresivas y fuertes. También se ha observado que, cuando ellas logran adquirir un alto grado de dominio de la danza contemporánea, se les dificulta un tanto asumir las cualidades de lo “femenino” al practicar danza folklórica.

La actividad cotidiana de *Univerdanza* implica una forma de “disidencia genérica”, que es un término que se me ocurre apropiado para designar la conducta corporal del trabajo artístico de *Univerdanza*.

En la organización interna de la compañía, se intenta lograr un equilibrio dinámico que esté asentado en la equidad de género. Esto se refleja en el modo de abordaje del trabajo dancístico: Hombres y mujeres pueden ser fuertes en sus interpretaciones y también sensibles y sutiles. Todos tienen la posibilidad de expresar emociones diversas-ira, pasión, dolor, alegría- no se considera que unas sean femeninas y otras masculinas. Las faldas son tanto para hombres como para mujeres en el vestuario, así como los pantalones. Todos los integrantes tienen las mismas prácticas de higiene y cuidado personal: rasurar las axilas para las funciones, usar desodorante, tener limpia la ropa de trabajo, por citar algunos ejemplos. Con respecto al entrenamiento, todas las secuencias de movimiento son iguales para ambos sexos, existe la obligación para todos los integrantes de no tener sobrepeso y todos sin excepción están obligados(as) a buscar su máximo rendimiento físico, sin importar el sexo o la edad.

Hasta ahora se ha trabajado en relación directa con la proporción anatómica, es decir; los hombres cargan a las mujeres. No se hace algún entrenamiento destinado a aumentar la

potencia de los brazos de las mujeres. No se desarrollan en *Univerdanza* las habilidades necesarias para que las bailarinas soporten pesos tan mayores al suyo.

Como una contradicción interna con lo anteriormente mencionado, se ha observado que sí existe una diferencia -en función del sexo- en las actividades previas a una función; las mujeres utilizan maquillaje y en general los hombres no. Para ello se requieren de aproximadamente 45 minutos y se realiza de manera meticulosa. Los hombres mientras tanto se relajan, conversan, comen algo, se recuestan, etc. En escenarios muy grandes utilizan un poco de maquillaje, pero nunca en las cantidades que las mujeres lo hacen. Tal vez este hecho refleja que las bailarinas de la compañía no están exentas de la demanda social que se hace a la mujer de intentar ser “lo más hermosa que se pueda”. En mi opinión, si se tratara solamente de remarcar las facciones para que el público pueda apreciar la expresión del rostro con claridad, el maquillaje para hombres y mujeres debería ser semejante.

El maquillaje en las mujeres es algo que se ha dado por hecho dentro de la compañía. Hasta ahora no ha llegado alguna que cuestione este hecho, pero si se continúa trabajando, es posible que ese día llegue y que esta práctica sufra una transformación.

Al parecer en *Univerdanza* a los hombres les parece bien no tener la obligación de usar maquillaje⁶¹ y a las mujeres les place no esforzarse en cargarlos y que siempre sea al revés. Sin embargo, ellos tienen la posibilidad de exigir que las bailarinas adquieran la fuerza corporal necesaria para manejar su propio peso, de modo tal que las cargadas se les faciliten y las mujeres pueden exigir que los bailarines huelan bien, para que los momentos de estrecho contacto corporal no les sean incómodos.

Además de lo anterior ha habido -durante todos los años de trabajo- una postura de tolerancia a la diversidad sexual, no se han tratado específicamente temas homosexuales a través de las obras coreográficas, quizá porque ese asunto no ha estado en cuestión entre

⁶¹ Durante los tres años que duró la presente investigación en muchas ocasiones se realizaron consultas informales (no registradas) durante las actividades de la compañía sobre éste y otros aspectos. Con respecto a porqué los hombres no se maquillan, un día les pregunté directamente a ellos en el camerino antes de la función (regularmente en *Univerdanza* compartimos todos el mismo camerino). Los hombres respondieron que no usaban maquillaje porque no se les había indicado hacerlo. Durante la función posterior (junio 22 2011, en la Sala Dagoberto Guillaumin del Teatro del Estado de Xalapa, Ver.) Los tres bailarines se delinearon los ojos y utilizaron un poco de color en los labios sin que se les diera una indicación. En mi opinión, la consulta funcionó como una manera de dejar abierta esa posibilidad y ellos decidieron tomarla, pero el maquillaje que utilizaron solamente remarcaba sus facciones, en tanto que el de las mujeres es mucho más elaborado.

sus integrantes. Cuando la preferencia sexual de un bailarín de *Univerdanza* está orientada hacia personas del mismo sexo, no es necesario ocultarlo o disimularlo (en la compañía la población homosexual masculina ha sido una constante y sólo en un caso una mujer expresaba abiertamente su homosexualidad⁶²).

Por todo lo anterior; la construcción de identidad entre los integrantes de *Univerdanza* generalmente no está basada en la pertenencia a un género (por actuar “mal” este rol), sino en la capacidad expresiva, la resistencia física, el dominio técnico, la disciplina, y la respuesta ante el trabajo. Estos factores no tienen que ver ni con género ni con el sexo al que la persona pertenece, tienen que ver con la vocación y la determinación de realizar algo. Citando a Bourdieu: "El mundo social es también representación y voluntad, y existir socialmente también quiere decir ser percibido, y por cierto ser percibido como distinto"(Bourdieu 1982, 142).

Si asumimos el punto de vista de los sujetos individuales, la identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo (Giménez 2007, 61).

En este proceso subjetivo de definición, quien pertenece a *Univerdanza* se asume como bailarín o bailarina de danza contemporánea. Durante trece años siempre ha habido estudiantes (pocos) interesados en incursionar en esta forma de expresión escénica dentro de la compañía, quienes usualmente permanecen unos años para después dedicarse a trabajar en algo económicamente más productivo y de menor demanda física (por lo regular es dar clases de danza o en algunos casos bailar show en hoteles, circos, bares)⁶³.

Esta forma de definición de la identidad se fundamenta en el movimiento y en el potencial expresivo del ser humano a partir del mismo. *Univerdanza* no se plantea a sí misma como un espacio de contracultura, al contrario, como compañía universitaria está inserta en el

⁶² Durante mis años de experiencia profesional, he podido observar que la tolerancia a la homosexualidad es una práctica común dentro de las compañías de danza contemporánea con las que he tenido contacto. Por ello, no considero que sea una característica distintiva de *Univerdanza*. Sin embargo, no es posible afirmar que todos los integrantes con esta preferencia sexual lo hayan declarado abiertamente, sino que cuando así han decidido hacerlo, no sufren discriminación.

⁶³ En los últimos años también se ha dado el caso de que los ex integrantes de *Univerdanza* funden sus propias compañías de Danza Contemporánea: Gabriel Ledón (*Péndulo Cero* en Tijuana, B.C.), Henry Tema y Marisol López (*Proyecto Ensamble y Fobos Danza* en Colima, Col.) Ignacio Sánchez (*Ángulo Móvil* en Colima, Col.).

ámbito oficial; sin embargo, el ejercicio de la danza contemporánea puede ubicarse como un modo de rechazo a los mecanismos de poder que funcionan fuera del Estado y que forman parte de nuestra vida cotidiana. Pasa que entre otros muchos cambios la humanidad durante el S.XX logró el cometido del menor esfuerzo físico, y con ello, el menor rango de movimiento. Cada día se inventan nuevos artefactos que evitan al hombre el esfuerzo que implica su movimiento; desde aparatos para ejercitar los músculos en posición yacente -a través de unos cables-, hasta un control remoto para televisiones al que se le dictan instrucciones, también tecnología *touch*, que apenas palpando -con un milímetro de cuerpo y con un mínimo de energía- funciona. Además de limitar los rangos de movimiento a partir de la concepción de género, creo que una de las formas en que el poder se ha ejercido sobre las personas, es en el convencerle del placer de la inmovilidad. En mi opinión, ambas cosas son formas de mutilación.

La pequeña batalla de una compañía de danza estriba en mantener esta profesión viva aun cuando socialmente pareciera una anomalía. Un poco de movimiento a través de la danza puede servir como una especie de equilibrio y recordatorio de lo que naturalmente somos: seres vivos animados, antes que seres femeninos y masculinos con deseos de no moverse.

La danza escénica es un saber del cuerpo que puede ubicarse antes de todo constructo sobre género y sexualidad. Es posible que al decidir ser bailarín(a), no se entiende esta decisión como una práctica de resistencia social. Pero al parecer en muchos sentidos puede llegar a serlo. Esta resistencia va más allá de las dificultades para resolver situaciones personales; es contra la imposición de patrones corporales y emotivos a partir del constructo de género, contra la inmovilidad, y de algún modo contra la producción y el consumo de objetos, puesto que los bailarines y bailarinas no poseen nada que pueda acumularse, que pueda asirse -más que su propio cuerpo- que es idéntico en esencia al de todos los seres humanos.

1.7.5 Recursos humanos

Desde su fundación a la fecha en *Univerdanza* han participado un total de 51 bailarines⁶⁴.

El nivel de participación varía porque algunos de ellos permanecieron por un período muy

⁶⁴En el anexo B se presentan tablas con esta información completa. Por cuestiones de rigor metodológico los datos han sido tomados de programas de mano, por lo que solamente se han incluido los nombres de quienes aparecen en estos documentos y la fecha en que sus nombres aparecen por primera vez corresponde a la fecha en que se encontró registro impreso. Sin embargo, es posible que algunos de estos integrantes hayan

breve (en algunos casos para un proyecto específico). Se presenta a continuación una lista de integrantes (en orden cronológico) que por la calidad y relevancia de su trabajo dentro de la compañía, por su tiempo de permanencia y/o por su labor fuera de *Univerdanza*, a favor del desarrollo de la danza (en Colima o en otro lugar), se considera relevante mencionar.

1998

Jesús Avilés. Bailarín y coreógrafo (fundador). Perteneció a *Univerdanza* de 1998 a 2000. Actualmente es director de la compañía *Mujerdanza* (propuesta para mujeres, amas de casa y trabajadoras mayores de 40 años) y de la compañía Colima Danza Escénica. Profesor de danza en la Casa de la Cultura del Gobierno del Estado de Colima.

Juan Carlos Gaytán. Bailarín y coreógrafo (fundador). Perteneció a *Univerdanza* de 1998 a 2002. Egresado y profesor de la Licenciatura en Danza Escénica. Actualmente es Subdirector del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima. Participante seleccionado por Christine Dakin para el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*.

Carlos A. González. Bailarín y coreógrafo (fundador). Perteneció a *Univerdanza* de 1998 a 2000. Es maestro certificado internacional del método Feldenkrais por la Universidad de Colima. Actualmente es Codirector de la compañía Péndulo Cero de Tijuana, B. C. Méx.

Julio Robledo. Bailarín (fundador). Perteneció a *Univerdanza* de 1988 a 2001. Actualmente es Director de la compañía Acromask, proyecto de Artes Escénicas y máscaras, en Barcelona España.

Alejandro Vera. Bailarín, coreógrafo, codirector (fundador). Egresado y profesor de la Licenciatura en Danza Escénica. Pertenece a *Univerdanza* de 1988 a la fecha. Bailarín del Ballet Folklórico de la U. de C. (1992-2008). Participante seleccionado por Christine Dakin para el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*. Como parte de éste Dakin grabó un dueto (fragmento de *Nigth Journey* de Martha Graham) seleccionando a Vera como su pareja. Por su trabajo con la compañía ha sido Becario: FONCA 1998-99 Ejecutante de Danza Contemporánea. FECA 2002 Jóvenes Creadores. FONCA 2004-05 Intérprete de Danza Contemporánea. FECA 2007 Creador con Trayectoria en Artes Escénicas.

ingresado en una fecha anterior, y que -por no participar de estos registros- se hubiera omitido de manera involuntaria la participación de algún bailarín.

1999

Dení García. Bailarina (fundadora). Perteneció a *Univerdanza* de 1999 a 2001. Bailarina del Ballet Folklórico de la U. de C de 1996 a 2004. Actualmente es Secretaria Técnica de la Coordinación General de Extensión Universitaria de la U. de C.

Germán Hernández. Bailarín y coreógrafo (fundador). Perteneció a *Univerdanza* de 1999 a 2003. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica.

Lynka Santillán. Bailarina y coreógrafa (fundadora). Perteneció a *Univerdanza* de 1999 a 2000. Actualmente es profesora de Danza Contemporánea del CEDART Juan Rulfo de la ciudad de Colima.

2001

Cristian Gutiérrez. Bailarín. Perteneció a *Univerdanza* de 2001 a 2004. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica. Actualmente es Coordinador Administrativo, profesor de Técnica Contemporánea y bailarín del Ballet Folklórico de la U. de C. Participante seleccionado por Christine Dakin para el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*.

Georgina Navarro. Bailarina. Perteneció a *Univerdanza* de 2001 a 2003. Egresada de la Licenciatura en Danza Escénica. Actualmente es intérprete de danza-teatro, coreógrafa y directora de la Compañía de Danza y Arte Escénico de Colima. Del 2009 a la fecha crea y dirige el Festival Sísmica de Nueva Danza en Colima.

2002

Alfredo Torres. Bailarín. Perteneció a *Univerdanza* de 2002 a la fecha como bailarín invitado. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica. Actualmente es profesor y bailarín de Técnica Contemporánea en el Ballet Folklórico de la U. de C. Participante seleccionado por Christine Dakin para el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*.

Ignacio Sánchez. Bailarín. Perteneció a *Univerdanza* de 2002 a 2004 Egresado. Actualmente es director de la Compañía Ángulo Móvil en Colima, Col.

2003

Cecilia Rodríguez. Bailarina. Perteneció a *Univerdanza* de 2003 a 2005. Egresada de la Licenciatura en Danza Escénica. Perteneció al cuerpo de baile del Circo Tihany de 2006 a 2009.

Marisol López. Bailarina. Pertenece a *Univerdanza* (de manera intermitente) de 2004 a la fecha como invitada. Egresada de la Licenciatura en Danza Escénica. Codirectora de *Proyecto Ensamble y Fobos Danza Contemporánea* de Colima. Participó en el Proyecto *Missa Brevis* con la *José Limón Dance Company* de Nueva York en 2011. Actualmente trabaja en la compañía de danza contemporánea *La Serpiente* de Morelia, Michoacán.

2005

Karla Coyazo. Bailarina, coreógrafa y asistente de dirección. Pertenece a *Univerdanza* de 2005 a la fecha. Egresada de la Licenciatura en Danza Escénica. En 2008 única estudiante de la Licenciatura seleccionada por Christine Dakin para el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*, del que a la fecha forma parte. Profesora de Danza Contemporánea de la *Escuela de Talentos* del Gobierno del Estado de Colima⁶⁵. Como bailarina de *Univerdanza* recibió la Beca FECA como intérprete de Danza Contemporánea en 2008-2009.

Gabriel Ledón. Bailarín y coreógrafo. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica. Perteneció a *Univerdanza* de 2005 a 2007. Fue bailarín y coreógrafo fundador de la compañía *Péndulo Cero* de Tijuana B.C. Es profesor de la Escuela de Danza Gloria Campobello de la misma ciudad. Ha destacado también en Tijuana por su trabajo como artista plástico. En ambas disciplinas artísticas ha sido merecedor de becas y reconocimientos tales como: PECDA Programa de estímulo a la creación y desarrollo artístico 2008-2009, APROMAC (Programa de apoyo a la promoción artística y cultural 2009-2010), Beca Esfera Arts, Estímulo a la creación artística de intervenciones urbanas. 2009-2010, entre otras.

Henry Tema. Bailarín y coreógrafo. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica. Perteneció a *Univerdanza* de 2005 a 2007. Para realizar tres montajes coreográficos con *Univerdanza* recibió la Beca FECA de Joven Creador en 2005. Actualmente es Codirector de *Proyecto Ensamble y Fobos Danza Contemporánea* de Colima. Participó en el Proyecto *Missa Brevis* con la *José Limón Dance Company* de Nueva York en 2011.

Raúl Valdovinos. Bailarín, iluminador y coreógrafo. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica. Bailarín del Ballet Folklórico de la U. de C de 2002 a 2009. Perteneció a

⁶⁵ Secundaria Estatal número 12. Creada en 2010 a partir de la iniciativa de CONAEDU (Consejo Nacional de Autoridades Educativas de la SEP).

Univerdanza de 2005 a 2009. Actualmente es profesor de Técnica RAZA, Escenotécnica y Técnica Contemporánea en la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Simultáneamente se desempeña como iluminador de las compañías Línea de Lechuzas y Sin Luna Danza Punk en Mexicali BC.

2008

Dora Moreno. Bailarina y coreógrafa. Perteneció a *Univerdanza* de 2008 a 2009. Egresada de la Licenciatura en Danza Escénica.

Juan Rodríguez. Bailarín y coreógrafo. Perteneció a *Univerdanza* de 2008 a la fecha. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica. Actualmente es profesor de danza en la Casa de Cultura de Tuxpan, Jalisco.

2009

Felipe Muñoz. Bailarín. Estudiante de la Licenciatura en Danza Escénica generación 2008-2012. Perteneció a *Univerdanza* de 2009 a 2011. En enero de 2011 fue el segundo estudiante de la Licenciatura en Danza seleccionado por Christine Dakin para el proyecto *La voz del cuerpo/The body speaks*.

2011

Aline Costa y Gamaliel Cruz. Bailarines en funciones en el proceso de elaboración del Reglamento vigente de la compañía. Estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica.

Otras estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica que han sido fundamentales en el desarrollo de la compañía por su trabajo en la iluminación:

Verónica Rodríguez. Iluminadora y jefe de foro de la compañía de 2007 a la fecha.

Rosmy Sánchez. Bailarina 2009-2010 e iluminadora durante 2010.

Janín Guillén. Iluminadora y jefe de foro en el 2010.

En los programas de mano se registran 17 coreógrafos de los cuales 9 eran estudiantes cuando presentaron su trabajo con la compañía⁶⁶. Destacan entre estos -por la continuidad

⁶⁶ Se presentan tablas en anexo B.

de su trabajo en el área de la composición coreográfica- Gabriel Ledón y Henry Tema. Cada uno de ellos realizó tres montajes para *Univerdanza* durante el tiempo que permanecieron en la compañía.

Jesús Avilés, Juan Carlos Gaytán, Carlos González y Lynka Santillán, profesores y/o integrantes del Ballet Folklórico de la U. de C., firmaron cada uno una obra dentro de *Univerdanza*.

Rafael Zamarripa, coreógrafo fundador, estrenó *Casta Diva*⁶⁷ en 1998, en el programa *Óperas Primas* una obra y en *Óperas Segundas* otra sumando un total de tres.

Marco Antonio Silva, único coreógrafo externo, realizó dos montajes coreográficos.

Alejandro Vera y quien esto escribe, profesores de la Licenciatura en Danza Escénica, han sido los coreógrafos de base en la compañía. Esta labor ha sido ininterrumpida.

Otros integrantes del Departamento de Danza (profesores de la Licenciatura y/o miembros del Ballet Folklórico) que han contribuido con su trabajo en el desarrollo de la compañía son:

Jonathan Aparicio, jefe de foro y asesor escenotécnico. Actual Director del Teatro Universitario de la U. de C. Profesor de la Licenciatura en Danza Escénica en las materias de Taller de Experimentación Creativa y Escenografía.

Lucía Arciniega, bailarina. Profesora de la Licenciatura en Danza Escénica en las materias de Danza tradicional mexicana y Taller de experimentación creativa.

Dení García, voz en *off* para créditos y sinopsis de las obras.

Lidia D. Martínez, realización, ajuste y mantenimiento de vestuario. Profesora de la Licenciatura en Danza Escénica en la materia de Diseño de vestuario. Vestuarista del Ballet folklórico de la U. de C.

Ricardo Munguía, iluminador. Responsable de vestuario y utilería del Ballet Folklórico de la U. de C. y Realizador de la iluminación de la misma agrupación.

Viviana Nava, bailarina invitada. Profesora de la Licenciatura en Danza Escénica en la materia de Danza Contemporánea.

Pedro Palacios, grabaciones y voz en *off* para créditos y sinopsis de las obras. Músico acompañante del Ballet Folklórico de la U. de C.

⁶⁷ Se aborda esta coreografía en el capítulo 3.

Cecilia Pérez, vestuarista. Bailarina del Ballet Folklórico de la U. de C.

Leopoldo Rosales, iluminador y asesor. Profesor de la Licenciatura en Danza Escénica en las materias de Danza tradicional mexicana, Anatomía, Kinesiología, y Luminotécnica.

A través de su historia *Univerdanza* ha contado con colaboraciones y apoyos en forma de asesorías, capacitación, donaciones, y promoción de su trabajo. Todos estos apoyos han sido importantes, pero algunos han sido fundamentales para el desarrollo artístico del proyecto, por su continuidad y/o por haber provenido de artistas que con su interacción han dejado profundas enseñanzas.

Rebecca Blunk:

Directora Ejecutiva de la *New England Foundation for the Arts* (NEFA), cargo que ocupa desde 2004. Se unió al equipo de trabajo de NEFA en 1985 como directora de artes escénicas y después como directora adjunta [...]. A través de una serie de asociaciones públicas y privadas, algunas nacionales e internacionales en su alcance, NEFA apoya a los artistas con becas y recursos profesionales, y establece conexiones vitales entre artistas, programadores de artes, y el público (Página Web de NEFA).⁶⁸

Blunk asistió a un ensayo privado de la compañía *Univerdanza* por invitación de Rafael Zamarripa. Luego de ver el ensayo ofreció dos becas para que Vera y León asistieran al Bates Dance Festival como Artistas Internacionales Visitantes. Su decisión marcó el momento en que el trabajo artístico de *Univerdanza* rebasó la frontera del país, haciéndolo dentro de un festival de danza de mucho prestigio en los Estados Unidos⁶⁹. Esta residencia de tres semanas también funcionó como retroalimentación para la compañía, en relación a

⁶⁸<http://www.myphilanthropedia.org/top-nonprofits/national/arts-culture/new-england-foundation-for-the-arts>, MEXICO EXCHANGE INITIATIVE http://www.nefa.org/artist_projects/mexico_exchange_initiative. Residencias de artistas: En el verano de 2003, dos artistas profesores y bailarines de la Universidad de Colima, famosa por su muy aclamada compañía de danza folklórica, fueron seleccionados para participar en el *Bates Dance Festival* en Lewiston, ME como parte de su Programa Internacional de Artistas Visitantes. El Festival recibió el apoyo NEFA para albergar Adriana León y Alejandro Vera, quienes ampliaron sus conocimientos sobre la danza y la organización del festival, compartiendo sus talentos e ideas con el público del festival

⁶⁹http://www.batesdancefestival.org/intnl_artists.php, <http://www.batesdancefestival.org/history.php> (consultadas el 1 de julio de 2011). Se presenta en el anexo C la invitación de Bates.

la práctica profesional de la danza⁷⁰, a través de una serie de actividades que se organizan dentro del *Bates Dance Festival* con el fin de promover el intercambio de ideas y experiencias entre los artistas participantes.

Yolanda Cordobés, abril de 2011:

Lic. en Ciencias Políticas, se dedica a la producción de eventos artísticos y a su labor como manager musical. Su compromiso social con la cultura y su interés por la mexicana hacen que a menudo sea la responsable de un intercambio cultural entre España y México.

El Auditorio de Tenerife “Adán Martín” organiza una semana llena de danza para conmemorar el Día Internacional de la Danza, que tendrá lugar el próximo viernes, 29 de abril.

A lo largo de estos días actuará Les SlovaKs (lunes y martes, 25 y 26 de abril), LEE In-soo Dance Project (miércoles, 27 de abril) y *Univerdanza* (jueves, 28 de abril), además de las actividades específicas del propio Día Internacional de la Danza, que ocupará distintos espacios del Auditorio. Dichas actividades, exceptuando a Les SlovaKs, serán gratuitas. [...] En la Sala de Cámara del Auditorio presentan la coreografía *Letanía de amor* (nota de prensa)⁷¹.

Cordobés hizo la gestión necesaria para integrar a la compañía en esta semana de danza⁷². El Auditorio de Tenerife (obra del arquitecto Calatrava), es quizá el espacio cultural más importante en el que *Univerdanza* ha presentado su trabajo a través de toda su historia. Así mismo, Cordobés hizo arreglos para que la compañía fuera recibida por la Cónsul de México en Canarias (Ángeles Baca). A esta reunión, la compañía asistió como delegación de la Universidad de Colima. Dentro del contexto universitario este tipo de actividades son importantes.

⁷⁰Dentro del contexto de esta investigación resulta complicado (por la falta de rigor metodológico que implica no tener testimonios o pruebas de lo afirmado), mencionar la relevancia que cobra -para quien se dedica a la danza- el tener la posibilidad de conversar con y escuchar a profesionistas de otros países. Dentro de estas conversaciones no formales se recogen experiencias, ideas, fundamentos, generalmente a través de anécdotas. El festival de Bates reúne a un selecto grupo de artistas de la danza. Dentro de su programación cuenta con una serie de actividades tendientes a promover el intercambio de opiniones. Estas actividades pueden ser tan formales como un panel de discusión público, o informales como un desayuno de maestros y artistas invitados. De todas es posible extraer una gran cantidad de conocimiento sobre la práctica dancística.

⁷¹http://lavozdetenerife.com/not/881/el_auditorio_celebra_una_semana_llena_de_danza

⁷² Su labor de promotora cultural, a través de la empresa *Yolanda Cordobés Producciones*, no recibió remuneración económica.

Christine Dakin⁷³. Asesora permanente y maestra:

Bailarina - maestra- directora, exponente del repertorio de Martha Graham y su técnica. Fue nombrada Directora Asociada de la compañía de la compañía Graham en 1997 y Codirectora artística de 2002. Ganadora de múltiples premios y reconocimientos como artista de la danza. Becaria Rockefeller en dos ocasiones y miembro del *Radcliffe Institute for Advanced Study* de *Harvard University* (2007/08)⁷⁴.

Por su labor continua como asesora pedagógica y artística del Departamento de Danza, así como por sus méritos y excelencia como bailarina, maestra y directora, en 2007 la Universidad de Colima le otorgó el grado de Doctora Honoris Causa.

Dentro de *Univerdanza* Dakin ha fungido como maestra de Técnica Graham. Además, en cada una de sus visitas a Colima ha dedicado parte de su tiempo a observar clases regulares, ensayos y funciones. Como profesional de la danza emite sus opiniones sobre el trabajo de la compañía –obras coreográficas y entrenamiento técnico- y hace sugerencias prácticas. Siendo directora artística de la Martha Graham Dance Company, Dakin permitió a los directivos observar clases y ensayos de esa compañía durante un viaje realizado a la ciudad de Nueva York. Ella ha estado dispuesta a escuchar preguntas y responderlas.

Dakin hizo partícipe a *Univerdanza* del proyecto *La voz del cuerpo/The body Speaks*.

Considerando la solidez de su trayectoria dancística y la importancia de su figura en el ámbito dancístico internacional, es posible decir que su presencia en la compañía ha constituido un bastión fundamental.

Joaquín López Chas, compositor musical:

Ha colaborado creativamente con reconocidos grupos y artistas prestigiados de México, Uruguay, Estados Unidos, Colombia, Austria, Francia, Suiza y España. Compositor laureado en México y España. Es docente en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA, en el Centro Nacional de las Artes⁷⁵.

⁷³Se presenta en el anexo F un texto realizado por Christine Dakin sobre *Univerdanza*. Este escrito fue elaborado para la presente investigación.

⁷⁴Datos tomados de su página web (<http://www.christinedakin.com/cdbiography.html>).

⁷⁵<http://www.culturadereynosa.com/2009/07/diplomado-en-artes-escenicas-2010.html>. (Consultada el 30 de junio 2011).

Joaquín López, compuso la pieza musical de la coreografía *Irreverentes*, estrenada en 2001⁷⁶. Mas adelante en el apartado (3.2.5) se hará una descripción más detallada sobre su valiosa colaboración con *Univerdanza*.

Marco Antonio Silva

Coreógrafo y director de escena. Funda Utopía Danza-Teatro en 1981. A partir de 1993 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Danza por su trayectoria artística. También ha participado en producciones cinematográficas de ópera y multimedia como coreógrafo y director de movimiento escénico. Se desempeñó como Coordinador Nacional de Danza del INBA, del 2002 al 2008. Por su trabajo coreográfico ha recibido numerosos premios y reconocimientos entre los que destacan: 1981, Primer Lugar en el Premio Nacional de Danza convocado por el INBA y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); 1985-1986, El Instituto Goethe de México, así como el Instituto Internacional de Teatro ITI-UNESCO, le brindaron un reconocimiento al ofrecerle una beca de residencia en Alemania; 1986, Primer Lugar en el 7° Premio Nacional de Danza INBA-UAM; 1988, Premio Ancora, otorgado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de Costa Rica, por la mejor producción teatral; 1994, Ganador del Premio del Público a la Mejor Coreografía, en el marco del XIV Festival Internacional de Danza en San Luis Potosí, con la obra *Veracruz 36°C*; entre otros (Currículum Vitae).

La participación de Marco A. Silva como coreógrafo dejó un importante legado artístico. Así mismo, para los bailarines de la compañía trabajar con un creador escénico con su trayectoria y calidad, fue una experiencia muy enriquecedora. Para *Univerdanza* esta colaboración fue fundamental en su desarrollo⁷⁷.

Rafael Zamarripa:

Como artista, comienza su educación formal a la edad de trece años en la Universidad de Guadalajara. A los dieciocho fue galardonado con el Premio Nacional de Escultura, y pronto recibió su primera importante comisión escultórica: *El Niño sobre el Caballo de Mar*, símbolo oficial de Puerto Vallarta y uno de los trabajos más fotografiados y publicados de la República Mexicana. Le han seguido

⁷⁶ Joaquín López Chapman no recibió remuneración económica por la composición de la pieza musical.

⁷⁷ Marco A. Silva no recibió remuneración económica por la composición de las obras coreográficas.

trabajos monumentales, incluyendo *La Fundación de Guadalajara*, en la Plaza Fundadores. La carrera de Zamarripa en el mundo de la danza comenzó cuando fue invitado como bailarín principal con el Ballet Folklórico de México. Amalia Hernández le patrocinó su aprendizaje artístico alrededor del mundo, incluyendo un año con el escultor Sandro Tagliolini en Roma, Italia. Fundador del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, llamó la atención mundial en 1972 cuando el grupo representó a México en la ceremonia de apertura de los juegos Olímpicos de Múnich. En 1981 fundó el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima. En 1992 fue condecorado con la Medalla Lázaro Cárdenas del Río máxima presea de esta institución. Por su trayectoria ha recibido numerosos premios y reconocimientos entre los que destaca la Medalla Bellas Artes en 2002. Funda en 1999 *Univerdanza*, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima (Currículum Vitae).

A lo largo del presente documento se pone de manifiesto la naturaleza de la participación de Zamarripa dentro de la compañía.

Anatoly Zatin:

Director de orquesta, compositor, pianista. Recibió su formación académica en el Conservatorio Estatal de Leningrado, graduándose en 1977 y egresando en 1983 con doctorado en composición. Fue maestro del Colegio de Música Modest Músorgski en Leningrado, así como miembro de la Unión de Compositores de la URSS (ahora Unión de Compositores de San Petersburgo). Como artista ha sido merecedor de múltiples premios y reconocimientos. Coordinador del Departamento de Música del IUBA (Currículum Vitae).

...durante el segundo día de actividades por la inauguración del Teatro Universitario —localizado en el campus norte de la Universidad de Colima—, la compañía *Univerdanza* presentó seis de sus coreografías más recientes acompañada por la música en vivo de la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, dirigida por José Miramontes, y por los solistas Anatoly Zatin al piano y John Urness en la trompeta (boletín informativo)⁷⁸.

⁷⁸<http://www.ucol.mx/boletines/noticia.php?id=2983> (consultada el 3 de julio de 2011). Se presentan en el anexo D

Para esa función Zatin diseñó el programa titulado *Clásico Jazz en Movimiento*: hizo la selección musical, invitó a participar a la compañía, calendarizó ensayos compartidos y en general introdujo a *Univerdanza* en una forma de abordaje del trabajo escénico que antes de esa ocasión era desconocida para la compañía en su aspecto interdisciplinario. Él observaba los avances coreográficos, daba opiniones y correcciones y exigía una cantidad de repeticiones poco usual para los estudiantes de danza involucrados en este proyecto⁷⁹.

El hecho de compartir el escenario con estos músicos profesionales y estudiantes destacados, dio una perspectiva particular; era imprescindible que el trabajo dancístico no diera muestras de menor calidad con respecto al trabajo de los músicos en el escenario. Algunas de las prácticas cotidianas actuales fueron implementadas durante esta colaboración, especialmente el hecho de grabar los ensayos para su revisión colectiva utilizando el recurso de la cámara lenta para precisar diferencias.

Además de las personas arriba mencionadas, se ha contado con la colaboración de Cesar Pérez-Soto, como iluminador, y los fotógrafos Cecilia Álvarez, Javier Flores, Alejandro González, Tony López, Sergio Velasco –Tapiro- y Gonzalo Vidal.

El trabajo de *Univerdanza*, en su conjunto, es el resultado de la suma de esfuerzos individuales y de aportaciones de tiempo, talento, creatividad e interés por la manifestación de la danza contemporánea. Sobre una línea general de trabajo convergen en la compañía una multiplicidad de opiniones y maneras de realizar las cosas; esto le ha brindado riqueza como espacio dedicado a la danza, tanto en el ámbito de las relaciones humanas, como en las formas de abordaje del trabajo dancístico.

⁷⁹ Gabriel Ledón, Nora M. Pérez, Paola González, Gema Rodríguez, Pedro Pazarán, Cecilia Rodríguez, J. Pablo Gaytán y Raúl Valdovinos.

2.- Metodología, procesos de trabajo cotidiano

Se hace mención a la forma de proceder en el trabajo cotidiano previo a la presentación ante el público (clases y ensayos). En este tipo de proceso se incluyen también los pasos que se siguen para la escenificación del producto coreográfico (lo que compete a la obra en su conjunto).

2.1 - El entrenamiento

Los creadores de la nueva forma de danza que surgió en el siglo pasado fueron descubriendo la naturaleza de su movimiento al tiempo en que transmitían a sus intérpretes su lenguaje dancístico. En ese proceso, se vieron en la necesidad de encontrar caminos para formar bailarines que correspondieran (con sus capacidades físicas y calidades de movimiento) a las necesidades artísticas y estéticas que les eran propias. Humphrey, Graham, Limón, Nikolais, Cunningham, Horton, Wigman, entre otros considerados como grandes creadores de esta manifestación de la danza, necesitaron crear y/o asimilar nuevos paradigmas de movimiento a partir de una manera diferente y particular de relacionarse con el cuerpo, aplicando sus propios métodos en la formación de los bailarines que integraban sus compañías. Como resultado de este trabajo surgieron nuevas y diversas técnicas para la formación de bailarines/as.

No todos los creadores tuvieron las condiciones necesarias para sistematizar plenamente sus propuestas, por lo que a la fecha el grado de estructuración de cada una de estas técnicas es variable. En México, a partir de finales de los años cincuenta, comenzó a difundirse la idea de que la técnica Graham era la única capaz de formar bailarines de danza contemporánea de alto nivel en la ejecución dancística. Esta idea fue cobrando fuerza, por lo que la mayoría de las escuelas profesionales de danza la incluían en su plan de estudios como materia básica.

Como se menciona en el capítulo 1, al paso de los años esta idea se ha ido transformando; actualmente, en nuestro país, no en todas las escuelas de danza se imparte Graham como principal técnica formativa, como es el caso de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán, por citar un par de ejemplos.

Escuelas como *Julliard School* en N.Y. denominan *Modern Dance* a la materia encaminada al entrenamiento/perfeccionamiento técnico de sus estudiantes (es requisito de ingreso

haber tenido por lo menos tres años de formación previa, ya sea en ballet o en “*modern dance*”). Para explicar el contenido de ésta materia lo expresan: “*The study of various techniques developed by such 20th-century masters as Cunningham, Graham, Limón, and Taylor serves as the foundation for this constantly developing art form*”. (“El estudio de varias técnicas desarrolladas por maestros del S. XX como Cunningham, Graham, Limón, y Taylor sirven como base para el desarrollo constante de esta forma de arte”).

Es posible darse cuenta, a partir de la anterior explicación, que en ese conservatorio de danza se ubica a las técnicas mencionadas dentro de un mismo status, sin privilegiar una sobre las demás, inclusive se presentan en orden alfabético. Dentro de esta investigación se coincide con la propuesta de la Julliard School, Limón, Cunningham, Horton, Contact, etc. también son técnicas de formación y entrenamiento de bailarines/as, junto con muchas más que se han desarrollado en los últimos 20 o 30 años (menos difundidas y menos probadas y comprobadas por su corta edad).

En *Univerdanza* se ha utilizado como entrenamiento y formación principalmente a la técnica Graham. Esta puede llamarse contemporánea porque se ha ido transformando al paso de los años con las aportaciones de sus principales seguidores y de la misma maestra Martha Graham mientras vivía. No es, ni ha sido, una técnica estática. No se ha mantenido idéntica atendiendo a un estilo de una época particular (Graham compuso su última coreografía en 1990 *Maple leaf rag* a los 96 años).

La técnica Graham no sólo está sistematizada, sino que también se adapta a la naturaleza kinesiológica de la formación de un bailarín/a, del mismo modo que el ballet o técnica académica -como la llamamos en México- lo ha hecho. Hacer ballet como técnica de entrenamiento no garantiza la habilidad y capacidad del bailarín/a, así como tampoco su incapacidad. Lo mismo puede decirse de la técnica Graham.

La misma Martha Graham lo expresó de esa manera:

“La técnica-dice Martha Graham- es lo que permite al cuerpo encontrar su plena expresividad... Adquirir la técnica de la danza no tiene más que un objetivo: entrenar el cuerpo para que responda a cualquier exigencia del espíritu en su deseo de manifestarse”. Tal concepción excluye, por principio, el que se reduzca la danza a un sistema de pasos y figuras codificadas de manera invariable (Martha Graham citada y comentada por Garaudy 2003, 79).

La clase de *Univerdanza* tiene características muy particulares. Está basada en la técnica Graham, pero incorpora elementos de otras técnicas, que se consideran útiles al trabajo artístico particular de la compañía. Los elementos que se incorporan corresponden principalmente a necesidades creativas, puesto que *Univerdanza* no es una compañía que baile repertorio de Martha Graham y sí existe una tendencia a buscar el desarrollo de un lenguaje propio. Desde su fundación a la fecha, el sistema de entrenamiento de la compañía es el mismo, e implica, en comparación con el método tradicional de entrenamiento y formación de bailarines, diferencias y particularidades. Tal vez la principal diferencia es que la mayor parte del año se trabaja sin maestro al frente.

Se ha implementado, estudiado y afinado un camino propio e inusual no solo para Graham sino para cualquier técnica que ha demostrado, al paso de los años, su eficacia. Su origen está fincado en circunstancias no planeadas (una bailarina con deseo de mantenerse entrenada). Sin embargo, en su aplicación a lo largo de trece años, ha tenido profundas implicaciones en la manera en que los bailarines se relacionan con su propio trabajo corporal y en las interrelaciones de la compañía. Al mismo tiempo ha favorecido la obtención de un alto nivel técnico e interpretativo en condiciones que no corresponden a las tradicionales en la formación de un bailarín/a.

Este sistema comenzó a diseñarse en 1997 (fecha en que quien esto escribe llegó a la ciudad de Colima). *Univerdanza* no había sido fundada y en ese año en la ciudad no había profesores de danza contemporánea (de Graham ni de cualquier otra técnica). Para resolver un problema propio, referente a mantener el nivel técnico, encontré una manera de entrenamiento que desde mi perspectiva era adecuada y funcional: diseñé y elaboré una clase de técnica Graham utilizando música grabada como acompañamiento.

En las clases de danza contemporánea o de ballet, generalmente hay músico acompañante, sin embargo, en el caso del ballet, cuando no se cuenta con este apoyo, es común encontrar música grabada para la clase a manera de antología, ejercicio por ejercicio. Debido a que para danza contemporánea no existía aún música grabada ex profeso (por lo menos en México) y no había acompañantes en Colima, comencé a realizar antologías musicales. Luego de planificar una clase me daba a la tarea de hacer la selección musical. Encontrar las piezas acertadas a la organización de la clase, implica tomar en cuenta su duración,

rítmica y métrica, carácter y estructura general. Una vez completada cada antología era posible trabajar sola, sin maestro al frente, teniendo como guía la continuidad de la música. Este sistema permitía también una apertura mayor con respecto a la integración y duración de la clase. Entre el piso y el centro de la clase de Graham, introducía secuencias básicas de la barra de ballet. El uso de la barra permite aislar el trabajo de piernas y torso con la ayuda de un soporte. El ballet tiene secuencias básicas que están diseñadas con el fin de fortalecer las piernas para mejorar su extensión (*tendu, rond de jambe, développé, etc.*), y eso formaba parte de mis intereses en ese momento.

También comencé a incorporar elementos del método Francis. En palabras de Alejandro Schwartz,⁸⁰ Xavier Francis describía su trabajo como método y no como técnica puesto que él decía que la danza no puede ser limitada a una técnica. Para Francis, la palabra técnica implicaba ciertas secuencias de movimiento que deben repetirse en un orden preestablecido, y de las que hay que conservar su estructura evitando en lo posible “desvirtuar” su contenido y forma. Francis decía también que la danza debe abarcar la totalidad del cuerpo, que lo más importante es el ser humano y su potencial de movimiento y que éste no debe constreñirse a un estilo. Esta discusión terminológica en la danza no es algo nuevo, se ha asentado sobre la importancia de mantener o no a la “técnica x” incorrupta. En este documento se respeta el nombre que Xavier Francis prefería para designar su trabajo: Método Francis.

En las secuencias que elaboraba a partir de su método podía incluir ondulaciones del torso, movimiento de manos y cabeza, tal como mi cuerpo lo dictara. El trabajo de barra que diseñaba incluía elementos de ambas a partir de la pregunta ¿Qué necesita hacer mi cuerpo para mantenerse entrenado?

Algunos integrantes del Ballet Folklórico, que estaban interesados en la danza contemporánea, comenzaron a incorporarse a esta clase; ellos compartían con una bailarina la clase que había diseñado para mantener su trabajo corporal en óptimas condiciones, en lugar de tomarla clase de una maestra como usualmente se hace. Esta estructura me permitía concentrarme en el propio trabajo, además de ayudar a otros bailarines a entrenarse: En lugar de estar al frente, me limitaba a hacer observaciones generales sobre la

⁸⁰ Alejandro Schwartz es director del Centro Cultural Atarazanas del Instituto Veracruzano de Cultura (2011) Fue bailarín solista en el Ballet Contemporáneo de Xalapa de la U. V. (1974-1976), bajo la dirección de Xavier Francis.

función de cada ejercicio, o sobre conceptos de danza. En cierto sentido era la maestra, porque yo diseñaba la clase y la dirigía, pero también era una compañera más entrenándose, ocupada de atender sus propios procesos. A la fecha, generalmente mi participación dentro del entrenamiento es en este tenor, puesto que me he mantenido como bailarina de la compañía. Durante trece años este sistema se ha ido perfeccionando. Las clases se van cambiando cada cierto período de 3 o 4 meses dependiendo de las actividades. El contenido va variando de acuerdo con el material que se trabaja o a la época del año. Por ejemplo; los primeros dos meses del año puede introducirse trabajo de piso y barra más que diagonales. Hacia medio año se dedica más tiempo al trabajo de centro y se elimina la barra. Por temporadas se regresa al abordaje riguroso de la técnica Graham y en otras temporadas se abordan distintas técnicas de entrenamiento (como cuando hay un maestro huésped).

Para llevar a cabo este sistema, se comienza por enseñar el material de clase a los bailarines, en un proceso que puede durar entre tres semanas y mes y medio. Al hacerlo, se explican objetivos específicos de cada secuencia y la forma ideal de realizarla (de acuerdo con los fines para los que está diseñada). Se hacen correcciones individuales, como tareas en las que el bailarín/a puede centrar su atención durante cierto período de tiempo. Esto se hace así porque hay algunas particularidades dentro del trabajo corporal que necesitan de mucha repetición y fortalecimiento óseo-muscular para poder llevarse a cabo. Una vez que todos saben el contenido de la clase, es posible que cada uno se concentre en su propio trabajo corporal. El entrenamiento es en compañía (literalmente hablando); no hay un maestro al frente, ni correcciones personalizadas. Lo que existe en dado caso es un sistema al que integrarse, con estructura, reglas y fundamentos.

Se graban los *tracks* de continuo en un disco, a veces haciendo ediciones de las piezas musicales. Se procura que las piezas escogidas se adapten a las particularidades rítmicas de cada ejercicio, y que el carácter de la pieza musical de algún modo apoye su realización. Los autores musicales varían en estilo y época (*Variaciones Goldberg* de Bach, música de Wim Mertens, música tradicional japonesa, etc.). El trabajo es en su mayoría de continuo, sólo se dan pausas entre secciones (un minuto o dos entre piso y centro), el disco marca la continuidad y cada bailarín/a es responsable de su entrenamiento. Es requisito indispensable mantenerse dentro del orden de la clase, se deben realizar todas las

secuencias en el tiempo y orden preestablecidos. Por ello, al mismo tiempo en que se desarrolla el trabajo individual, también debe vigilarse la interrelación grupal.

Aunque los integrantes escogen su lugar dentro del salón, hay una tendencia a ocupar el mismo, situándose los de más experiencia adelante y los nuevos atrás. En las diagonales también se escoge el orden libremente. Es un uso extendido en la danza que sea el maestro el que cada día indique quién sale en primer lugar para comenzar una diagonal. Esto se maneja usualmente como una especie de estímulo para aquel bailarín/a que trabajó muy bien en las secciones anteriores.

Como ya se ha mencionado, la Licenciatura en Danza Escénica tiene dentro de su plan de estudios las materias de danza contemporánea, danza folclórica y ballet (esta última sólo los dos primeros años), pero el perfil no es el de formar intérpretes de danza, su principal enfoque es el desarrollo de la creatividad. Por esta razón: la carga horaria, el tamaño de los grupos, los requisitos de ingreso, y las condiciones cotidianas en las que se desarrollan las actividades no son las óptimas para la formación de bailarines.

Como ejemplo de esto último es posible mencionar que el horario de clases no contempla un período de tiempo entre las asignaturas teóricas y las prácticas (que le permita al estudiante cambiarse de ropa y hacer un calentamiento previo). En su lugar, es necesario que los profesores de técnica contemporánea recorten su horario a 1 hora con 20 min., y que durante ese mismo lapso se realice el calentamiento necesario para el abordaje del material específico. Esta situación cotidiana implica también una limitante en el desarrollo de las habilidades corporales necesarias a la práctica de la danza.

Aquellos estudiantes que ingresan a *Univerdanza* tienen la intención de ser bailarines, por lo tanto, el entrenamiento de la compañía funciona también como un complemento académico a necesidades o intereses particulares. Ellos saben que trabajar en la compañía significa integrarse a esta forma de entrenamiento. Por las mañanas toman clases de Graham bajo el método tradicional y por las tardes se integran al trabajo particular de *Univerdanza*.

Este sistema, que en principio resolvía una necesidad personal, a la larga ha demostrado muchas bondades; como promover el sentido de responsabilidad por el propio trabajo, economizar tiempo, mantener una relación más horizontal (efectiva y afectiva), entre otras. En ocasiones se toman cursos a la manera tradicional, como cuando la doctora Christine

Dakin⁸¹, quien ha sido asesora de la compañía durante estos doce años de trabajo, hace una residencia breve en Colima, o de otras técnicas de entrenamiento. Por ejemplo, con el maestro Guillermo Hernández (jazz y comedia musical), Janusz Subicz (método Jooss-Leeder), Dana Tai Soon (*modern dance*), entre otros. Poca gente sabe de este sistema de entrenamiento, y especialmente los maestros de danza, dudan de su eficacia. Dakin hace años comentó: “Se necesita ser muy inteligente para trabajar así”.

En *Univerdanza* se entiende su punto de vista al respecto del cuidadoso proceso formativo que un maestro de danza asume cuando se ubica al frente y que de algún modo se ha desatendido. Sin embargo, también se han encontrado valores en esta forma de entrenamiento y es esto lo que ha permitido, a los actuales directores, continuar con la función de bailarines. Compartir la clase ha propiciado matices poco tradicionales en los modos de relación entre integrantes, y de integrantes con su propio trabajo corporal-artístico. Al mismo tiempo, el seguimiento de una técnica tan sistematizada, como lo es la Graham, contribuye a que jóvenes estudiantes mejoren considerablemente, en un tiempo relativamente corto, su desempeño en el escenario. Al respecto, Raúl Valdovinos comenta lo siguiente:

Dentro de mi formación como bailarín técnicamente creo que es importante hacer las clases de *Univerdanza*, que no haya alguien adelante, sino yo poder explorar y poder ir a mi propio paso con la clase. Usted nos monta una clase a principio de año, ya que la aprendemos, nosotros solos la hacemos sin un maestro al frente. La repetimos unos meses. Creo que eso me sirve, a mí personalmente, para avanzar a mi ritmo, porque yo no tengo las mismas facilidades físicas que tienen mis otros compañeros. No es fácil, porque uno está acostumbrado a que el maestro lo esté corrigiendo. Cuando estás solo, en algún momento te das cuenta de que si no te esfuerzas por ti mismo te vas a quedar estancado. Y te das cuenta también de que tienes que trabajar más internamente tú mismo (Raúl Valdovinos).⁸²

⁸¹ Christine Dakin fue colaboradora directa de Martha Graham, bailó la mayoría de los papeles protagónicos creados por Graham para sí misma, y fue fuente de inspiración para que la maestra Graham creara nuevos personajes dancísticos. Dakin no sólo es dueña de una exitosa carrera como bailarina, además ha sido maestra de técnica Graham durante más de treinta años en diferentes lugares del mundo -incluido México y Colima. Directora Artística de la Compañía de Martha Graham (2000-2005).

⁸² Entrevista realizada el 25 de mayo de 2009 en la ciudad de Colima.

No obstante lo anterior, siguiendo la recomendación de Dakin, a partir de 2010 la última clase de cada semana es impartida a través del método tradicional con el maestro al frente y con correcciones personalizadas. En ese día no se hace técnica Graham, sino que se utiliza una técnica mixta, aprovechando este espacio para trabajar frases de movimiento o relaciones espaciales que corresponden al montaje coreográfico que se está llevando a cabo dentro de la compañía, así como para integrar un mayor rango de calidades de movimiento entre los bailarines.

En general, se intenta hacer un entrenamiento cuyo objetivo es el de mantener el cuerpo como instrumento de trabajo en óptimas condiciones: fuerte, ágil, con buena resistencia cardiovascular y que a través de la práctica cotidiana se facilite la propiocepción. Se busca preparar a un bailarín/a que sea capaz de responder con su cuerpo a los requerimientos técnicos y expresivos de diferentes coreógrafo/as y en su caso, de sí mismos.

En este espacio de reflexión concluyo, que se sigue el enfoque metodológico del maestro Xavier Francis, puesto que se ha decidido no confiar el trabajo corporal de la compañía al seguimiento exclusivo de una sola técnica. Este enfoque tiende al eclecticismo. Sin embargo, también se ha tenido la fortuna de contar con la asesoría permanente de una especialista en Técnica Graham (Dakin) de los más altos niveles. Por ello *Univerdanza* no sólo ha mantenido su estrecha relación con la técnica Graham, sino que también sus integrantes han aprendido a respetar y, sobre todo, a disfrutar su práctica ortodoxa de manera periódica. Esta postura de la compañía podría explicarse desde dos perspectivas:

Antes de radicar en Colima, personalmente había trabajado durante diez años con Alejandro Schwartz (quien fuera alumno directo de Xavier Francis), de manera que aunque en los años de formación escolar recibí técnica Graham y ballet como base formativa, también estuve influida muy fuertemente por esta visión de buscar un método de entrenamiento que no se limite a la repetición de secuencias fijas sino que se concentre en desarrollar el potencial del movimiento.⁸³

Por otro lado, en la escuela de danza de Colima todos los estudiantes bailan también folclor mexicano y reciben técnica RAZA durante su carrera. Esta técnica ha sido elaborada durante veinte años por el maestro Rafael Zamarripa para la formación de bailarines de folclor mexicano. Aunque sigue en proceso de sistematización, cuenta ya con suficiente

⁸³En dos ocasiones tome cursos del maestro Xavier Francis, en Xalapa y el D.F. (entre 1991 y 1994).

material como para impartirse de manera formal. Incluso actualmente, otras escuelas de danza del país que incluyen en su currículo al folclor mexicano importan o imparten cursos de RAZA⁸⁴. Por esta razón, los bailarines de *Univerdanza* -estudiantes o egresados de la licenciatura- tienen de origen la visión de que la danza es un muy amplio panorama en el que pueden seguirse diversos caminos igualmente válidos.

Univerdanza ha llevado al escenario coreografías de diferentes autores, integrantes e invitados: Rafael Zamarripa, Marco Antonio Silva, Gabriel Ledón, Karla Coyazo, Raúl Valdovinos, entre otros. Al paso de los años, algo que generalmente se le ha reconocido a la compañía es el nivel técnico de sus bailarines. Por diferentes razones, muchos de ellos han tenido la oportunidad de trabajar dentro de proyectos dancísticos que no tienen relación alguna con la técnica Graham. Por ejemplo, algunos han sido invitados por coreógrafo/as de otras entidades federativas para participar en sus compañías (Alfredo Torres y Marisol López). Una ex-bailarina fue contratada en audición por el circo Thiany (Cecilia Rodríguez). En 2008 dos bailarines y dos ex bailarines participaron como invitados en dos funciones con la compañía Dana Tai Soon Burges & Company de Washington (Alejandro Vera, Karla Coyazo, Marisol López y Alfredo Torres). En 2011 Marisol López y Henry Tema fueron seleccionados en una audición (realizada a nivel nacional) para bailar la obra *Missa Brevis* de José Limón con la Limón Dance Company de Nueva York. En la organización de los proyectos anteriores *Univerdanza* no ha tenido injerencia, sus integrantes han sido aceptados o incluidos a través de audición.

Al mismo tiempo, entre 2008 y 2011, en el Departamento de Danza se realizó el video documental sobre la técnica Graham auspiciado por Harvard University y la Universidad de Colima; *La voz del cuerpo/The body speaks-*, dirigido por Christine Dakin. En él, participamos como monitores cuatro bailarines y dos ex bailarines de *Univerdanza* (Alejandro Vera, Karla Coyazo, Felipe Muñoz, Adriana León, Alfredo Torres, Cristian Gutiérrez), junto con dos ex bailarines de la Martha Graham Dance Company y dos ex bailarines del Ballet Nacional de México. Desde mi perspectiva, esto refleja la capacidad que se ha desarrollado en algunos de los bailarines de *Univerdanza* para asimilar la técnica Graham sin limitar por ello su capacidad de hacerlo con otros estilos dancísticos.

⁸⁴ Raúl Valdovinos actualmente es profesor de Técnica RAZA en la Escuela de Artes de la UABC.

2.2 Los tipos de ensayo:

La clasificación que de esto se expone guarda relación directa con la finalidad con que los ensayos se realizan. Esta distinción de finalidades se hace a partir del conocimiento empírico que el oficio de la danza proporciona. Por ello no es cerrada; existen variantes y combinaciones a lo que se presenta aquí como distinción general.

2.2.1 Ensayos de montaje

Dentro del proceso creativo para realizar una coreografía existe un punto medular: el tiempo específico en el que se corporeizan las ideas. Esto se dice en sentido estricto; hay que darle cuerpo a la danza. Antes de ello, pueden ser ideas del coreógrafo/a, bocetos, investigación, imágenes, vivencias, emociones o sueños, pero el espacio continúa vacío. Para ser llamado danza se requiere del movimiento visible en el espacio y el tiempo. Ese movimiento requerido va surgiendo a través de las sesiones de trabajo.

Durante este tiempo, hay un proceso de interpretación en movimiento de aquello que haya servido como detonador de la idea coreográfica, se busca la construcción de sentido a través del lenguaje del cuerpo. Como ya hice mención, el creador transmite su lenguaje al intérprete, quien se convierte en expositor del mensaje y principal constructor de sentido. Además de aprender el movimiento, el bailarín debe acceder a la intención creadora y reinterpretarla, de modo que quien construye considere satisfactoriamente transmitida su idea de la acción corporal. Este encadenamiento en espiral entre creador-intérprete-obra coreográfica se da forma y se verifica así mismo, los tres se retroalimentan entre sí a través de la intención y del resultado.

El coreógrafo/a inicia este proceso a sabiendas de que cada vez, al terminar de reproducirse la coreografía, el espacio vuelve a quedar en blanco y la obra en cuestión se habrá ido del mismo modo en que el tiempo lo hace. Lo que sucede en el margen de tiempo entre el primer día de trabajo de una obra y hasta que ésta está terminada de principio a fin, comúnmente recibe el nombre de ensayos de montaje.

Este proceso de hacer ser a la danza requiere de un método de construcción. Llamaremos así a la serie de pasos seguidos por un coreógrafo/a para que su obra exista. Dependiendo del creador/a en particular, los métodos de construcción varían. También entre obras del mismo coreógrafo/a puede haber variantes en los pasos seguidos para realizar el montaje.

La danza es un arte vivo. Los ensayos en general contienen la naturaleza de la vida, tanto porque el artífice necesita del ser humano para sentar su expresión, como porque -aún antes de llegar a estar terminada-la obra muere cada día al terminar el ensayo.

El coreógrafo/a depende de la memoria corporal del intérprete para poder completar su tarea. Es importante este punto: la memoria requerida es principalmente la corporal. No es útil al desarrollo de la composición coreográfica que el bailarín/a pueda narrar -en términos ideales de perfección- lo sucedido en el ensayo anterior, pero no pueda reproducir el movimiento. Sin embargo, si es capaz de reproducir el movimiento aprendido, aun cuando no pueda explicar cómo es que lo aprendió, se podrá seguir trabajando y avanzando en el montaje.

Asimismo, se requiere que el bailarín/a aprenda y reproduzca el movimiento cada día de trabajo; también que sea capaz de aprender nuevo movimiento, asimilar cambios a lo ya aprendido y, en suma, darle el sentido deseado. La cuestión del montaje es todavía más compleja: en la danza escénica, el movimiento se hace en un tiempo y a una velocidad específica. Se trata de una ubicación en el espacio; se definen trayectorias en él, diseños y relaciones con otros intérpretes o con puntos espaciales específicos. Todo lo anterior puede estar determinado por la intención (expresiva, emotiva, conceptual, etc.), por la música, por el deseo de provocar cierto efecto visual, o por las necesidades mismas del encadenamiento de las frases de movimiento, pero de algún modo debe estar establecido. El intérprete debe realizar su acción teniendo en consideración todo ello y sumándolo en un resultado integrado⁸⁵.

Para realizar su trabajo tanto los coreógrafo/as como los bailarines/as, requieren aplicar su inteligencia corporal-cinética en primer lugar. Además, deben entrar en juego las inteligencias musical y espacial. Es necesario que ambos se sumerjan en la experiencia motriz. En general para ello, es requisito dejar en segundo término a la inteligencia lingüística⁸⁶. Cuando un bailarín/a está pensando el movimiento a nivel craneal más que

⁸⁵ En algunas corrientes dancísticas se abre paso a una gran libertad del intérprete con respecto a estos elementos, pero de cualquier forma, para llevar a cabo la escenificación estos elementos estarán presentes. Si una propuesta coreográfica da paso a la improvisación el método de construcción es diferente.

⁸⁶ Se hace alusión a la clasificación de Howard Gardner: La inteligencia lingüística supone una sensibilidad especial hacia el lenguaje hablado y escrito, la capacidad para aprender idiomas y de emplear el lenguaje para lograr determinados objetivos. Entre las personas que tienen una gran inteligencia lingüística se encuentran los abogados, los oradores, los escritores y los poetas (Gardner 2001, 53).

corporal, la interpretación suele resultar inadecuada dentro del contexto de la danza escénica. Esto sucede así, tanto durante los ensayos, como durante las funciones.

A través de muchas horas de práctica específica de la danza, estas formas de inteligencia se desarrollan en quienes se dedican a ella. Durante los procesos de montaje entran en juego estas capacidades para hacer surgir, mostrar, aprender, reproducir e interpretar movimiento. En términos generales, se puede hablar de algunos pasos que se utilizan para realizar un montaje coreográfico, cuyo orden, duración y características también varían, e incluso algunos pueden omitirse:

- El coreógrafo/a en cuestión expone verbalmente su idea (esta exposición puede ser breve o muy detallada).

- Se hacen exploraciones de movimiento (con o sin música). Estas exploraciones pueden abordarse desde diferentes puntos de partida; en el espacio, en el tiempo, en la forma, en las emociones, en una idea, etc. Pueden hacerse como improvisaciones del bailarín/a, o sobre lineamientos del coreógrafo/a.

- En el momento de la exploración muchas veces se utiliza el espejo como un auxiliar para empatar el diseño en el tiempo y el espacio propuesto con el realizado.

- Se van fijando frases de movimiento. Para ello, usualmente es necesario repetir muchas veces por pequeños fragmentos.

- Se descartan cosas, por lo que muchas veces el bailarín/a necesita borrar (también en sentido estricto) de su memoria corporal, alguna frase o detalle que ya estaba fija en su movimiento. La forma en que esto se lleva a cabo también es la repetición. Las pruebas se hacen sobre el cuerpo de los bailarines/as, a través de su movimiento. Muchas veces se utiliza como apoyo nemotécnico el uso de cuentas específicas para cada movimiento y frase de movimientos. Pero éstas no siempre se utilizan, porque el montaje también puede realizarse siguiendo los pulsos que la misma acción requiere, o siguiendo estímulos musicales o sonoros.

- El coreógrafo/a puede empezar su montaje en cualquier sección de la obra, no necesariamente se hace de principio a fin. Inclusive pueden armarse secciones a las que posteriormente se les dará orden. También puede ser que el montaje se realice de principio a fin teniendo como guía la música y/o el acompañamiento sonoro.

-Algunos creadores/as hacen sesiones de comentarios antes, durante o posteriores a los ensayos (a fin de cuentas, suelen ser de menor duración con respecto al tiempo dedicado a la investigación del movimiento).

No hay reglas fijas para este tipo de ensayo. Sin embargo, si se observa y registra de principio a fin uno de estos procesos, se develará el método de construcción del coreógrafo/a y el tipo de recursos propios de la disciplina que él ha empleado. Es evidente que, a mayor oficio, se contará con mayor cantidad de recursos para que la coreografía tome cuerpo. Gran parte de este proceso de componer una coreografía depende, por un lado, de la capacidad del artífice de concebir el movimiento en relación con su intención y, por otro, de la capacidad psicomotriz del bailarín/a y de su nivel de retentiva y expresión. Es necesario gestionar con estos aspectos.

Un montaje es una aventura para todos los participantes, es un camino a transitar que puede contener secciones de desplazamiento fácil y ligero, pero también áspero, rocoso, intrincado, etc. Puede tener secciones luminosas y otras un tanto tenebrosas. En ocasiones, aún después del estreno, se considera inacabada la obra y se siguen haciendo cambios para alcanzar el resultado deseado. No se sabe cuál será la respuesta del público cuando la coreografía se presente. Pero siempre es una experiencia deseada y enriquecedora.

Regularmente en *Univerdanza* este proceso lo conduce el coreógrafo/a en turno. El desarrollo del trabajo es su responsabilidad, así como la selección de los métodos de construcción. Es decir, él puede decidir cuáles serán sus procedimientos para alcanzar el resultado que espera. Los intérpretes deben colaborar con él, en el sentido de entrar en estos procedimientos con un estado de alerta y generosidad.

Se respeta una agenda y horario. Las horas efectivas de las que un coreógrafo/a dispone dentro de *Univerdanza* para realizar un montaje, varían en relación directa con los compromisos de la compañía. Refiriéndose a este aspecto Alejandro Vera codirector de la compañía lo expresa de la siguiente manera:

A principios de diciembre de 2004, *Univerdanza* recibió la invitación para participar en la inauguración del Teatro Universitario. El programa que íbamos a presentar ya estaba determinado por los organizadores del evento. Íbamos a compartir el escenario con el doctor Anatoly Zatin, Vlada Vassilieva, Paul Bonifaz, (los tres pianistas), la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí y un ensamble de Jazz. Esto

parecía una súper oportunidad y estábamos muy contentos de poder hacerlo. De las obras musicales con las que nos íbamos a presentar, sólo había dos que ya tenían coreografía, faltaban cuatro piezas de diferente duración. El estreno estaba programado para el 24 de enero de 2005. Para poder cubrir el compromiso distribuimos las piezas musicales entre diferentes coreógrafo/as; uno sería realizado por Adriana León, uno por Gabriel Ledón⁸⁷, un dueto por Adriana y yo, y uno por mí solo. Se hicieron horarios de trabajo en ambos turnos (podía hacerse así porque eran vacaciones de la U. de C.) En el montaje de Gabriel no participábamos ni mis dos bailarines (Adriana y Raúl) ni yo, para que al mismo tiempo se pudieran realizar ambos. Había una fecha específica para concluir los montajes y así poder hacer ensayos de corrida de programa⁸⁸. Antes de iniciar los coreógrafo/as ya sabíamos exactamente con cuántas horas contábamos para los ensayos de montaje. No había más opción que terminar a tiempo.

Pero no siempre es así de rápido todo y así de limitado el tiempo. Para montar *Danza para cinco*, que se estrenó a principios de este año (2010) tuve mucho más tiempo. Era mediados de enero, no había funciones cercanas, y ya habíamos comenzado a ensayar para recuperar el entrenamiento después de las vacaciones. Platicando sobre las necesidades de la compañía nos dimos cuenta de que hacía falta una obra en la que no bailáramos Adriana y yo. Así que pude explorar sobre los bailarines/as -con una música que yo ya tenía pensado hacer una danza- durante más de un mes. Sin función de estreno cercana no había presión, sólo laboratorio. Creo que el resultado de esa obra fue muy padre. Así que en cada ocasión las cosas son diferente (Alejandro Vera)⁸⁹.

Los integrantes deben adaptarse a las diferentes formas de trabajo, no esperan que cada montaje sea igual al anterior. Durante estos ensayos, es fundamental que el intérprete decida conscientemente ser el vehículo de expresión del coreógrafo/a y por ende, que sea receptivo al método de construcción elegido por él, involucrándose en el proceso creativo particular en cada ocasión. En palabras de algunos integrantes:

⁸⁷ Gabriel Ledón era alumno de tercer semestre, dentro de la materia de Experimentación Creativa había presentado un estudio coreográfico muy sobresaliente. Se le pidió que hiciera adaptaciones de ese material a la música que teníamos y con los bailarines de la compañía. Ledón aceptó y el resultado fue muy afortunado.

⁸⁸ Este término se explicará más abajo

⁸⁹ Entrevista realizada en diciembre de 2010 en Colima, Col.

Cada vez que tenemos un nuevo proyecto las cosas van tomando forma de acuerdo con las necesidades que van surgiendo, hay un ambiente de colaboración, de ser parte de la experiencia... (Karla Coyazo)⁹⁰

Para participar en un montaje te adaptas. Conforme a la experiencia que he tenido con ustedes ahora ya sé de qué se trata. Vas tanteando. A veces puedes tener un poquito de más de relax, pero no es así si hay una fecha límite de dos semanas. Pienso que cuando entramos a *Univerdanza* nos adaptamos a los métodos de trabajo por el compromiso que uno tiene consigo mismo y con la compañía. Si vas a estar en un lugar vas a hacerlo bien, es decisión propia de estar y hacerlo, es de compromiso.

Pero creo que esto pasa por la experiencia que tiene la misma compañía. Ahorita ya es diferente que cuando yo empecé. Por ejemplo, para montar *Danzar de Imaginario* usted bajó su libreta. Hizo cosas que antes no se hacían⁹¹. Se van viendo necesidades, va cambiando todo para que funcione progresivamente. La compañía va creciendo, no en cuanto a cantidad de gente, sino en cuanto a normas que le van dando mayor estabilidad al trabajo (Felipe Muñoz).⁹²

En algunas ocasiones, el grado de dificultad de una obra rebasa la capacidad que determinados bailarines tienen en ese momento. Esto es común en la danza. Cuando es ese el caso, el coreógrafo/a selecciona a parte del elenco o deja fuera de ciertas secciones a algunos de ellos. El que está fuera del elenco debe continuar aprendiendo la obra, a sabiendas de que en ese momento no la bailará pero que a futuro puede ser que sí. Esta práctica es común dentro de las compañías de danza, pero al inicio resulta difícil de asimilar para los nuevos integrantes. Por ejemplo, en la obra *Ensueños, entre sueños...encuentros y desencuentros 33/33* del coreógrafo Marco Antonio Silva:

Cuando vino Marco a montar “el 33” -en 2003- había como 16 bailarines. Marco comenzó sus exploraciones con todos, pero las cargadas eran muy difíciles y algunas de las muchachas pesaban mucho y no sabían cómo impulsarse. En el

⁹⁰ Entrevista realizada en diciembre de 2010 en Colima, Col.

⁹¹ Para la realización de este montaje llevé una bitácora de trabajo, ahí fui registrando por fechas acciones que emprendimos, citas, notas posteriores a los ensayos, dibujos de trazos espaciales, notas de vestuario, etc., por cada sección de la obra y también en lo general. También mostré imágenes pictóricas que utilicé como motivo para desarrollar frases de movimiento. Los bailarines/as conocieron el contenido de esta bitácora porque durante el montaje se dedicó tiempo al análisis de los elementos mencionados.

⁹² Entrevista realizada en marzo de 2011 en Colima, Col.

segundo día de trabajo él ya había seleccionado tres parejas y dejó a todos los demás marcando atrás. Al final sólo dejó dos parejas. Los bailarines originales éramos Adriana y yo y la segunda pareja Alfredo y Ceci. Luego en el 2006 Ceci dejó la compañía, entonces Marisol ocupó su lugar. En el 2007 tuvimos que suplir a Alfredo, entonces Henry hizo el dueto con Marisol. Ellos dos (Marisol y Henry) habían estado en el montaje original. Tardaron algunos años en bailar “el 33”, pero si la bailaron, y la suplencia fue fácil. La obra no se vio afectada. Luego la estuvieron bailando Karla y Raúl, ellos también la bailaban bien porque el público seguía respondiendo igual (Alejandro Vera)⁹³

Es posible decir que la única premisa general en *Univerdanza* para este tipo de ensayo es que todos los participantes traten de aprovechar el tiempo de trabajo al máximo que sea posible, enfocándose en el resultado; en la danza. Se requiere para ello del trabajo colaborativo. Esto es fundamental porque el horario es reducido en comparación con el de una compañía profesional (3:30 horas diarias). En ocasiones se ha observado una tendencia, en los bailarines de *Univerdanza*, a olvidar esta premisa -quizá por la fatiga física que la misma práctica genera y que da por resultado la búsqueda de una posición más relajada. Por ello, se insiste periódicamente en la necesidad de seguirla.

2.2.2 Ensayos de re-montaje

Se llama de este modo a aquellos ensayos que se realizan de una obra previamente estrenada. En una compañía como *Univerdanza* -cuyo elenco no es estable sino fluctuante-, este tipo de ensayo se realiza con mucha frecuencia. Cada vez que un bailarín/a original se retira y la compañía quiere mantener en repertorio la obra, es necesario realizar un re-montaje.

Para realizarlo no es imprescindible que el autor esté presente, esto puede llevarlo a cabo el *regisseur* o persona encargada de conservar la obra. Puede ser que parte del elenco original permanezca o que éste haya cambiado por completo. Este tipo de ensayos no suelen ser tan atractivos como los ensayos de montaje. Sin embargo, son parte fundamental del trabajo de *Univerdanza*, por lo que requieren quizá más empeño que los anteriores entre quienes lo realizan.

⁹³ Entrevista realizada en diciembre de 2010 en Colima, Col. (Bailarines del primer elenco: Adriana León, Alejandro Vera, Cecilia Rodríguez y Alfredo Torres. En el segundo elenco Marisol López y Henry Tema).

Para quien cubre un lugar dentro de una obra cuyos integrantes ya la han bailado y la dominan, existe una dificultad extra, que todo suele suceder más rápido que en los montajes originales. El punto de vista también es diferente, porque de antemano el bailarín/a que aprende una obra ya estrenada conoce el resultado final y lo que de él se espera⁹⁴. El nuevo intérprete tiene un elemento a su favor si la obra en cuestión es de su gusto y ha deseado bailarla cuando la ha visto en vivo o en video, porque esto funciona como estímulo positivo durante el proceso.

Los bailarines/as que ya conocen la obra y pasaron por el montaje inicial, deben recomenzar este proceso, sin la sorpresa implícita y sí con el deseo de que el resultado final sea igual o mejor al del montaje inicial. Se comienzan nuevas series de repeticiones en pequeños fragmentos -algunos de los cuales pueden implicar cambios y ajustes en quienes ya bailaban la obra-, especialmente en aquellos con interacción tal como en la de las cargadas (es imposible hacerlas de manera idéntica con cuerpos de diferentes proporciones). En ese caso, las repeticiones suelen ser un poco más cansadas, puesto que se requiere reajustar mecanismos ya aprendidos. Es positivo aquí que tanto el nuevo elenco, como quienes pertenece al original, deseen bailar la obra en cuestión.

Para realizar un re-montaje usualmente se cuenta con apoyo de grabaciones en video, esto facilita el proceso, pero no es suficiente para garantizar su resultado. A menudo los videos con los que se cuenta no fueron grabados ex profeso, sino en función. Los camarógrafos al hacer acercamientos muchas veces dejan perder secciones completas de las obras. En otros casos son videos de ensayo dentro del espacio de trabajo. El salón de danza no tiene la distancia idónea para registrar las obras, ni *Univerdanza* cuenta con equipo profesional sino amateur. Por ello, los videos que se realizan en el salón también tienen pérdida de material. De cualquier forma, muchas de las obras de repertorio de la compañía se habrían quedado en el olvido de no ser por el recurso del video.

Cuando la obra es de un coreógrafo/a que todavía permanece en *Univerdanza*, un re-montaje es una oportunidad de replantearse lo que se hizo, una ocasión para visitar el proceso creativo y entrar en diálogo con él. Como resultado de este nuevo abordaje puede

⁹⁴ Cuando se trata de un montaje original el resultado final es un tanto incierto para todos, incluido el coreógrafo/a por más que planifique e imagine.

ser que se realicen algunas modificaciones a la obra, que se pulan detalles o que se anexe algún elemento que se considere extraviado durante el proceso creativo.

Algunas de las coreografías del repertorio aun cuando se consideran valiosas, son difíciles de re-montar, si la cantidad de bailarines es mayor a la actual. Otras, que también se han considerado valiosas en su momento, no corresponden a la búsqueda estética o a las características del trabajo de la compañía en el presente. Muchas veces un compromiso en particular determina cuántos re-montajes y cuántos montajes nuevos se requieren, como en el caso citado más arriba de la inauguración del Teatro Universitario. Para esa función se remontó *Cartas sobre la mesa* (1999) de Rafael Zamarripa, puesto que la pieza musical era parte del concierto que tocaría la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí.

Durante los últimos dos años, se ha procurado involucrar más activamente a los bailarines/as en estos procesos de re-montaje, intercalando la actividad del coreógrafo/a con espacios en los que otros integrantes asuman esa responsabilidad, enseñando al compañero/a ciertas secciones o generalidades de la obra (el bailarín/a hace las veces de *regisseur*). Esto contribuye al desarrollo de habilidades entre los integrantes, puesto que se necesita un mayor grado de concentración y análisis para enseñar a otro una coreografía. También alterna la figura del que está al frente, permitiendo que los bailarines vivan y entiendan la posición del responsable de un ensayo. De ese modo, al regresar a ser intérprete, usualmente su respuesta al trabajo es más eficiente. Sin embargo, hasta ahora siempre es necesaria, en una última etapa, la supervisión de quien compuso la obra o de una persona de mucha experiencia.

2.2.3 Ensayos de repertorio

En este tipo de ensayo se recuerda y revisa repertorio vigente, cuyos intérpretes permanecen en la compañía pero que no se ha presentado a público en fechas recientes. En el caso de los integrantes de *Univerdanza*, se requiere de un tiempo específico para realizar este ejercicio de memoria corporal-cinética.

El periodo de tiempo que se requiere para esta acción es muy variable, depende de muchos factores: ¿qué tan detallado fue el proceso de montaje?, ¿cuánto se ha bailado la obra?, ¿qué tan rápido es el movimiento?, ¿hace cuánto se bailó por última vez?, ¿qué tan dominada estaba en ese entonces?, etc.

Se aplican diferentes métodos para este ejercicio de memoria, pero en general, se pone la música propia de la coreografía y se intenta reproducirla. Usualmente, esto indica cuántas horas vendrán por delante para recuperar el trabajo al que no le llamaremos perdido, sino escondido; ¿en la memoria muscular?, ¿en la razón?, ¿en impulsos emotivos?, ¿en las células de todo el cuerpo? Nos gustaría tener una respuesta, quizá de ese modo la búsqueda sería más fácil. No sabemos de dónde exactamente surge, pero la obra comienza a dar indicios de existencia a través del movimiento.

Este cálculo servirá para la planeación de los ensayos, habiendo o no fecha establecida para presentar la obra a público. Desde que *Univerdanza* surgió como compañía, ha sido posible emplear grabaciones de video como herramienta de apoyo en este proceso, con las mismas salvedades mencionadas en relación con los re-montajes.

Una vez más es necesario repetir pequeñas secciones e ir sumando éstas en una sola ejecución. Suele haber, en cada obra, fragmentos especialmente difíciles, que aunque se recuerden, requieren de mucha repetición para su apropiada ejecución.

En estos ensayos, se pide a aquellos integrantes que nunca han bailado esa coreografía en particular que “marquen”⁹⁵ todo lo que sucede en la parte posterior o a los costados del salón. No se espera que de esta manera aprendan la coreografía de modo tal que puedan bailarla, ya sea por las dificultades técnicas de la obra, o por la poca experiencia de los bailarines. Por ello, no se les da a todos atención especial, ni un tiempo específico para verificar el avance obtenido. Sin embargo, como ejercicio es enriquecedor y formativo el tratar de aprender un lugar de una coreografía sin la presión de tener que lograrlo inmediatamente, también facilita posteriores procesos de re-montaje, porque se da inicio al proceso de conocer, memorizar e interpretar una coreografía.

A esta actividad le falta el estímulo positivo de saber con seguridad que serás intérprete de una obra. Algunas veces es necesario insistir entre los bailarines más jóvenes para que obtengan el hábito de aprender las coreografías mientras otros bailarines ensayan. No obstante -si permanecen el tiempo suficiente dentro de la compañía-, cuando les toca el turno de bailar esa obra, pueden darse cuenta de que ya tienen parte del proceso adelantado

⁹⁵Refiriéndonos al hecho de repetir el movimiento de otro bailarín/a más por imitación que por conocimiento o dominio.

y encuentran los beneficios de esta práctica, misma que ha servido durante varios años para optimizar el tiempo de trabajo de *Univerdanza*.

2.2.4 Ensayos de repaso mental (reducción)

En estos ensayos se reduce al máximo posible el movimiento y el esfuerzo físico dejando la atención puesta en puntualizar algún elemento particular de la obra:

- Seguimiento de la secuencia; se estudia el orden de las frases de movimiento y secciones.
- Uso del espacio escénico, total y parcial; se revisa el trazo espacial (los caminos que se recorren durante la obra), y las interrelaciones.
- Relación del movimiento con la música; se hacen coincidir entre los intérpretes los movimientos con el momento musical que el coreógrafo determinó.
- Enfoques; se revisa a dónde se dirige la mirada y por lo tanto la atención de los bailarines.
- Correcciones y/o modificaciones de ciertos fragmentos; cambiar lo que se estaba haciendo, ya sea porque había inexactitud en la ejecución, o porque el artífice lo consideró necesario.
- Calidades en el movimiento; cuando se busca afinar un detalle en el manejo de la energía y el diseño, unificar o distinguir entre un conjunto.

Antes de iniciar, se especifica de qué se tratará el repaso. Generalmente, se hacen sin cargadas y saltos o se acuerda antes cuáles se harán correctamente para evitar accidentes. Es posible que los intérpretes hagan comentarios a manera de recordatorio o pregunta. Mientras se está repasando una obra, se da paso a todas las dudas del intérprete y se revisan una por una. También es común que se cuente en voz alta algún pasaje (la duración del movimiento en cuenta numérica).

Aun cuando el ensayo se esté haciendo con música, ésta se detiene cada vez que sea necesario repetir algún detalle y se rehacen pequeñas secciones que han resultado complicadas en su ejecución.

Durante los montajes coreográficos esta actividad sirve como recurso mnemotécnico⁹⁶. En este caso, pueden realizarse antes de que el coreógrafo/a inicie su trabajo (de manera individual o colectiva). Muchas veces en el transcurso de estos repasos se detectan

⁹⁶(Psic., Pedag.) Conjunto de técnicas que se utilizan para facilitar la retención de los contenidos, otorgándoles un sentido o una significación que por sí solos no tienen. La mayoría de los r. m. basan su relativa efectividad en el principio de transferir, lo más rápidamente posible, la información retenida brevemente en la memoria inmediata a la memoria a largo plazo (Diccionario de las ciencias de la educación. 2002. Madrid: Aula Santillana). En el caso de la danza lo aplico a la memoria corporal.

momentos en los que los bailarines/as han entendido las cosas de manera diferente y otros en los que es necesaria alguna precisión o corrección por parte del coreógrafo/a.

Si este tipo de ensayo se realiza con respecto a un programa completo, se estudian y solucionan entradas y salidas, cambios de vestuario y uso de elementos escenotécnicos. Se detectan así necesidades específicas para correr el programa (como cuando algún intérprete requiere ayuda de sus compañeros en un cambio rápido de vestuario). En este caso, generalmente el iluminador está presente y se hacen aclaraciones con respecto al trabajo de cabina.

Este tipo de ensayo permite economizar la energía y/o realizar la actividad de manera productiva en momentos de mucha fatiga por el trabajo previo. También al contrario; hacer un repaso mental antes de un ensayo muy demandante en esfuerzo físico y concentración, puede resultar muy positivo para el trabajo dancístico y ser una manera de lograr una óptima disposición de los integrantes para lo que a continuación se realizará.

2.2.5 Ensayos de corrida de programa

El programa de una función puede estar integrado por montajes nuevos, re-montajes y obras de repertorio que se han estrenado previamente y cuyos bailarines siguen siendo los originales. Una vez que las obras están listas por separado, se puede dar inicio a los ensayos de corrida de programa. Estos ensayos se realizan en el orden y tiempo en que se presentará el programa al público. En ellos se trata principalmente de cuidar el aspecto referente al ritmo general de la función, tanto para el espectador, como para los intérpretes. Antes de que estos ensayos puedan realizarse hay una serie de decisiones que tomar y también acciones que emprender.

En primer lugar, es necesario decidir la estructura del programa que se presentará; cuál será su apertura, cierre y parte intermedia. Usualmente para esto se formulan las siguientes preguntas: ¿cuál es la primera impresión que se desea dar al espectador?, ¿cómo es posible obtener su atención desde el inicio?, ¿qué parte del trabajo de *Univerdanza* es posible mostrar en las condiciones específicas que la función plantea?, ¿qué se quiere mostrar?, ¿por qué?, ¿cómo se quiere que el público se vaya a casa?, ¿cuál es la imagen final que se desea compartir?

Desde la perspectiva de *Univerdanza* la primera obra funciona a manera del *lead* o adelanto para el público de lo que puede esperar de la función. La obra seleccionada para abrir

deberá mostrar en poco tiempo aspectos esenciales de la compañía, o de la obra en cuestión cuando ésta (por su duración) abarca la función completa. Por otro lado, cuando la función termina, el público se retira con una última impresión, idea, sensación, emoción, etc. A fin de cuentas, se espera que recuerden el trabajo, que regresen si les es posible, que les sugiera imágenes, sensaciones, emociones e ideas; que se logre provocar algún tipo de empatía. El final también es importante. En *Univerdanza* no hay fórmulas o reglas fijas para diseñar un programa, por lo que invariablemente, se toma un tiempo para meditar su constitución.

Además de lo anterior, siempre existen cuestiones operativas que atender para decidir un orden: el tiempo que requieren los diversos cambios; de vestuario, de micas para la iluminación, de los elementos escenográficos, etc. También es necesario tomar en cuenta la capacidad de los intérpretes para transitar de una obra a otra; usualmente los bailarines más experimentados cambian su interpretación tan rápido como cambian su vestuario por más extremosa que sea la diferencia entre una y otra. Los bailarines con menor experiencia comúnmente requieren más tiempo para ambas cosas (cambiar vestuario e interpretación).

Cuando se trata de coreografías del repertorio vigente, estas decisiones se toman desde el principio, aún antes de que inicien los ensayos específicos de cada una. Por ello, ante una fecha de función, siempre hay objetivos a cubrir en relación con el repertorio; éstos no son opcionales: una vez que se ha definido un programa existe una lista de repertorio y una fecha específica en que éste se presentará. Esto es así porque, regularmente, para programar una función, los organizadores requieren de la información referente a la misma con tiempo suficiente para la promoción, difusión y elaboración de programas de mano. Sucede algo semejante con los estrenos cuando ya existe una fecha fija para realizarlos. Se van tomando decisiones que sirven como guía del ritmo de trabajo.

Como herramienta de apoyo para esta planeación se realizan cronogramas. Algunas veces éstos se imprimen y publican en un tablero de avisos, y otras sólo se dan a conocer de manera verbal. En ellos se incluye también el momento en que la producción debe estar terminada y lista para usarse, así como las ediciones musicales o grabaciones propias de función (dejando un margen de tiempo para correcciones). Idealmente, todo deberá estar listo un mes antes. Si esto no es posible por el tiempo con que se planteó el compromiso, el periodo se recorta a una o dos semanas.

Por experiencia, se sabe en *Univerdanza* que bailar con un vestuario que no se conoce o no se ha utilizado previamente a un estreno (durante los ensayos) puede provocar accidentes, errores o, por lo menos, convertirse en un distractor para el bailarín/a. Esto va en detrimento de la intención escénica. Por ello, siempre se emprenden las acciones necesarias para que el vestuario esté listo para utilizarse en los ensayos de corrida de programa. Curiosamente, es común que los integrantes se resistan a hacerlo; generalmente se debe responder muchas veces de manera afirmativa a la pregunta “¿nos ponemos todo el vestuario?”.

Tomando en cuenta todo lo arriba mencionado, el ensayo de corrida de programa dentro del salón de clases tiene el objetivo de ser una preparación para la función en muchos aspectos: en el cuidado del ritmo interno, en prepararla resistencia física que éste demanda de los bailarines/as, en preparar los cambios requeridos en la interpretación, en afinar la ejecución de cada obra en particular, en lograr una relación natural y eficiente con el vestuario, en detectar cualquier problema que no se hubiese previsto, en la adquisición de un mayor sentido de seguridad en los bailarines, etc. Se procura hacer este tipo de ensayo sin interrupciones, pero siempre que es necesario se hace una pausa, se corrige y se continúa la corrida.

En este punto es pertinente mencionar que, generalmente, los coreógrafo/as también son bailarines/as; entonces, la supervisión es interna. Esto tiene ciertas ventajas relacionadas con el proceso creativo y la intención de la obra, pero dificulta un tanto la revisión general. Buscando un poco de equilibrio entre la mirada interna y externa, se recurre una vez más a la grabación de video -dentro de sus limitantes- ya que es posible verificar muchos aspectos al revisarla.

Invariablemente se cubren los espejos para estos ensayos. Quizá, de toda la práctica de *Univerdanza*, es aquí en donde hay más espacio para el disfrute personal del bailarín/a. Todo está listo y si algo que no estaba planeado sucede no importa. Al contrario, se trata de que ocurra –para su corrección- todo lo que podría acontecer en función (caídas provocadas por un impulso mayor al necesario, olvidos, equivocaciones, pérdida de concentración, complicaciones en los cambios de vestuario, dificultades para desprenderse de una emoción o para involucrarse en ella, y en general todo aquello que no está previsto). Durante estos ensayos se baila en el espacio propio; para sí, para los compañeros, para la compañía. Es

aquí en donde se logra un sentimiento de confianza en el trabajo, de dominio. Se cristaliza la posibilidad de la creación de mundo y de sentido, puesto que los ensayos previos te ayudan a manejar la(s) obra(s) como segunda naturaleza, se comienza a gestar la poíesis.

En la presente investigación, el término poíesis se utiliza en el sentido en que lo define Jorge Dubatti:

Utilizamos la palabra poíesis en el sentido restrictivo con que aparece en la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte [...] Deberíamos hablar de acontecimiento poiético [...] El término involucra tanto la *acción de crear* –la fabricación- como el *objeto creado* –lo fabricado- [...] La poíesis, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, en el cronotopo cotidiano. [...] La poíesis teatral es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce la acción [...] Por su naturaleza vinculada a la cultura viviente, la poíesis teatral es efímera y no puede ser registrada en tanto viviente en soportes *in vitro* (literatura impresa, fotografía, grabaciones audiovisuales). [...] El carácter de efímera no va en desmedro de la integridad de la poíesis teatral, ni siquiera a su vínculo con la eternidad [...] Esas acciones corporales, en interacción con el espacio-tiempo cotidianos, producen (y a la vez están organizadas por) la *nueva forma* de un *nuevo ente*, forma en el sentido aristotélico: cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia⁹⁷. [...] Entre los materiales reelaborados por la nueva forma pueden contarse ya materiales poéticos provenientes de otros campos no teatrales [...] Todo es reelaborado e integrado por el principio organizador de la acción corporal a una nueva forma. [...] Lo que otorga entidad al ente poético es su dimensión ontológica, no una dimensión estética. [...] El ente poético funciona con otro régimen de funcionamiento, relaciones, producción de sentido y valores respecto de la realidad cotidiana. [...]...la función del artista no es tanto expresar (se), comunicar (se) sino *poner un mundo a existir* (Dubatti, 2008: 30-39).

⁹⁷ Como nota al pie Dubatti aclara que Aristóteles en su acepción de la palabra forma, incluye también lo inmaterial: “La forma en Aristóteles, es la esencia, lo que hace que la cosa sea lo que es”.

Este mundo que se pone a existir, ciertamente puede comenzar a aparecer en los ensayos previos a las corridas de programa. Sin embargo, al llegar a este tipo de ensayo, la preparación previa posibilita un nivel de existencia de mayor fuerza y claridad. Dubatti señala que es ante la presencia del espectador que surge la poíesis. Tal vez en este tipo de ensayo el espectador son los mismos integrantes y esto es lo que permite que este mundo surja. Muchas veces, suceden en el salón reproducciones de las obras que quienes participaron del ensayo consideran perfectas, significativas, reveladoras, etc.

En *Univerdanza* no se lamenta la ausencia de público que presencie el hecho anterior porque se cree que el cúmulo de estas experiencias, es la fuente de la que se nutre el intérprete, la obra, y la compañía, para constituir el bagaje con el que se presenta al espectador.

No es posible eliminar la naturaleza humana y la posibilidad de que algo inesperado ocurra durante las funciones. Sin embargo, con las reservas del caso, es posible decir que el tener una fecha de función (que desea hacerse), contribuye a provocar en el bailarín/a una forma de resiliencia. Este término se define en Psicología se define como la capacidad humana de asumir con flexibilidad situaciones límite y sobreponerse a ellas⁹⁸. En la medida que se ensaye, el lenguaje de la danza es apropiado por los bailarines, al tiempo en que la capacidad de solución ante imprevistos aumenta. Eso sitúa al intérprete en una situación de mayor capacidad de expresión y de contacto con el público.

En general, se procura que el trabajo se realice con alto grado de exigencia desde las primeras etapas, de modo que hacia el final del proceso, todo esté listo para realizar estas corridas de programa. Durante los años de trabajo de *Univerdanza* nunca ha habido necesidad de cancelar una función.

2.2.6 Ensayos abiertos

Es una práctica frecuente en *Univerdanza* realizar cualquiera de los ensayos arriba mencionados frente a algunos invitados: maestros de la compañía, compañeros de la escuela, amistades, familia, público en general, etc. En ese caso, al final se abre una conversación en la que se trata –principalmente– de escuchar las opiniones de los

⁹⁸http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=resiliencia(consultada el 12 de marzo de 2011).

observadores, aunque también es posible que se respondan preguntas específicas que los espectadores hagan.

A partir del 2010 -cuando el ensayo es abierto al público en general- se ha pedido a los asistentes el llenado de un formato de consulta⁹⁹. Esto debido a que, durante el proceso de realización de la presente investigación, los integrantes nos hemos dado cuenta de que el registro del trabajo de la compañía es fundamental y que las encuestas son un recurso que está a su alcance. Además de ser testimonio, las encuestas son también una oportunidad de retroalimentación con el público. Por ello, al día siguiente o un par de días después los formatos que fueron llenados se leen entre todos los integrantes de la compañía. Una vez que todos leyeron las encuestas, se abre una sesión informal de comentarios a partir de lo leído.

Cuando surge alguna recomendación que se considera pertinente de llevar a cabo, se busca el modo de aplicarla a partir de la intención inicial, los recursos y el tiempo del que se dispone. Por ejemplo, en noviembre de 2010, Christine Dakin estuvo presente en un ensayo de corrida de programa de la obra *Danzar de Imaginario*, que se presentaría en Mérida en el mes de diciembre del mismo año. Entre otras cosas, ella comentó que le parecía no bien logrado el vestuario de la última escena. Aun cuando se sabía que tenía razón, en ese momento no se disponía del tiempo suficiente para volver a hacerlo y ensayar con él. En Mérida se utilizaron las faldas originales. En febrero de 2011 se mandó a hacer una falda (más larga y con el doble de vuelo), para hacer pruebas en el salón. Después de verificar que el diseño era mejor, se mandaron a hacer todas las faldas nuevas. En la siguiente función (6 de marzo de 2011) se utilizó el nuevo vestuario.

2.2.7 Ensayos de espacio

A lo largo de estos años de trabajo ininterrumpido, la compañía se ha presentado tantas veces como ha sido invitada.¹⁰⁰ Algunos lugares en los que se ha presentado el trabajo de *Univerdanza* no reúnen las características y condiciones de un foro convencional ya sea porque no están equipados con la parafernalia escénica, las dimensiones y/o distribución son muy diferentes a las comunes, el piso no es de madera, etc. En esos casos se procura

⁹⁹ Ver formato en el anexo C.

¹⁰⁰ Hasta ahora las invitaciones recibidas no han excedido nuestra capacidad de realizar las funciones propuestas.

hacer todo lo que sea posible para que el resultado en escena no manifieste carencias que resulten en detrimento del ente poético¹⁰¹:

Se solicita información general sobre el foro en particular, si es posible se realiza una visita o se busca información a través de Internet y sobre ella se visualiza la forma en que la función puede llevarse a cabo. Se parte de la pregunta: ¿cómo habitará la compañía ese lugar específico?¹⁰²

Se elige un repertorio que tenga las posibilidades de adaptarse a las particularidades del espacio en cuestión. También, cuando es posible, se da inicio a este proceso de adaptación de las obras dentro del espacio de trabajo. Por ejemplo, es muy frecuente que los lugares de presentación tengan menor dimensión al del salón de ensayo (que mide 14x14 metros). Si se conocen las medidas específicas con anticipación, para realizar los ensayos se delimita el espacio de trabajo de manera que sea semejante en proporción y medida al lugar en que se dará la función.

Paralelamente, se elaboran itinerarios de trabajo para cada lugar en particular, de acuerdo con la información que se posee sobre sus características. Pero al mismo tiempo, se mantiene la disposición de modificarlo si se presenta la necesidad, puesto que en muchas ocasiones aparecen factores que no pudieron preverse y que se resuelven en el lugar específico.¹⁰³

Al llegar al lugar de presentación se observan sus características y se deciden los detalles del uso del espacio: se definen entradas, salidas, trayectorias, colocaciones clave, relaciones espaciales, etc., tomando en consideración las características propias del lugar. Este proceso puede ser rápido y sencillo o tardado y laborioso, dependiendo de cada sitio. Inmediatamente después se revisa el programa de principio a fin recorriendo los caminos y trayectorias a seguir, así como, las entradas y salidas. Generalmente, esto se hace sin música y a una velocidad mayor a la real de la obra, puesto que se trata aquí de la ubicación

¹⁰¹ Uso el término en el sentido que aporta Jorge Dubatti: “Distinguimos poíesis (o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, de trabajo y objeto)” (*Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. 2009).

¹⁰² Este es un proceso que se ha ido afinando con el paso de los años, por ello es posible decir que esta metodología corresponde a nuestra más reciente etapa de trabajo.

¹⁰³ Por lo que sabemos algunas compañías del mundo envían personal a analizar el lugar de representación, tomar fotos, video, etc. mucho tiempo antes de realizar una función. Regularmente esto no está entre nuestras posibilidades. Sin embargo, tratándose de teatros muchas veces es posible obtener información general del lugar a través de Internet.

del movimiento, más que de su precisión en el tiempo y la forma. Sin embargo, siempre existen secciones que requieren, para su correcta ejecución en el espacio, el ser realizadas con música y/o a tiempo real, así como secciones que demandan de mucha repetición para lograr su adaptación, sin riesgo de accidente y sin que se pierdan de la vista del público momentos o detalles que consideramos fundamentales.

En *Univerdanza* no se cree que el hecho de presentarse en foros de condiciones diversas, sea por sí mismo una desventaja artística, sino que esta práctica de dar funciones en diferentes tipos de espacio ha sido hasta ahora oportunidad de desarrollo del oficio, de desarrollo de la creatividad, de adquisición de habilidades de adaptación, etc., que han preparado a la compañía para presentar su trabajo con precisión, incluso en espacios escénicos convencionales. Ello no implica que esta práctica sea un trabajo fácil, siempre requiere del trabajo humano. A fin de cuentas la danza es eso¹⁰⁴.

2.2.8 Ensayos Generales

Este es quizá el tipo de ensayo más conocido por quienes no son especialistas en la danza, puesto que suele realizarse para todo tipo de eventos. Como en cualquier otra actividad, un ensayo general es aquel que se realiza en el espacio en que se llevará a cabo el evento, bajo las condiciones y orden precisos.

Generalmente, antes de llegar a cada lugar de representación, se sabe de cuánto tiempo se dispondrá para trabajar previamente a la función. Esto también puede variar entre teatros, festivales, ciudades, países, y así sucesivamente. De acuerdo con el horario especificado se realiza una planeación de actividades entre las que deben estar incluidos el montaje de luces, la clase, etc. Si el escenario y el tiempo lo permiten, se hace un ensayo general a la manera tradicional, que incluya iluminación, vestuario, telón, etc.

La diferencia más grande entre el espacio regular de trabajo y un foro convencional, generalmente estriba en el uso de la iluminación teatral ya que el salón Guillermina Bravo no cuenta con este equipo. Por lo tanto, al llegar a los diferentes teatros se realiza el montaje de luces¹⁰⁵. A partir de los años recientes, se tiene como pauta para esto el guión de

¹⁰⁴ Se parafrasea a Jorge Dubatti: “El teatro es trabajo humano” (2008).

¹⁰⁵ En relación con la iluminación, la palabra “montaje” se utiliza para la acción de acomodar equipo (fuentes de luz) en el lugar y con la inclinación y dirección que se requiere para crear el efecto deseado.

iluminación, teniendo contempladas posibles adaptaciones y/o simplificaciones que fueran necesarias según la disponibilidad del equipo¹⁰⁶.

En *Univerdanza* no se incluye el maquillaje dentro de los ensayos generales (en muchas compañías sí se hace), a menos que se sepa que habrá un fotógrafo presente tomando imágenes durante esta actividad. Muchas veces es necesario suplir o complementar el ensayo general con un *ensayo de espacio*, especialmente en las funciones al aire libre.

Cuando las funciones son en la ciudad de Colima se procura hacer el ensayo general un día o dos antes de la función. Este ensayo se graba para su revisión y durante la mañana del día de la función se hacen los últimos ajustes y correcciones que se consideran pertinentes y posibles de realizar en poco tiempo; éstos pueden ser de vestuario, iluminación, ejecución coreográfica, etc.

Fuera de la ciudad de Colima por la disponibilidad de tiempo esto no suele ser posible, por lo que el ensayo general se realiza dos o tres horas antes de la función. En este caso el ensayo general sirve como un ejercicio de adquisición de confianza entre los integrantes (bailarines y técnicos) con respecto a la realización de la obra en ese espacio particular y también para fomentar el sentido de comunidad y de trabajo en equipo.

2.3 -De lo que compete a la obra en su conjunto:

2.3.1 Vestuario

Dentro de *Univerdanza* como sistema, lo referente al vestuario y sus soluciones ha estado influido por el hecho de que no se cuenta con un fondo fijo para producción, ni con la garantía de que la U. de C. absorba la totalidad de los costos de un programa. En este caso, no se requiere solamente de la capacidad artística, de aprendizaje o de las necesidades de expresión.

En una primera etapa el maestro Rafael Zamarripa asumía los gastos referentes a este rubro. Los integrantes de la compañía no tenían la certeza de si él contaba con apoyo económico por parte de la Universidad para cubrir estos gastos, o si lo hacía con sus propios recursos. Dentro del primer programa (Óperas Primas), no todos los diseños estaban a cargo de Zamarripa. La coreografía *Reencuentros* de Lynka Santillán ya había sido estrenada cuando

¹⁰⁶ Más adelante al tocar el aspecto de la iluminación, se mencionará el trabajo previo de la compañía en este rubro (pruebas y guión de luces).

se integró al programa, por lo que contaba con el vestuario cuando comenzó el montaje para *Univerdanza*. En el caso de la obra *Jesús* de Jesús Avilés el diseño de la escenografía y vestuario estuvieron a cargo de él mismo. En *Yo, bajo mi piel* el coreógrafo/intérprete - Carlos González- utilizaba ropa de calle, según su propia sugerencia. La única obra cuyos coreógrafos no tenían idea de cómo vestirla era *Sobre las alas* (de Vera-León).

Se le pidió a Zamarripa que fuera él quien diseñara el vestuario para esta obra. Después de observar un ensayo y hacer algunas preguntas realizó ante los bailarines dibujos en los que proponía el vestuario. Esta práctica continuó durante muchos años y se extendió a los nuevos coreógrafos que se integraban a la compañía: cuando se hacía un nuevo montaje, se le solicitaba a Zamarripa que diseñara el vestuario¹⁰⁷.

Frente a todos, Zamarripa dibujaba diseños y proponía sus soluciones. En general, los integrantes observaban con emoción este proceso. Al gusto que pudiese haber por el diseño mismo, se sumaba la experiencia de observar el momento en que éste iba apareciendo en el papel. Lamentablemente la compañía no conserva en su archivo estos bocetos, porque regularmente eran utilizados para indicar a las costureras lo que se les solicitaba. Para algunos vestuarios, él mismo realizó pintura a mano, sobre el cuerpo de los bailarines o sobre un maniquí.

En los primeros años el vestuario era confeccionado en la escuela de danza por Dolores Medina, encargada de vestuario del Ballet Folklórico. Zamarripa llamaba a los intérpretes de cada obra al taller. Al centro había una mesa en la que muchas veces había que ponerse de pie –como si el bailarín/a fuera una escultura empotrada. Todos los detalles se cuidaban, se hacían ajustes al cuerpo de cada uno. En esos momentos era posible escuchar sus comentarios sobre lo que él pedía y sus razones para hacerlo. Cada botón, cada color de tela, cada textura, cada detalle, etc., tenían su manera y razón de ser. Todo lo relacionado con el vestuario estaba dispuesto con un amoroso cuidado. Este modo de abordaje de la producción constituye un importante legado del entonces director hacia los integrantes de la compañía. Por ello a la fecha, independientemente de los recursos económicos con los que se cuenten, el proceso de diseño y elaboración de vestuario siempre es cuidadoso y detallado.

¹⁰⁷ Santillán, Avilés y González, luego del primer programa no estrenaron ninguna otra coreografía con Univerdanza. Por diferentes motivos dejaron la compañía antes del segundo estreno de programa.

En el año 2003, Zamarripa en un viaje a la ciudad de México adquirió un lote de telas de diversos tipos para *Univerdanza*. Éstas estaban guardadas en el taller de costura de la Escuela de Danza. Para utilizarlas se solicitaba su autorización, o él mismo proponía su uso. Las últimas telas de ese tanto fueron empleadas en 2006.

En una ocasión un contratante pagó la producción completa de un programa. En 2005 se invitó a la compañía a participar en el concierto de un joven pianista de Guadalajara (Santiago Lomelí) ofreciendo como forma de pago el vestuario realizado ex profeso. Los diseños correrían por cuenta del organizador. Este trato se aceptó puesto que en el concierto participaría también el doctor Anatoly Zatin (director de la Escuela de Música de la U. de C., destacado pianista y compositor) y otros talentosos músicos de Colima. Significaba para *Univerdanza* una oportunidad compartir el escenario con ellos. En esa ocasión, la persona contratante también asistía a ensayos y participaba dando opiniones y sugerencias tanto sobre los montajes coreográficos, como al respecto de la ejecución de los intérpretes. Esta relación de trabajo resultaba un tanto extraña para los integrantes de la compañía, quienes no estaban acostumbrados a la labor de un productor.

Fue en el caso de las obras del maestro Marco A. Silva -que forman parte del repertorio- en que se requirió aplicar otra mecánica de trabajo. La relación entre el coreógrafo y Zamarripa no era tan cercana como en el caso de los coreógrafo/as internos. Silva -a diferencia de los internos- hacía propuestas claras con respecto al vestuario, tenía una idea previa de lo que quería. Tanto el montaje de la obra como el diseño de vestuario eran donaciones, no contrataciones pagadas por *Univerdanza*. No parecía apropiado entonces negociar con el coreógrafo sobre sus intereses. Cuando Zamarripa propuso un vestuario de color amarillo y azul (para una obra en que Silva quería un vestuario blanco), se alertó a los otros directivos sobre la necesidad de encontrar otra forma de solucionar ese aspecto. La obra en cuestión era *Ensueños, entresueños...Encuentros y desencuentros, 33/33*, los integrantes querían bailarla y respetar el deseo del coreógrafo/a con respecto al vestuario, pero tampoco parecía una opción darle instrucciones al maestro Zamarripa sobre cómo diseñar un vestuario que él pagaría.

Durante un ensayo para Silva, los bailarines/as estaban vestidos con ropa de trabajo blanca (pantalón y camiseta de tirantes) entonces él comentó: “Así como están podrían bailarlo”.

Desde ese día se utilizó esa ropa como vestuario para esa coreografía y se guardó el vestuario amarillo-azul (sin estrenar) para alguna otra ocasión¹⁰⁸.

En el 2007 para presentar dicha obra (*Ensueños, entresueños...Encuentros y desencuentros, 33/33*) en el Teatro Raúl Flores Canelo en el D.F., en el Día Internacional de la Danza, se decidió que era necesario hacer un pantalón blanco con el mismo diseño pero con otra tela - puesto que regularmente a ese evento acude público especializado que presumiblemente se daría cuenta de que era ropa de trabajo. Por primera vez, los integrantes pagaron un vestuario con dinero personal, porque no se consideró apropiado solicitar al maestro Zamarripa (director de la compañía en esa fecha) que asumiera un costo de algo que él ya había resuelto. En esa ocasión el gasto lo cubrieron los coordinadores.

Este hecho marcó el inicio de una nueva etapa con respecto a la producción; se debían y podían tomar decisiones con respecto al vestuario; también se debían encontrar maneras de cubrir los gastos. A partir de entonces se comenzó a guardar una parte proporcional del pago por cada función, con el fin de tener una caja que sirviera para cubrir gastos de la compañía. Desde ese momento los integrantes han asumido algunos costos de producción, principalmente los directivos, pero en algunas ocasiones los bailarines han compartido gastos.

No obstante, Zamarripa ha seguido diseñando vestuario para *Univerdanza* cuando se le ha solicitado. En el 2007 él realizó la pintura a mano del vestido de la coreografía *Danzón*¹⁰⁹ (de Vera-León), que se presentó en *Bates Dance Festival* Lewiston Maine E.U.¹¹⁰

Por otro lado, muchas veces en *Univerdanza* se ha reciclado vestuario. Se extiende todo el que se tiene fuera de uso en el piso del salón, se analiza si algo sirve, se recorta o se le hace algún arreglo. Esta ha sido una opción viable para subsanar los problemas presupuestales. De cualquier forma, con recursos o sin ellos, siempre se intenta poner especial cuidado en las prendas que se utilizan en el escenario, cuando no hay fondos en caja, ni se puede recurrir al reciclaje para su realización, se invierten recursos propios.

Las condiciones anteriormente señaladas influyen directamente en la propuesta artística de la compañía, puesto que han propiciado que durante cada proceso creativo se apueste -en

¹⁰⁸ Se utilizó en 2005 para la coreografía *Un piano, cuatro manos, tres bailarines* de Alejandro Vera.

¹⁰⁹ Se presenta foto del vestido (mostrado por Zamarripa) en el anexo E.

¹¹⁰ Personalmente considero que es un privilegio que mi vestido contenga en sí una obra de arte. Me siento orgullosa de él siempre que lo utilizo y me da una sensación especial de seguridad el tener este respaldo.

primer lugar- a la capacidad de expresión del movimiento en el tiempo y el espacio, antes que en la producción en general. Se ha escogido trabajar sobre una poética de sobriedad en el escenario, en lugar de considerar una limitante artística la falta de recursos económicos.

2.3.2 Iluminación

De 1999 a la fecha, muchas han sido las personas que con su trabajo han contribuido al desarrollo de la compañía y diversas las maneras de abordar los aspectos que competen a la obra en su conjunto. Sin embargo, es posible decir que la primera producción de danza contemporánea que realizó Rafael Zamarripa en Colima (*Casta Diva*) determinó -de un modo muy preciso- la filosofía de trabajo de *Univerdanza* en relación con la planeación y meticulosidad con que se lleva a cabo una producción.

En octubre de 1998 (nueve meses antes del debut oficial), se estrenó la obra *Casta Diva*¹¹¹ bajo el nombre de *Homenaje a Gilda Cruz Romo*¹¹². Para ello, el montaje se había iniciado en el mes de enero. Desde el primer día de trabajo la escenografía estaba dentro del salón. Antes y durante el montaje se hicieron muchas pruebas en la realización de la utilería y vestuario. En todos los ensayos se utilizaban los elementos que de algún modo tenía influencia en el movimiento, o que eran parte del movimiento mismo.

La obra dura 17 minutos. Se dedicaron aproximadamente ocho horas para su iluminación y ensayo general. En este período de tiempo todo fue cuidadosamente dispuesto y verificado. Se corrigieron detalles de interpretación, de trazo coreográfico e iluminación. Esta búsqueda de excelencia, a partir del concepto de calidad total, fue claramente planteada -a través de la práctica- por Zamarripa a los bailarines de la obra.

Dentro de la misma función se presentaba también la Orquesta Filarmónica de Jalisco (a cargo de abrir el programa). Como segunda parte estaba la intervención Jaramar Soto, cantante originaria de Jalisco, de una calidad vocal y artística indiscutible. Después, se llevó a cabo la ceremonia de entrega de medalla, en la que tomaron parte las más altas autoridades de cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. Para finalizar el programa se presentó la obra *Casta Diva*.

¹¹¹ En el capítulo 3 se ahondará sobre esta obra, por lo que en este apartado sólo se harán breves referencias al respecto.

¹¹² Dentro de la entrega de la Presea “Ave de Plata” a Gilda Cruz Romo. Teatro Degollado. Guadalajara, Jalisco. 1998

Éste fue un compromiso grande para iniciar un trabajo experimental. Zamarripa se arrojó a estrenar lo que él mismo llama “mi ópera prima”¹¹³ en contemporáneo. Lo hizo con mucha valentía, pero también con lo que anteriormente se describió como amoroso cuidado. En este arrojó involucró a cinco bailarines, entre ellos quien esto escribe. Todos confiaban plenamente en la dirección recibida. La respuesta del público fue muy calurosa y la señora Romo se mostró muy conmovida.

Tomando lo anterior como antecedente y bajo la misma dirección, se estrenó el primer programa de la compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima¹¹⁴ *Operas Primas*. Sin embargo, en esta ocasión se trataba de seis diferentes coreógrafo/as que integraban su trabajo en un solo programa. No todos tenían la misma forma de relacionarse con estos aspectos de la danza, pero todos eran al mismo tiempo bailarines/as, por lo que no podían estar en la cabina controlando la iluminación de su obra. Cada uno tenía diferentes requerimientos, esto se conversaba de manera general, tanto con Zamarripa como con una persona que fungía como responsable de iluminación (Ricardo Munguía)¹¹⁵.

Esta forma de constitución grupal representaba un modo diferente al acostumbrado en la Escuela de Danza de la U. de C., en donde regularmente el único creador era Rafael Zamarripa. Entonces había que negociar; pero los coreógrafo/as tampoco tenían mucha experiencia, ni muchos conocimientos para ello. En ese programa los diseños generales de iluminación estaban a cargo de Zamarripa, y eran ejecutados por Munguía. Quizá por las condiciones anteriormente mencionadas en el programa de mano del estreno no se daba este crédito a ninguna persona.

Esta dinámica de trabajo continuó hasta el año 2006; el maestro Zamarripa tenía a su cargo el diseño de iluminación de todas las obras que se presentaban en la compañía y éste era ejecutado por Ricardo Munguía. Para ello, una vez terminados los montajes ambos asistían juntos a ver algunos ensayos. Se hacían charlas, entre los integrantes y ellos, sobre el sentido de la obra en cuestión. Así comenzaba a planearse la iluminación.

Zamarripa suele dibujar la disposición de los especiales en hojas de papel, pero no había nadie encargado de elaborar guiones. La iluminación se realizaba como un ejercicio de

¹¹³ En entrevista realizada el 28 de mayo de 2009 en Colima, Col.

¹¹⁴ En esa función el nombre *Univerdanza* todavía no se utilizó, el nombre aparece en programa por primera vez en la función del *Festival de las Artes* en Zapopan, Jalisco, el 22 de Octubre de 1999.

¹¹⁵ Ricardo Munguía es también responsable de iluminación del Ballet Folklórico de la U. de C.

memoria del responsable y se ejecutaba por intuición o, como suele decirse, “*a feeling*”. Por lo general, al llegar al teatro los coreógrafo/as y bailarines tenían que hacer adaptaciones del trazo coreográfico en función de la iluminación diseñada.

Entre 1999 y 2007 la única excepción a lo anterior fue casual y no planeada. En 2005 la compañía se presentaría en el Teatro *Raúl Flores Canelo*, para participar en el *Día Internacional de la Danza*¹¹⁶, en la ciudad de México. Las condiciones de trabajo para ese evento son particularmente difíciles: se da a todas las compañías una hora exacta para hacer su montaje, un día o dos antes de la presentación.

En esa ocasión, un día antes *Univerdanza* tenía función en Guadalajara, por lo que ninguno de los integrantes podía estar en el montaje. Un día después el Ballet Folklórico tenía una función programada, por lo que Ricardo Munguía no podía realizar la iluminación, (como no había guiones de iluminación impresos era imposible para otra persona reproducir la iluminación en ausencia de Zamarripa o de Munguía).

El maestro César Pérez-Soto¹¹⁷ se hizo cargo del diseño, montaje e iluminación para esa función. Se le envió un video de la obra por mensajería con aproximadamente un mes de anticipación. A través de éste conoció la obra en cuestión. Por razones de amistad el maestro Pérez-Soto accedió a hacerlo sin cobrar honorarios (la compañía no tenía recursos para pagarle). Aun cuando esta situación se resolvió de la manera más afortunada posible - puesto que Pérez-Soto era un extraordinario iluminador de danza, para los coreógrafo/as de *Univerdanza* se puso en cuestión la funcionalidad del método de trabajo de la compañía con respecto a este rubro.

En abril de 2007, una vez más dentro de los festejos del Día Internacional de la Danza en el Teatro *Raúl Flores Canelo*, se presentó *Univerdanza* -en esa ocasión con dos obras de Marco Antonio Silva. Él mismo se hizo cargo del montaje y ejecución de iluminación. Tampoco recibió honorarios por ello ni se elaboraron guiones por escrito.

Más adelante, en agosto del mismo año, sucedió un evento que significó un cambio sustancial en lo referente al método de trabajo de *Univerdanza* para abordar la iluminación:

¹¹⁶ Se celebra el 29 de abril

¹¹⁷ Cesar Pérez -Soto (E.P.D.) era maestro de iluminación de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA. Este Teatro es parte de la escuela, por lo que él lo conocía perfectamente así como al equipo de trabajo. En 1994 Pérez-Soto trabajó como iluminador del grupo Módulo de Danza Contemporánea siendo yo parte de esa agrupación. Gracias a la amistad surgida en ese año, Cesar Pérez-Soto accedió a iluminar a *Univerdanza* en esa función.

Luego de ocho años de no involucrarnos en el diseño de iluminación de nuestras coreografías, nos enfrentamos a un estreno sin el apoyo del maestro Zamarripa, ni de nadie más que conociéramos. A la directora del festival (Laura Faure)¹¹⁸, le comentamos que no teníamos el diseño de iluminación. Ella dijo que eso era una oportunidad para uno de los becarios del festival, de participar en nuestro proceso creativo. A nuestros ensayos fue una iluminadora (Nicole Wolfe) y nos comentó que ella haría el diseño y ejecución de iluminación para nosotros.

El primer día grabó la obra. Luego regresó a todos los ensayos. Siempre tomaba notas. Cuando terminábamos nos pedía que repitiéramos algunos fragmentos. Después de unos días trajo una propuesta. Insistía en que la revisáramos. Para muchos detalles nos daba distintas opciones y nos preguntaba cuál queríamos. No solamente no teníamos que hacer cambios en los trazos coreográficos –porque ella los tenía todos registrados y los respetaba-, también cada cambio de luz estaba cronometrado con la música, igual que nuestro movimiento. Le decíamos que confiábamos plenamente en su criterio, pero ella insistía en involucrarnos.

Yo me sentí muy protegido por la iluminadora, en lugar de sentir que yo tenía que llegar a la luz. Sólo me tenía que enfocaren hacer mi trabajo, osea en bailar. Ya cuando vi el video de la coreografía, me di cuenta que la iluminación tenía coherencia con la coreografía y con la composición musical. Y creo que es la primera vez que siento eso con una iluminación de una obra mía, tal vez también porque mi criterio estaba presente ahí. Creo que nunca se ha vuelto a hacer con tanta dedicación y creo que eso debería de ser lo normal si buscas la calidad total. Fue una experiencia muy padre (Alejandro Vera)¹¹⁹.

Del modo anterior, el proceso funcionó como un equipo de trabajo en el que la opinión de los coreógrafos era imprescindible. Esto, como coreógrafo/as, resultó al principio atemorizante, pero inmediatamente enriquecedor. Desde una perspectiva estrictamente personal, coincido con Vera, también resultaba más funcional como bailarines. Gracias a la grabación, al regresar a Colima se contaba con un referente de la iluminación para la obra *Danzón*. En esa ocasión tampoco había un guión impreso.

¹¹⁸ La coreografía *Danzón* se estrenó en el *Schaeffer Theatre*, Bates Dance Festival, en Maine E.U. en 2007.

¹¹⁹ Entrevista realizada en diciembre de 2010 en Colima, Col.

Este hecho coincidió con otro muy significativo: por cuestiones de agenda, Ricardo Munguía ya no podía ejecutar iluminación de la compañía *Univerdanza*. (Durante sus años de colaboración con la compañía. Munguía ocasionalmente había recibido un pago simbólico por su trabajo como iluminador de *Univerdanza*)¹²⁰.

Entre tanto, Zamarripa -cada vez que su agenda se lo permitía- seguía a cargo de los diseños. Sin embargo, cada vez era más difícil para él asistir a los compromisos fuera de la ciudad de Colima. A partir de septiembre de 2007 se invitó para ello a Leopoldo Rosales, maestro de iluminación de la Licenciatura en Danza Escénica¹²¹. Tampoco se contaba con recursos para pagarle, entonces no era posible imponerle un método de trabajo. No obstante, a partir de este cambio se propició un diálogo más específico sobre la intención de los coreógrafo/as y las necesidades de los bailarines.

En el 2008, se integró a la compañía una estudiante interesada también en los aspectos escenotécnicos de la danza (Verónica Guarneros). Ella mostraba facilidad para aprender sobre el tema y habilidad para manejarse en la cabina: Guarneros realizó dentro de *Univerdanza*: Servicio Social Interno, Servicio Social Externo, Prácticas Profesionales, y Actividades Culturales y Deportivas como Jefe de Foro y Asistente de Iluminación. En su caso, como estudiante, sí era posible plantearle el método de trabajo que se había experimentado en el Festival de *Bates* y ella lo asimilaba con rapidez.

En el mismo año, otro bailarín (Raúl Valdovinos) comenzó a colaborar en las soluciones técnicas de la iluminación. Él podía hacerlo porque había cursado el Taller de Iluminación en la Lic. en Danza Escénica, y también porque -debido a un interés personal-procuraba estar siempre presente en los montajes de iluminación de Zamarripa. Valdovinos y Guarneros comenzaron a hacer guiones de luz por escrito antes de cada función¹²². Esto se hacía luego de realizar diversas pruebas con el equipo de luz y de dialogar dentro de la compañía sobre los deseos y necesidades de los coreógrafo/as en este aspecto. Debido a la experiencia del Festival de *Bates*, se buscaba también que estas soluciones cuidaran el trabajo del intérprete y el trazo coreográfico.

Un apoyo fundamental con el que la compañía cuenta, para implementar este tipo de dinámica para realizar los guiones de iluminación, es el acceso al Teatro Universitario y al

¹²⁰ Cuando la función era pagada recibía la misma cantidad que los bailarines.

¹²¹ Leopoldo Rosales fue también iluminador, coordinador y subdirector del Ballet Folklórico de la U. de C.

¹²² En el anexo C se presentan modelos de estos formatos.

Foro Pablo Silva (ambos pertenecientes a la Universidad). Tanto la directora de Arte y Cultura (Gilda Callejas), como el director del Teatro Universitario (Jonathan Aparicio), abren estos espacios a *Univerdanza* cuando se requiere (con todo el equipo técnico o sin él, dependiendo del horario, disposición del personal, agenda, etc.). En ocasiones es necesario adaptar el horario de *Univerdanza* al tiempo disponible en los foros. Eso nunca ha significado un problema, al contrario, los integrantes de *Univerdanza* siempre aprecian la posibilidad de acceder a estos espacios.

Otro apoyo importante de mencionar, es la disposición que ha habido por parte del personal técnico de ambos teatros para ayudar, asesorar y guiar a la compañía cuando se ha necesitado. De manera abierta se exponen las dudas y dificultades para tomar decisiones con respecto a la iluminación. Ellos asesoran y permiten hacer pruebas. Es posible afirmar aquí que han sido solidarios con respecto al trabajo de la compañía. Gracias a esta colaboración se hacen pruebas en “casa”, no fuera de ella.

Con la participación de Verónica Guarneros y Raúl Valdovinos se dio origen a un nuevo método de trabajo en lo referente a la iluminación. Se abrió la posibilidad de preparar a los egresados y estudiantes para realizar esta actividad en colaboración directa con los coreógrafo/as. El requisito para ello ha sido que el estudiante en cuestión haya cursado o esté cursando la materia de iluminación y tenga gusto y habilidad para desarrollarlo. En palabras de Raúl Valdovinos:

Diseñar la iluminación de *Univerdanza* para mí significa una oportunidad muy grande de experimentar, de aprender. Porque no soy un experto en esto. Estoy aprendiendo día con día y a veces les pido apoyo a los maestros Zamarripa, Jonathan y Polo, quienes tienen más experiencia en este campo. Yo, con mis herramientas y sus consejos, hago mi propia interpretación de la luz para cada obra. Si usted contrata a un iluminador de fuera, él tendría que hacer un análisis muy efímero de lo que estamos haciendo, muy rápido. Creo que estoy más involucrado porque como bailarín yo ya estoy empapado de todo lo que la obra implica y creo que tengo la facilidad de interpretarlo con luz, con diseños de luz, con formas de luz, porque viví desde el proceso desde su origen.¹²³

¹²³ Entrevista realizada el 25 de mayo de 2009 en Colima, Col.

El asunto de la iluminación sigue estando un tanto irresuelto, puesto que la compañía no cuenta con fondos para pagar por este servicio de manera profesional y los estudiantes que han sido colaboradores en algún momento -después de terminar su carrera- consiguen un trabajo estable que limita o impide el hecho de continuar haciéndolo. Por ejemplo: desde septiembre de 2010 a la fecha Janín Guillén colabora con *Univerdanza* como iluminadora y traspunte. Ella es una persona eficiente y dedicada, con habilidad para realizar iluminación teatral, esto hace que su colaboración sea muy valiosa. Sin embargo, está por terminar la licenciatura en danza escénica y es muy posible que regrese a su ciudad de origen. Cuando ella se vaya habrá que encontrar a una persona que la sustituya.

Lo anterior ha obligado -a quienes permanecen en la compañía-a participar más activamente en este rubro. Se han tenido que implementar modificaciones en la forma de laborar, tales como: dedicar más tiempo de trabajo a la compañía fuera del horario regular para poner atención en este rubro y encontrar soluciones, emprender un aprendizaje intensivo sobre iluminación, tener práctica real en la materia (a veces un poco forzada en tiempos) y tal vez por encima de todo; adquirir una postura de participación total en el hecho escénico. Esto a diferencia de los primeros años de existencia como compañía en que los bailarines se limitaban a la interpretación de las obras, y en algunos casos a hacer coreografía.

2.3.3 Escenografía

Hasta ahora, son pocas las obras de *Univerdanza* en las que se ha utilizado escenografía, y en todos los casos ésta ha formado forma parte integral del diseño del movimiento, por lo que también podría llamársele utilería de escena¹²⁴:

-*Casta Diva* (1998), diseñada por Rafael Zamarripa. Consta de un huevo de fibra de vidrio, color blanco, de un metro de alto por ochenta centímetros en su parte más gruesa, montado sobre una estructura de madera que dibuja una escuadra. La estructura tiene forma escalonada y finaliza en forma de rampa (en su parte más alta mide 60 centímetros). No se cuenta con registro de los costos de producción, ni del proceso de realización, puesto que éste fue previo al inicio de la compañía.

¹²⁴Ruiz, Marcela y Contreras Ariel. 1991. *Glosario de términos del arte teatral*. México, D.F.: Trillas.

-*Cartas sobre la mesa* (1999) utilizaba una mesa de aproximadamente 1.20 m. de ancho x 2 m. de largo x 2 m. de altura. Ésta pertenecía al Taller de Costura del Ballet Folklórico, y al no estar esta obra en el repertorio vigente (el número de bailarines es mayor al de los integrantes actuales), se devolvió a su lugar de origen.

-*Jesús* (1999), diseñada por Jesús Avilés. Es una estructura metálica de 1.70m. de altura, en forma trapezoidal con 1.10m². de base, por 60cm², en la parte más alta. No se tiene información de los costos de producción, ni del proceso de realización, porque el registro en general, no era un uso en *Univerdanza*. Cuando el coreógrafo (Jesús Avilés) dejó la compañía, fue autorizado por Zamarripa para llevarse la estructura con él.

-*Irreverentes* (2001) se utilizan tantas sillas como bailarines en escena (el número es variable), no se diseñaron especialmente para la obra y en cada lugar de presentación se solicitan. No se requiere que sean de una forma particular por las características de la coreografía.

-*Final y Principio* (2004) utiliza una escultura de madera de Rafael Zamarripa titulada *La nave* que forma parte de su colección: Ensamblajes maderas, Escultura en Gran Formato. En este caso la obra fue compuesta específicamente para realizarse en interacción con la escultura. Su peso es de aproximadamente 200 kg, por lo que para transportarla fuera de la ciudad de Colima, es necesario hacerlo por tren.

-*La mesa* (2007) utilizaba la misma de *Cartas sobre la mesa*.

La escenografía implica además de los costos de producción, costos para su transporte. Mientras más grande, es más difícil de transportar, más costoso y más lejano a las posibilidades reales de acción y de movilidad que existen en *Univerdanza*. Por ello se procura crear la ambientación en escena a través del uso del espacio y de la iluminación, evitando en lo posible la escenografía o utilizando elementos que puedan conseguirse en cualquier lugar (como en el caso de las sillas).

2.3.4 Otros aspectos indispensables

Se hará mención a algunos aspectos del trabajo de la compañía que son indispensables para la práctica cotidiana y/o para la obra en su conjunto, pero que se realizan fuera del horario de trabajo y del salón de ensayos.

-Grabaciones musicales

Para las generaciones de quienes han estado al frente del trabajo durante estos años (Zamarripa, Vera y quien esto escribe) el mundo de la tecnología ha cambiado de manera vertiginosa; inclusive los recursos tecnológicos que se tenían a la mano en 1999 actualmente son obsoletos.

Durante la primera etapa de trabajo ninguna de las tres personas mencionadas sabía cómo hacer la grabación de un disco en computadora. Por ello era necesario solicitar, a manera de favor, a José M. Cuéllar o Pedro Palacios (profesores del IUBA) que lo hicieran-cada vez que se requería un disco para ensayo o función.

Conforme las necesidades en este rubro fueron creciendo comenzó a ser indispensable desarrollar la capacidad de solucionar este aspecto dentro de la compañía. Vera -el más joven de los tres- era quien estaba más familiarizado con los avances tecnológicos y sus aplicaciones. Quizá por esa razón por su propia iniciativa aprendió a utilizar programas de computadora para edición musical, manteniéndose actualizado y capacitado al respecto. Actualmente, todas las grabaciones son realizadas por él mismo (sean de clase, ensayo o función).

-Información impresa y electrónica

Univerdanza no ha contado nunca con un espacio físico asignado de manera oficial para las labores administrativas propias de una compañía. Tampoco con apoyo económico o en especie para tales efectos (papelería, mensajería, tintas, etc.). Para el estreno del primer programa y para la segunda función de la compañía, la información fue manejada por Zamarripa a través de su oficina como director del Departamento de Danza.

Desde el año 2000 a la fecha estas actividades han sido realizadas por Vera en espacios propios, fuera del horario regular de la compañía y en general, con recursos personales¹²⁵. Hasta el año 2009 toda la información que se presentaba era siempre revisada para su aprobación por la dirección de la compañía (Rafael Zamarripa).

De cada función quedan registros impresos de diferentes tipos: programas de mano, carteles, constancias, diplomas, reconocimientos, etc., que son elaborados a partir de la información que la compañía proporciona. Estos registros constituyen una parte fundamental del archivo histórico de quienes se dedican a la danza, son indispensables

¹²⁵ En años más recientes se ha implementado la práctica de guardar un porcentaje en caja para gastos internos (cuando se recibe algún pago por función). Con esta caja se han cubierto parte de los gastos de oficina. No es posible decir que la totalidad.

como documento probatorio de la trayectoria de las personas implicadas, de las obras y en general del trabajo de las compañías.

Al no haber un espacio para el resguardo del material, éste se habría perdido de no ser porque para efectos de comprobación de currículum personal Vera y quien esto escribe han tenido el hábito de conservar toda la información generada por *Univerdanza*. Por lo anteriormente mencionado, el archivo con el que la compañía cuenta es en realidad un archivo personal (de Vera y León). En éste se incluyen todos los programas de mano (sin excepción) que la compañía ha proporcionado al público, y toda la información enviada a contratantes desde su fundación a la fecha. Además, se han resguardado borradores de la información, carteles, reconocimientos, diplomas, fotografías, discos, videos, etc.

No sabemos si el Departamento de Danza o la Dirección de Arte y Cultura de la Universidad de Colima estarían interesadas en guardar como patrimonio cultural, copia de todo el material acumulado de 1998 a la fecha.

-Fotografías

Univerdanza posee un acervo fotográfico de consideración gracias a la donación del material por parte de fotógrafos locales y foráneos: Cecilia Álvarez (Colima, Col.), Sergio Velasco “Tapiro” (Colima, Col.), Javier Flores (Colima, Col.), Alejandro González (Colima, Col.), Enrique Chávez (Colima, Col.), Milton Acereto (Mérida, Yuc.), Tony López (Tenerife, Islas Canarias. España), Gonzalo Vidal (de origen chileno radicado en Cuba). Todos ellos han donado su trabajo a la compañía.

Este material se utiliza como documento informativo sobre el trabajo artístico de *Univerdanza* en programas de mano, carteles e información solicitada por algún contratante u organizador de festivales y/o funciones.

-Grabaciones de video

Se cuenta con grabaciones de video profesionales que en su mayoría han sido realizadas por el Centro Universitario de Video Didáctico y Televisión Educativa (CEUVIDITE), pero también con algunas que fueron realizadas por agencias dedicadas a la filmación de la danza, con las que se ha tenido contacto dentro de algún festival o presentación: Danza. Net. Y Gestión de Escena, ambas de México de D.F.¹²⁶

¹²⁶Generalmente los costos por estas grabaciones de video (simbólicos o no), han sido asumidos por los directivos de la compañía (Vera y León).

El *Bates Dance Festival* (2003 y 2007), como parte de sus actividades, filma o graba todas las funciones de todas las compañías participantes. El festival obsequia copia en formato DVD (de su propio trabajo) a cada una de las compañías. Estas grabaciones de video también son profesionales.

Con el acervo anteriormente mencionado se realizan copias y ediciones para su envío cuando éstas son requeridas por algún festival, contratante o medio de difusión para conocer la propuesta artística de *Univerdanza*.

Los últimos cuatro aspectos: grabaciones musicales, información impresa, fotografías y grabaciones de video son considerados, dentro de la presente investigación, como parte de la obra. El primero está ligado a ella desde su origen. La información impresa, fotografías y videos la hacen de algún modo presente durante su ausencia. Estos materiales establecen relaciones de significado entre lo que existe sin estar presente (la obra coreográfica) y lo que está presente pero no es lo que refiere (el texto, las fotos y el video). Con ayuda de ellos, las coreografías se recrean ayudando a unir fragmentos de memorias (del coreógrafo/a, de los bailarines/as, del punto de vista del espectador). Pero también son fundamentales en el rubro de la difusión y promoción del trabajo artístico.

En relación con el vestuario, iluminación y escenografía, se observa la relación recursiva entre las condiciones de contorno, el funcionamiento interno y las propuestas artísticas. Es posible afirmar que, hasta ahora, las condiciones económicas que existen en *Univerdanza* han contribuido a desarrollar una postura estética hacia el trabajo dancístico: se intenta expresar puntos de vista, construyendo un sentido, que logre establecer conexión entre el intérprete y el espectador, privilegiando como recurso; el potencial expresivo del movimiento del cuerpo humano en un espacio-tiempo determinado.

Sin embargo, aunque esto ha surgido como respuesta a las condiciones reales e inmediatas, desde el primer programa -*Óperas Primas*- la obra *Sobre las alas* (de Vera-León), contenía estas características. Cuando fue concebida se descartó el uso de cualquier elemento escenográfico, texto descriptivo o utilería; apostándole a la capacidad de expresión de los bailarines a través del movimiento de su cuerpo. Este antecedente de manera de abordar la composición coreográfica, ha servido como guía para continuar el trabajo artístico a pesar de un bajo presupuesto.

Por otro lado, en el caso de que las condiciones de contorno cambiaran con respecto al flujo presupuestal y en general a los recursos de la compañía, es muy posible que se presenten cambios en las formas de solucionar los elementos señalados (vestuario, iluminación, escenografía, grabaciones, fotografías, etc.).

Hasta ahora, no se ha visto la situación económica como una limitante para el desarrollo del trabajo artístico y administrativo. Se sabe que esta compañía no es la primera ni la última en hacer danza contemporánea con pocos recursos económicos. Por lo tanto, se considera que la principal fortaleza de la compañía radica en sus recursos humanos.

3.- Procesos de Creación

Se hará alusión tanto a la manera en que se conforma un programa de concierto, como a la lógica particular y los métodos de construcción de cuatro coreógrafos de *Univerdanza* para darle cuerpo a una idea a través de la composición coreográfica.

La información será presentada de lo general a lo particular, abordando primero lo referente al programa y después las coreografías¹²⁷.

3.1 El armado de un programa de concierto

Existen una serie de aspectos que usualmente son tomados en cuenta para la conformación de un programa:

-Intención de la función por parte de quien convoca o contrata.

En este sentido, se procura tener información sobre el tipo de evento en que la compañía se presentará, si tiene características particulares que sean importantes de tomar en cuenta para seleccionar el repertorio, si es posible presentar el programa que en ese momento esté más trabajado, o si es necesario hacer un programa específico para el evento. En este último caso se considera si se cuenta con el tiempo necesario para hacerlo.

-Intención de la compañía.

Dependiendo del contexto de la función (hecho que determina en gran medida el tipo de público que habrá), de la intención artística de *Univerdanza* y por supuesto, de las necesidades de expresión de los coreógrafos. Se formulan las siguientes preguntas: ¿qué obras quisiéramos mostrar en ese lugar? y ¿por qué?

-Factibilidad.

Con respecto a las condiciones internas y externas. Se pone en consideración qué es lo que realmente la compañía puede hacer bien en cada circunstancia. Para ello, se examinan factores internos como el número actual de intérpretes de la compañía y su nivel técnico, pero también las condiciones externas como las condiciones del espacio de representación (tamaño, equipamiento, tipo de piso, etc.). En el caso de que la función en cuestión sea fuera de la ciudad de Colima se toma en cuenta la logística del viaje.

¹²⁷La información que se presente sobre el programa *Retrospectiva X Aniversario*, no es un modelo exacto de la forma en que éstos son diseñados al interior de *Univerdanza*, debido a que, para la conformación de cada programa existen diferentes circunstancias, necesidades y recursos.

-Calidad artística.

Esto requiere un cuidado permanente. El hecho de que una obra haya alcanzado un nivel de calidad óptimo, no garantiza que permanezca así. Por tener *Univerdanza* un elenco fluctuante (en cuanto a quiénes y cuántos integran la compañía), el repertorio vigente está en constante movimiento.

-Efectividad escénica de las obras.

Cuando las obras ya han sido probadas ante público, se puede tener una idea de la forma en éste las recibe. En general, en *Univerdanza* no se cuenta con herramientas teóricas que midan esto, sin embargo, la respuesta del público es algo que puede percibirse y muchas veces se puede tomar en cuenta en el armado de un programa. Lo anterior no implica que una obra sea descartada si la respuesta del público en una función en particular no fue buena. En este sentido Sara Pearson¹²⁸ dice insistentemente en sus clases de Procesos Creativos: “*Different things for different people*” (cosas diferentes para personas diferentes). Es natural que la recepción sea hasta cierto punto distinta en diversos espacios y con diferentes públicos. Sin embargo, se considera importante gestionar entre la intención creativo-artística y la efectividad escénica, aunque sea de manera empírica.

-Estructura del programa.

Una vez seleccionadas las obras para su ordenamiento se analiza el ritmo interno tomando en consideración diferentes aspectos:

- 1.- La apertura y el cierre de programa: primera y última obras.
- 2.- La curva emotiva, visual, auditiva, etc., que el público recibe (consideradas a través del conocimiento empírico). Cada obra en particular contiene una carga emotiva y una construcción de sentido que se conforman con la suma de sus elementos; la intención expresiva del coreógrafo, su estructura general, el tipo de discurso que presenta, los recursos escénicos en que está sustentada, la forma de abordar el espacio, la música y/o acompañamiento sonoro, el vestuario e iluminación y el número de intérpretes. Al integrarse distintas obras en un programa, el orden en que son presentadas influye significativamente en el ente poético¹²⁹.

¹²⁸ Codirectora de la compañía *Pearson-Widrig Dance Theatre* de la ciudad de Nueva York.

¹²⁹ Ver referencia pág. 109

3.- Los tiempos de transición entre obras determinados por cambios de interpretación, vestuario, iluminación, etc.

Algunos de los elementos anteriormente mencionados están regidos por cuestiones prácticas (factibilidad e intención del convocante). Los demás, están sujetos a un tipo de observación experiencial, también, en buena medida, a intereses y preferencias subjetivas. Por ello, para integrar un programa se dialoga al respecto entre directivos, se intercambian opiniones y se reflexiona sobre la manera de lograr la mejor opción. En el presente documento se seleccionó, para su observación, el programa más reciente de la compañía *Univerdanza* (al inicio de esta investigación).

3.2 Programa *Retrospectiva X Aniversario*

Conformado específicamente para ser presentado en el Teatro de la Danza, en la ciudad de México, respondiendo a una invitación recibida por parte de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, para realizar lo que sería nuestra primera temporada de tres funciones en ese espacio (considerado como uno de los principales foros para la danza en nuestro país).

Era enero de 2008 y *Univerdanza* había atravesado una crisis financiera durante los últimos cinco meses.¹³⁰ Al mismo tiempo, se acercaba el décimo aniversario del comienzo de la compañía (no de la fecha de debut). Esta posibilidad de presentar el trabajo de *Univerdanza* en la ciudad de México podía funcionar como nuestra celebración.

La temporada estaba programada para el mes de mayo, por lo que se contaba con cuatro meses para prepararla. La Coordinación Nacional de Danza pagaría hospedaje y alimentación, pero no cubriría los gastos de transportación. Se deseaba responder a la invitación y realizar la temporada de la mejor manera; se querían correr los menores riesgos posibles, tanto con respecto a la gestión ante la Universidad de Colima (porque era indispensable su apoyo económico para solventar los gastos del viaje), como a la factibilidad y la calidad del repertorio seleccionado.

Por casualidad, un par de días después de haber recibido la invitación fui convocada a una reunión con el rector de la U. de C. (M. en C. Miguel Ángel Aguayo), junto con todos los

¹³⁰ En el capítulo 1 se abordó este tema con detenimiento (Pág. 30 y 31).

directores de grupos artísticos universitarios, justamente para tratar asuntos relacionados con la crisis financiera que aquejaba a todos en esa época.¹³¹

Aprovechando la ocasión, en ese momento y lugar solicité la autorización de la Rectoría para responder a esta invitación, señalando la importancia del lugar y de la institución que nos invitaba, pero también aclarando que requeríamos que la Universidad cubriera los gastos de transporte. El rector autorizó -también en ese momento y de manera verbal-a *Univerdanza* para aceptar esta invitación. Con ello, la primera dificultad (gastos de transporte) había quedado resuelta.

Una vez contando con la aprobación de la Rectoría para aceptar este compromiso, solicitamos una reunión con Zamarripa para definir el programa a presentarse. En ese año, era parte de nuestros usos y costumbres que este tipo de decisiones se acordaban siempre entre las coordinaciones (Vera y León) y la dirección (Zamarripa).

Debido a la apretada agenda del director, también era un uso habitual que Vera y León llegáramos a estas reuniones con una propuesta ya elaborada para su revisión. Por las condiciones de ese momento, creíamos que la mejor opción era presentar un programa integrado por repertorio que ya tuviese la producción cubierta y cuya transportación al D.F. fuera fácil y económica. Esto implicaba, que sólo se seleccionaran obras sin escenografía y de un número reducido de integrantes, pero que al mismo tiempo fuesen representativas del trabajo de *Univerdanza* a lo largo de su primera década de trabajo. Tomando en cuenta las consideraciones anteriores la propuesta inicial era la siguiente:

1.- *Sobre las alas* (22 min).

2.- *Danzas al aire* (13 min).

Pausa

3.- *De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso* (12 min).

Pausa

4.-*Danzón* (10 min).

Duración total del programa 57 minutos (más pausa y cambios).

¹³¹ Se trata de la misma reunión citada en la página 31 (2.5 *Univerdanza* en el 2008). A pesar de que en los créditos de *Univerdanza* el maestro Zamarripa aparecía como director general de la compañía y mi asignación era como directora artística, también fui convocada por las autoridades para asistir a esta reunión. El maestro Zamarripa asistió a la reunión como director del Ballet Folklórico. Algo que en ese entonces me pareció significativo fue que yo era la única mujer presente. Me dio la impresión de que luego de diez años de permanencia en Colima y con mucho trabajo de por medio, yo había logrado insertarme en una esfera universitaria liderada tradicionalmente por hombres.

Al ver la propuesta, Zamarripa comentó que en principio le parecía bien, pero que el programa le daba la impresión de no ser representativo de la universidad, aún cuando sus bailarines fueran dos maestros, un egresado y una estudiante de octavo semestre. En su opinión, con ese programa era igual si la compañía se llamaba León-Vera que si se llamaba *Univerdanza*. También comentó que dentro de un programa de cuatro piezas fuertes era recomendable la inserción de algo menos intenso (que funcionara a manera de descanso visual para el espectador) y que sería oportuno integrar algún trabajo de un estudiante de la licenciatura. Por último, Zamarripa consideró que era indispensable mostrar el solo titulado *Isadora apasionada* en la ciudad de México.

Durante esa misma reunión se fueron encontrando soluciones para la problemática planteada por Zamarripa: respecto a la obra que funcionara como un descanso visual se decidió incluir la coreografía *Irreverentes*; como trabajo de estudiante se incluyó la obra *Diálogos sin sentido*. Además se integró en el programa *Isadora apasionada*.

Luego de dialogar sobre las posibilidades de ordenamiento de las obras ya seleccionadas se decidió que el programa quedaría integrado de la siguiente forma:

1.- *Sobre las alas* (1999), 22min., dueto. Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera. Música: Wim Mertens, del disco *A Man of no fortune, and with a name to come*; piezas musicales *Casting no shadow*, *A tielsleis*, *Multiple*¹² y *Naviamente* (todas editadas). Piano y voz: Wim Mertens. Edición musical: Alejandro Vera.

2.- *Diálogos sin sentido* (2008)¹³², 6 min., sexteto. Coreografía: Karla Coyazo. Música: Dmitri Shostakovich, Concierto para chelo N° 1 en E mayor Op. 107, movimiento I *Allegretto*. Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Dora Moreno, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera.

3.- *Danzas al aire* (2006), 12 min., cuarteto. Coreografía: Marco Antonio Silva. Música: J. S. Bach, *Variaciones Goldberg*, BWV 988. Variaciones 5, 11, 8 y 14, pianista: Glenn Gould. Edición musical: Alejandro Vera. Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera

Pausa

¹³²Dos bailarines de esta coreografía eran estudiantes de quinto semestre.

4.- *Isadora apasionada* (2002), 10 min., solo. Idea original: Rafael Zamarripa.

Coreografía e interpretación: Adriana León. Música: L. V. Beethoven. *Sonata para piano N° 23 (Appassionata)*, movimiento I, *Allegro Assai* (intérprete sin dato).

5.- *Irreverentes* (2001), 6 min., cuarteto. Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera. Música original para la coreografía: Joaquín López Chas. Intérpretes: Karla Coyazo, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera.

Pausa

6.- *De lo Ineludible, lo Irremediable y lo Maravilloso* (2007), 11:40 min., trío.

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera. Música: Wim Mertens, del álbum *Der Heisse Brei*, pieza musical *Zutsig* (editada) y del álbum *Jérémiades*, pieza musical *Mem* (editada), piano y voz: Wim Mertens. Edición musical: Alejandro Vera. Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León y Alejandro Vera.

Pausa

7.- *Danzón* (2007), 10 min., dueto. Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera. Música: Arturo Márquez, *Danzón N° 2*. Orquesta Sinfónica de Jalisco. Vestuario: Diseño y pintura a mano por Rafael Zamarripa.

Duración total del programa 1 hora 19 minutos (más pausa y cambios).

A continuación se expondrán las características de estas coreografías -en el orden en el que se presentaron al público- y las razones particulares para integrarlas dentro de este programa. Las descripciones de las obras difieren entre sí, debido a que se ha puesto énfasis en aspectos destacables de cada proceso en particular.

3.2.1 *Sobre las alas* (1999)

Descripción en el programa de mano: danza en 4 tiempos que retrata la relación de una pareja.

Esta obra era la que tenía más años de haber sido estrenada y mantenía el reparto original. Para 2008, a través de las repeticiones, había adquirido madurez escénica. El vestuario también se encontraba en buen estado y no requiere escenografía, por lo que no presenta dificultades para su transportación. Es susceptible de adaptarse fácilmente a un espacio escénico de menores dimensiones al salón de trabajo.

Por último, *Sobre las alas* dura 22 minutos, por lo que representaba un avance considerable en la construcción de un programa completo.¹³³

3.2.2 Diálogos sin sentido (2008)

Descripción en el programa de mano: tres diálogos, absurdos, exagerados, con interferencia y humor.

Porque *Univerdanza* se plantea como un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza integrado por maestros, egresados y estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica, se consideró importante incluir dentro de este programa una obra realizada por un estudiante.

Se propuso a Karla Coyazo, quien en ese año cursaba el octavo semestre de la Licenciatura en Danza Escénica y que era integrante de la compañía desde 2005, que realizara un montaje con *Univerdanza* para que se integrara al programa *Retrospectiva*. La experiencia fue particular por el cambio de roles en el interior de la compañía. El proceso de montaje fue un ejercicio de retroalimentación entre todos, que provocó movimiento positivo en el ámbito de las relaciones.

En algunas secciones de la obra Alejandro Vera y quien esto escribe (coordinadores de la compañía en ese entonces) no participábamos, por lo que Karla se quedaba sola al frente de los demás bailarines conduciendo el ensayo. Esto resultó positivo para los integrantes en la manera en que asumieron su responsabilidad en el escenario. Para Karla también fue positivo, en lo referente a la necesidad de la planeación de su tiempo de trabajo, y a la aplicación de métodos de construcción particulares -fuera del contexto escolar-, que fue encontrando y afinando. Por último, mientras ella estaba a cargo de los ensayos, los directivos disponían de tiempo para realizar otro tipo de acciones necesarias para la gira.

El montaje de Karla cumplía el objetivo de integrar al nuevo programa, una obra realizada por una estudiante y al mismo tiempo proporcionó a la compañía más enseñanza de la que había sido prevista¹³⁴.

¹³³ Esta es una de las piezas que será abordada con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

¹³⁴ Esta es una de las obras que será abordada con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

3.2.3 Danzas al aire (2006)

Descripción en el programa de mano: inspirada en las *Variaciones Goldberg* de Bach, ríos de movimiento que juegan entre sí.

A lo largo de la historia de *Univerdanza* Marco Antonio Silva ha sido el único coreógrafo invitado. Él ha realizado dos montajes para la compañía; el primero en el año 2003 con la obra titulada: *Ensueños, entresueños...Encuentros y desencuentros, 33/33* y el segundo montaje en 2006: *Danzas al aire*.

Se consideró importante celebrar el X aniversario incluyendo una de las dos obras realizadas por Silva para *Univerdanza*, puesto que en opinión de la compañía ambas tienen un gran valor artístico. Por cuestiones de ritmo y contenido de programa se seleccionó *Danzas al aire* (la temática de la otra obra que Silva montó para *Univerdanza* es semejante a la de *Sobre las alas*: en ambas se aborda la separación de una pareja).

Todavía más allá del valor de la obra, es significativo el hecho mismo de la colaboración artística de un coreógrafo de reconocido prestigio y trayectoria a nivel nacional, con una joven compañía que existe fuera del centro del país, por lo que en este espacio se destacará ese aspecto.

La historia de esta colaboración inició en 1997 -antes de existir oficialmente la compañía, pero habiendo creado un taller libre de danza contemporánea para ese fin. Marco A. Silva visitó las instalaciones del Centro Universitario de Danza. Aún cuando la visita no era oficial, aceptó la invitación para observar una clase y ensayo del naciente taller de danza contemporánea. Al término del ensayo hizo observaciones sobre la coreografía que observó (en proceso de montaje) de nombre *Transitar*. Para un taller experimental de danza contemporánea que comienza a funcionar, este hecho fue importante, debido al prestigio y trayectoria de Silva dentro de este campo.

Un año después, Silva regresó a Colima para impartir un curso a la Compañía Estatal de Teatro. El curso se llevó a cabo en las instalaciones del Centro Universitario de Danza y la convocatoria se abrió también a los integrantes del taller de danza contemporánea. Posteriormente, en noviembre de 2002, el INBA otorgó la medalla Bellas Artes a Rafael Zamarripa, para lo que se organizó una función de danza en el Teatro Hidalgo de la ciudad de Colima. En esa función, se presentaron el Ballet Folklórico de la U. de C. y *Univerdanza*. Silva esta vez acudió en su nuevo cargo de Coordinador Nacional de Danza.

Al término de la función, entre otros comentarios sobre *Univerdanza*, él sugirió la posibilidad de hacer un montaje para la compañía.

Se planeó su visita para los días 24, 25 y 26 de enero de 2003. Durante esa estancia de tres días se terminaron aproximadamente 7 minutos, de 10 que duraría la pieza. Para concluir el montaje, Silva regresó a Colima los días 28, 29 y 30 de marzo de ese mismo año. La obra en cuestión: *Ensueños, entre sueños...encuentros y desencuentros 33/33* se estrenó oficialmente en octubre de 2005, en el Teatro Universitario¹³⁵. Silva estuvo presente en la función de estreno como Coordinador Nacional de Danza del INBA e invitado de honor.

Después del estreno de la obra antes mencionada el maestro Silva planteó la posibilidad de realizar un segundo montaje para *Univerdanza*, lo que consideramos un evento muy valioso y lo planificamos.

La mecánica de trabajo cambió; Vera y León viajaron a la ciudad de México para laborar con el maestro Silva por un período de cinco días (en abril de ese año) e iniciar el montaje de *Danzas al aire*. La exploración física comenzó con estos dos bailarines. El material aprendido se trabajó en Colima con el resto de los integrantes. Una vez que éste había sido asimilado por el resto de la compañía se programó la visita de Silva a Colima para continuar el trabajo. En una visita de cuatro días se concretó el montaje con la compañía completa.

En total se montaron siete piezas breves con ocho bailarines. La obra funciona de manera modular; puede cambiarse el orden de las secciones o presentarse omitiendo alguna. También se han hecho adaptaciones en el número de integrantes (se ha reducido) de acuerdo con las condiciones de la compañía en el momento de ser llevada a foro¹³⁶.

Univerdanza no ha contado nunca con un fondo que le permita financiar una colaboración así, por ello es requisito mencionar que en ambos casos el maestro Marco Antonio Silva realizó los montajes a sabiendas de esta condición y sin cobrar honorarios.

¹³⁵ Antes de esa fecha se había presentado en espacios no convencionales y en ensayos abiertos a público.

¹³⁶ Este tipo de ajustes se hacen con la autorización del coreógrafo.

3.2.4 *Isadora apasionada* (2001)

Descripción en el programa de mano: Inspirada en la vida de Isadora Duncan. Pionera y precursora de la danza moderna, quien fallece trágicamente a la edad de 49, ahorcada por su propia mascada.

Esta obra se integró al programa por sugerencia de Rafael Zamarripa. Desde su estreno en 2002, hasta la fecha en que comenzó a prepararse este programa, se había presentado de manera periódica obteniendo siempre buena respuesta por parte del público (tanto con música en vivo como con grabación). Esta obra se adapta con facilidad a cualquier tipo de espacio, es fácil de transportar porque no utiliza escenografía. La idea original es de Rafael Zamarripa, la coreografía e interpretación de quien esto escribe¹³⁷.

A principios de 2001 el maestro Zamarripa luego de asistir a un concierto de la escuela de música de Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), comentó a todos los integrantes de *Univerdanza*: “En el concierto escuché música que me imaginé bailada por cada uno de ustedes en un solo, estos solos podrían presentarse con música en vivo. Mientras escuchaba fui anotando qué música le correspondería a cada quien para realizar su montaje”.

En ese momento el comentario no trascendió, sin embargo, de manera personal me sentí interesada en realizar su propuesta¹³⁸. Lo busqué unos días después en su oficina para preguntarle sobre la música que él había anotado para que yo realizara un solo.

El maestro Zamarripa respondió -que en mi caso- se trataba de *Appassionata* de Beethoven, que la escuchara y después hablaríamos de la coreografía. En ese momento yo pensé que él se estaba equivocando o estaba confundido, que yo no podría ni componer ni bailar un solo sobre esa música. Sin embargo, me di a la tarea de escuchar repetidamente el disco, que él me proporcionó, en el transcurso de los siguientes días.

Mientras más la escuchaba, más me gustaba la música, más me emocionaba y más atractiva me parecía la idea de bailarla. Después de unos días regresé a la oficina y le pregunté si él había imaginado ya el tema de la coreografía: “Sí –me dijo- se trata de un solo sobre Isadora Duncan”.

¹³⁷El siguiente relato presentará la voz de la bailarina, por está escrito en primera persona.

¹³⁸ Alejandro Vera también realizó un solo bajo la propuesta del maestro Zamarripa, titulado *Estudio Revolucionario* sobre la música del mismo nombre de Fryderyk Chopin.

Como a muchas de las personas dedicadas a la danza contemporánea, la vida y obra de Isadora Duncan son para mí un tema siempre presente y al que considero muy importante. Por eso, a pesar de que yo seguía creyendo que la tarea de hacer el solo estaba destinada a no prosperar (por las magnificencias de la música y del tema conjuntadas con mi poca experiencia como coreógrafa), decidí iniciar exploraciones de movimiento sobre las imágenes más fuertes que yo tenía sobre Isadora: su determinación de hacer, su libertad, su goce por el movimiento, su dolor y su pasión.

Durante un par de semanas realicé sesiones de trabajo que consistieron básicamente en improvisaciones sobre la música, a partir de mi interpretación de las emociones de Isadora ante momentos específicos de su vida (leídos en su autobiografía). Cuando -desde mi perspectiva-las improvisaciones comenzaron a tomar forma, regresé a la oficina de Zamarripa a preguntarle sobre el vestuario. Le expliqué que no quería seguir avanzando con la investigación de movimiento sin utilizar el vestuario, porque eso podía implicar después la necesidad de ajustes y adaptaciones en función de la prenda.

Una vez más, él tenía la respuesta lista, me llevó al taller de costura y sacó una tela de color rojo carmín, pesada y de textura rasposa (algo muy diferente a la vaporosa tela que yo había podido imaginar). La partió a la mitad y pidió que se le hiciera en el centro un agujero para que entrara mi cabeza, a manera de ojal. El resultado era una especie de capa con forma de jorongo muy pesado. Después, Zamarripa indicó que se le pusieran listones por dentro de la tela pero en ambos costados. Esos listones estarían amarrados a mi cintura para que la capa se mantuviera en su lugar mientras bailaba.

Cuatro meses más adelante, tuve la oportunidad de mostrarle mis avances al maestro Joaquín López *Chas*, porque coincidimos como invitados en el Festival José Limón en Culiacán, Sinaloa. Además de escuchar sus opiniones, le pedí asesoría sobre cómo abordar la música. Una de las cosas que él me sugirió fue que no intentara “competir” con la música; que no era necesario hacer mucho movimiento, muy fuerte o muy rápido cuando el compositor hacía eso con las notas. Me indicó que yo podía jugar con el contraste, en lugar de intentar alcanzar la fuerza de la orquesta y del autor musical.

Después de meses de trabajo y de recibir e intentar seguir los consejos del maestro *Chas* me sentí lista para mostrárselo a Zamarripa. Él también me hizo un par de sugerencias y

recomendaciones, principalmente con respecto al trazo espacial, mismas que yo apliqué en ensayos posteriores.

La obra se estrenó en el Cuarto Festival Colima de Danza en septiembre de ese año. La maestra Pilar Medina estuvo presente en el ensayo general, por lo que justo antes del estreno pude recibir un par de recomendaciones más; esta vez relacionadas con la interpretación. Ella es una bailarina muy experimentada, así que su punto de vista fue también muy importante para mí el día del estreno, y fueron sus primeras palabras con respecto al solo un regalo especial que recibí para finalizar el proceso previo a un estreno, ella dijo: “Adriana, hiciste un *tour de force* con este solo.”

Sin la idea original del maestro Zamarripa yo nunca hubiera escogido esa música y ese tema para hacer un solo. No diría que nació de una necesidad personal, sino de la visión y confianza de él hacia mi trabajo como bailarina y coreógrafa. Me complace haber seguido cabalmente su dirección en ese momento.

3.2.5 Irreverentes (2001)

Descripción en el programa de mano: mezcla de lenguaje entre zapateado y contemporáneo, sin reglas ni pretensiones más allá del placer del movimiento.

Para *Univerdanza* esta es una coreografía de gran valor estimativo puesto que la música fue realizada por Joaquín López Chas. Es música original y, en opinión de los integrantes, es una pieza de gran belleza y valor musical.

Irreverentes tiene también una particular y poco común historia de proceso creativo. Éste comenzó en un proyecto denominado *Ensamble José Limón*. El ensamble se integró por invitación de Héctor Chávez para participar en la celebración del XV Aniversario del Festival de Danza *José Limón* de Culiacán Sinaloa. Chávez, director de ese festival, invitó a bailarines de diferentes partes de la República a participar, entre ellos Alejandro Vera y quien esto escribe.

El proyecto consistía en hacer una residencia de tres semanas en Culiacán, tomar dos cursos y realizar una coreografía colectiva que se titularía *Al noroeste de México*, bajo la dirección de un coreógrafo también invitado (Omar Meza). Los bailarines participarían del proceso

creativo con un grupo de músicos (locales e invitados), con los que se compartiría el escenario. Entre estos músicos estaba Joaquín López *Chas*.

Uno de esos días de trabajo la comunicación creativa entre Adriana y yo no estaba funcionando, no nos poníamos de acuerdo en nada, no surgía el movimiento y comenzamos a desesperarnos. Al extremo del salón estaba *Chas* tocando su guitarra, se veía muy inspirado y concentrado. Al parecer improvisaba y la música que hacía era cálida y muy atractiva. Adriana lo escuchó y comenzó a observarlo. Se acercó a él y comenzó a bailar alrededor, a un lado, cerca de *Chas*. Él seguía concentrado en su música, pero comenzó a responder al estímulo de la bailarina con su cuerpo y su mirada. A mí me encantó lo que estaba pasando y me acerqué a bailar con ellos. En algún momento hasta levanté a *Chas* con todo y silla mientras él seguía tocando. No se exactamente cuánto tiempo duró la improvisación entre los tres, quizá media hora. Lo que sí recuerdo es que a partir de ese momento encontramos lo que queríamos para crear nuestra parte; queríamos hacer algo lúdico, sin lenguaje convencional ni cargadas. Queríamos hacer algo que disfrutáramos tanto como aquella experiencia con *Chas*. A partir de ese momento las cosas fueron saliendo y toda la experiencia de participar con el ensamble fue disfrutable. También se nos ocurrió incluir lenguaje con los pies y su sonido, pero no pasos de folclor mexicano, sino encontrar otras posibilidades. Eso no lo habíamos hecho antes. Por tantos años que yo he bailado folclor domino el lenguaje de los pies, entonces yo hacía cosas muy elaboradas, pero Adriana (tú) no podías hacer lo mismo que yo. Eso no nos preocupaba te gustaba lo que veías, y respondías con tu cuerpo haciendo cosas un poco inusuales, como cuando bailas con la silla mientras yo zapateaba. Bailábamos muy contentos y con mucha libertad (Alejandro Vera)¹³⁹

En ese festival, Zamarripa estaba impartiendo un curso de folclor. Por ello, él vio el estreno de *Al noroeste de México*. Regresando a Colima sugirió que se retomara el material propuesto realizando un montaje con dos estudiantes de la Licenciatura que pertenecían a *Univerdanza*.

Se le planteó a Joaquín López *Chas*, esta posibilidad solicitándole la creación de una obra musical para este fin, sobre el entendido de que la compañía no contaba con recursos para

¹³⁹ Entrevista realizada en diciembre de 2010 en Colima, Col.

pagar por su trabajo. Aceptó, y un mes después envió un disco con una pieza de seis minutos; creada, tocada y grabada por él mismo.

En esa ocasión el montaje se realizó con dos mujeres. En opinión de los coreógrafo/as (Vera-León), el resultado en escena distaba mucho de la intención inicial, además se creyó que la composición coreográfica no había alcanzado la calidad de la composición musical. Por ello, un tiempo después se realizó un re-montaje en el que se incluyeron más bailarinas. A pesar del aumento de cifra, los coreógrafos siguieron teniendo la misma impresión. Entre 2002 y 2008, se realizaron por lo menos otros tres re-montajes de *Irreverentes*, con cambios de reparto, y ciertas modificaciones, en los que el resultado no fue lo esperado.

Para el programa *Retrospectiva*, se quería incluir esta pieza musical con una solución coreográfica que estuviera a la altura de la música, y de aquella improvisación que le dio inicio a la obra. Hacer dueto entre Vera y León no era una opción viable en términos operativos, puesto que dentro del programa era necesario incluir una pieza, ubicada después de *Isadora apasionada*, en el que la solista (quien escribe) tuviera una pausa. Pero reconsiderando la versión original, se decidió que el reparto sería mixto, no sólo mujeres.

Finalmente la versión de *Irreverentes* para *Retrospectiva* se hizo con tres hombres y una mujer. Por primera vez en siete años Vera y León se sintieron satisfechos con el propio trabajo con respecto a esta obra.

Para el ensayo general de *Retrospectiva* se invitó a Joaquín López Chas. Por sus comentarios, los integrantes creyeron que para él también fue mejor esta versión que la primera que vio en 2001.

3.2.6 De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso (2007)

Descripción en el programa de mano: con el caminar de las noches (colmadas de preguntas sin respuesta); la angustia fluye, los sueños y recuerdos se presentan insistentemente, la pérdida se asimila. El dolor es ineludible, la muerte irremediable, el amor y tiempo compartido maravillosos.

Esta obra se incluyó en el programa porque era uno de los trabajos más recientes de la compañía, en 2007 se estrenó en el Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM. Aunque no resultó seleccionada entre las finalistas (seis mejores obras a criterio de un jurado

especializado), en esa época, para *Univerdanza*, la realización de ese trabajo implicó una búsqueda específica fundamental para el desarrollo del trabajo artístico:

Desde que se inició este montaje, nos habíamos propuesto involucrar a otra bailarina (Karla) en un laboratorio semejante a los que hacemos para componer un dueto. Tratamos de que el movimiento vaya surgiendo más directamente del cuerpo, menos de la idea mental de éste. Hacemos muchísimas pruebas, repeticiones, recortes, etc. Tal vez la obra tiene fallas, pero el proceso de montaje en sí fue muy interesante y enriquecedor. También la forma en que surgió la idea original, porque estabas caminando por Lewiston¹⁴⁰, y sin darnos cuenta de repente estábamos en lo que parecía un jardín o parque, pero poniendo atención vimos que era un panteón muy antiguo en medio de la ciudad. Comenzamos a leer las inscripciones de las lápidas. Había una de una mujer muy joven (adolescente) y sus papás habían escrito algo muy emotivo. La leyenda nos impresionó tanto que nos estuvimos ahí mucho rato hablando. De repente, también sin querer ya estábamos planeando la coreografía (Alejandro Vera).

Una cosa que recuerdo con mucha claridad de ese montaje, a diferencia de otros en los que he participado, es que fue muy fluido. No recuerdo a qué hora trabajábamos o en qué fechas. Lo que sí recuerdo es esa característica del montaje, también que era muy orgánico, sin contratiempos. Todos los días algo surgía. En algunos montajes hay días no productivos, o que sólo sirven como repaso. En éste cada día había avance, surgía mucho material.

Además de eso creo que al ver la obra en el público quedaba la sensación de la pérdida, impactado por el dolor y reflexionando sobre este ciclo de nacer, vivir, morir... Se transmitía la esencia de la pérdida, del dolor. Siento que causaba mucho impacto (a todos, también a nosotros), te quedaba una ola de la sensación de la pérdida, de la familia, del dolor, de la angustia. No sólo lo que se puede ver, sino eso que se siente algo profundo. También recuerdo la participación del maestro Zamarripa en el proceso creativo, sus comentarios, sus diseños de luz, su presencia

¹⁴⁰Lewinston, MA. EU.

en el montaje. Creo que esa fue la última vez que colaboró con nosotros así. Lo recuerdo todo como una buena experiencia (Karla Coyazo)¹⁴¹.

Durante los ensayos de montaje de esa obra la compañía funcionó como un colectivo de trabajo. Hubo una comunicación más abierta, más diálogo. *De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso* continuó bailándose todo el 2008. Esta obra demanda de los intérpretes un esfuerzo muy alto en relación con el manejo de la energía, por lo que no se programa con frecuencia. Sin embargo, en el momento de armar el programa *Retrospectiva* se consideró a esta obra parte importante del repertorio, por las experiencias relacionadas con ella.

Actualmente la obra requiere de un proceso de revisión y algunas modificaciones, pero se considera parte importante del repertorio vigente.

3.2.7 Danzón (2007)

Descripción en el programa de mano: danza en 4 tiempos que retrata la relación de una pareja.

Esta obra fue planeada originalmente para formar parte del programa *Expo-Danza*, pero por diversas razones se estrenó dos años antes de que ese programa se presentara a público.

Realizar este montaje fue una propuesta de Zamarripa; se trataba de integrar en una función la obra plástica (creada por él) y la coreografía compuesta a partir del estímulo de la misma. Invitó a todos los integrantes de *Univerdanza* a visitar su estudio para observar su obra y que cada bailarín/a escogiera una en particular, pero él propuso específicamente una para Vera y quien esto escribe. Se trataba de una pintura de gran formato titulada *Danzón*. Además de sugerir la pintura, Zamarripa también sugirió la música a utilizar para realizar la coreografía (*Danzón No. 2* de Arturo Márquez).

Aceptamos su propuesta, nos gustaba la pintura, la música y la idea de trabajar otro dueto en co-coreografía. Empezamos el montaje aprendiendo a bailar el danzón a la manera tradicional con ayuda de un compañero de trabajo que enseña danzas de salón (Fortunato Larios), y tomando el proyecto con calma. Durante ese tiempo, surgió la oportunidad de presentarnos por segunda ocasión en el programa *International Visiting Artist*, dentro del 25 Aniversario del *Bates Dance Festival* en Lewiston, Maine. EU.

¹⁴¹ Entrevista realizada el 16 de abril de 2011 en Colima, Col.

Se le enviaron a la directora del festival (Laura Faure) datos de un par de opciones, con las que podríamos presentarnos dentro de esa función, entre ellas el *Danzón*. La directora del festival se inclinó por esta coreografía, porque le pareció interesante que la música fuera de un compositor mexicano contemporáneo.

Por lo anterior, este montaje continuó desarrollándose con una fecha de estreno prefijada dentro de un festival internacional y como parte de una función compartida con bailarines-coreógrafo/as de otros lugares del mundo. Esta fecha dejaba un margen de tiempo de tres meses para terminar el montaje y realizar la producción.

Decidimos terminar un boceto de principio a fin para poder bailar la coreografía de corrido, mostrarla, y a partir de eso hacer cambios o pulir detalles. Esto en lugar de ir fijando por pequeñas secciones que se suman una a la otra, como habíamos hecho en nuestros duetos anteriores. En cuanto pudimos bailarlo completo invitamos a Zamarripa a observar un ensayo y le pedimos su opinión. Para él, la propuesta estaba bien de la segunda mitad en adelante. Sin embargo, la primera mitad le parecía muy débil con respecto a la música y a nosotros mismos y también de una recatada -en exceso- interpretación, con respecto a las características del danzón como baile de salón.

Un mes antes del estreno se lo volvimos a mostrar. Esta vez le pareció logrado y a partir del resultado sugirió el vestuario: ambos de blanco, el hombre de pantalón de lino y camisa de vestir (con los que ya contábamos). La mujer utilizaría un vestido de licra hasta el tobillo con la espalda escotada y un abanico de gran tamaño (pericón). Ambos estarían pintados a mano por él mismo.

Cuando el vestido estuvo confeccionado se le entregó, un par de días después lo regresó, pintado con unas grandes flores de color naranja que corren de frente al costado casi hasta llegar al final de la falda.¹⁴²

Para los coreógrafos, este vestuario es en sí mismo una obra de arte, la música es de extraordinaria belleza y es muy satisfactorio bailar la coreografía. Por lo anterior, sentíamos mucha confianza de presentar ese trabajo en el festival de *Bates*.

Antes del estreno en el festival, se hizo una presentación en el *Community Center* de Mount Vernon, ME. EU. Ahí se pre-estrenó *Danzón*. La respuesta del público estuvo por encima

¹⁴² Ver anexo C.

de nuestras expectativas; creemos que eso se debe a la suma de los elementos que la integran:

*A standing Ovation-unheard of in rural, “show-me” Maine! But it happened after the second piece on the program. And the applause was continuous at the end of the program until the dancers came out with chairs and settled down to answer queries from audience members. There were children seated on mats and adults standing in the entry, and the questions and answers went on even in the face of the refreshments set out on “stage left”. ¡Una ovación de pie-sin precedentes en las zonas rurales, “me mostró” Maine! Pero eso pasó después de la segunda pieza del programa. Y los aplausos fueron continuos al final del programa hasta que los bailarines salieron con sillas y se sentaron a responder preguntas de los miembros de la audiencia. Había niños sentados en tapetes y adultos de pie en la entrada, y las preguntas y respuestas siguieron incluso frente a los bocadillos que ya estaban colocados a la izquierda del escenario (Ruth Grauert, July 15, 2007).*¹⁴³

Cuando se estaba planeando el programa *Retrospectiva* y era necesario seleccionar la última imagen que se quería dar al público antes de que se fuera a casa, fue muy fácil coincidir en que esta coreografía debería cerrar el programa.

Para presentar la obra en el Teatro de la Danza en la ciudad de México, se solicitó la autorización del compositor de la pieza musical (Arturo Márquez): nos pusimos en contacto con él vía telefónica, le explicamos cómo abordamos su música –en el sentido de que retomamos el baile de pareja- y le comentamos que ya habíamos bailado la obra en el *Bates Dance Festival* con muy buena aceptación por parte del público. Márquez autorizó para bailar su pieza y comentó: “Me da gusto que alguien la baile cómo lo que es, como un danzón”.¹⁴⁴

3.3 La composición de una obra coreográfica

La mayoría de los manuales y metodologías de actuación, dirección, dramaturgia y producción ha salido de manos de practicantes que, al reflexionar sobre su arte, plasman en papel su manera de proceder, y explican qué quieren lograr con eso,

¹⁴³<http://www.bearnstow.org/>(consultada en la fecha de publicación), en el anexo D se presenta copia.

¹⁴⁴ De esta llamada telefónica no tengo ningún testimonio, sólo mi palabra.

cuáles son sus intereses, bajo que concepción de su práctica escénica elaboran tal propuesta. Con ello, en términos teatrológicos, están haciendo epistemología y están sentando las bases teóricas que sustentan su método (Martha Toriz).¹⁴⁵

En este apartado se plantea la idea de que hacer coreografía requiere la aplicación de una forma de investigación que está más relacionada con la inteligencia cinético-corporal que con la inteligencia lingüística (Gardner. 1995). Los métodos de construcción empleados en la composición coreográfica son diferentes y variados de acuerdo con el artífice y la obra en particular; sin embargo, implican siempre la aplicación del movimiento corporal, de modo que los resultados que la investigación arroja son series o frases de movimiento que conforman unidades. Los mecanismos de creación y montaje de una obra coreográfica conllevan la búsqueda de soluciones en movimiento a ideas abstractas o concretas, o la búsqueda y encuentro de movimiento -que a nivel subjetivo- satisface una necesidad, misma que no siempre es fácilmente explicada en palabras.

Jorge Dubatti habla de este aspecto pragmático (en su propuesta incluye a la danza como modalidad del teatro):

-en su aspecto pragmático el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información o la construcción de significados/sentidos compartidos”: El teatro más bien estimula, incita, provoca (Pradier) y, si además comunica, nunca se limita exclusivamente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen el “malentendido”. Beckett ha sido elocuente al respecto “Signifique el que pueda”. Mauricio Kartun ha señalado que hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría decir muy bien qué está comunicando (Dubatti 2008. 24).

El registro en palabras de este proceso de investigación coreográfico -si se hiciera- sería o bien posterior al hecho de componer, o realizado por un tercer observador no implicado en el movimiento. El proceso creativo puede tener una planificación previa por parte del coreógrafo/a, e incluso puede ser que esta planeación se haga por escrito, pero la

¹⁴⁵Toriz, 2009, 89.

preparación previa no puede incluir los resultados en movimiento; éstos van descubriéndose durante la práctica.

Algunos coreógrafo/as dibujan formas corporales y relaciones inter-espaciales. Estos dibujos pueden ser muy elaborados y hasta ser en sí mismos un objeto de arte, o pueden ser simples trazos que servirán de guía durante el proceso. Son instrumentos de apoyo y tal vez hasta investigación inicial sobre la forma. De cualquier manera, los dibujos todavía no son la danza. Para convertirlos en danza, se aplica este proceso de investigación particular. Se requiere encontrar respuesta corporal a la planeación previa (mencioné dibujos, pero pueden ser palabras lo que se utilice como medio para la planeación). Es posible que el artífice tenga una idea -previa también- de las velocidades en que el movimiento se realizará, pero la palabra velocidad junto con la idea que de ella se tenga, deberá ser absorbida y aplicada por el movimiento del cuerpo a partir de una serie de pruebas y repeticiones de entre las que se va seleccionando y desechando material.

En el proceso creativo de la danza la práctica directa con los cuerpos es el fundamento, mientras la realizas, la investigación arroja movimiento no palabras y sin embargo afirmamos que es investigación. Esta no es una idea nueva en el mundo. El *Movement Research* abrió sus puertas en la ciudad de Nueva York en 1978. Dentro de sus actividades se incluyen talleres de danza cuya finalidad es ayudar a la consecución de niveles más profundos de exploración, en los procesos de la composición de la danza. Cada profesor describe en un breve párrafo en qué consiste su clase de entre una y dos horas:

Usaremos improvisaciones guiadas, basadas en honor a las vías únicas de cada individuo para participar y comprender. También trabajaremos con ejercicios sencillos e imágenes utilizando ideas específicas sobre las funciones anatómicas y kinesiológicas. De la relación con nuestro cuerpo físico, energético, mental y emocional, resultará un mapa de recursos e información, que nos ayudará a acceder a estados en donde el compromiso creativo es la opción por *default*. La clase terminará en la aplicación de estas ideas para trabajar en la creación de una frase coreográfica¹⁴⁶ (Michelle Boulé).

¹⁴⁶ El texto está tomado de la página de internet de *Movement Research*, <http://movementresearch.org/>. La traducción es mía.

Este tipo de actividades fueron consideradas como investigación de movimiento desde que el *Movement Research* abriera sus puertas. El centro define sus actividades de la siguiente manera:

Movement Research no existe para proveer un punto de vista. No es el tipo de institución celosa donde los estudiantes vienen a encontrar una sola verdad. Existe para mantener los canales de comunicación abiertos, para que las preguntas y respuestas fluyan, para establecer comunicación entre hechos básicos de la anatomía, la teoría de la estética y la tecnología. Se trata de un laboratorio. M.R. es uno de los principales laboratorios en el mundo para la investigación de la danza y el movimiento basado en formas (Declaración de misión de M.R.).

Cada práctica artística posee su propio camino de investigación. Citaré un ejemplo más, ahora relacionado con la pintura: en el libro *Mentes Creativas. Una anatomía de la creatividad*, Howard Gardner menciona que luego de la muerte del maestro Pablo Picasso se encontraron en su estudio más de 180 cuadernos de trabajo con bocetos de obras. De éstos, por lo menos ocho completos, eran trazos de *Las Señoritas de Avignon*. En este caso parte de la investigación que Picasso realizó para lograr este cuadro fue pintando bocetos, haciendo pruebas con el material propio de su trabajo.

En el caso de la pintura queda un registro físico del proceso. Esto ha sido más difícil en la historia de la danza. Actualmente la cámara de video es un instrumento que podría favorecer el registro y análisis del hecho de la composición dancística, puesto que registra el proceso en tiempo real con sus detalles: instrucciones en movimiento y verbales, cantidad de repeticiones, tipo de correcciones que se le dan al intérprete, relación coreógrafo/a bailarín/a, reacciones de ambos, etc. La posibilidad de regresar en el tiempo dentro del video y repetir en cámara lenta provee -a quien esté interesado en investigar sobre todo este proceso- de un material amplio, complejo y de límites difícilmente localizables.

Hasta ahora nunca he visto un video referente a cualquier coreógrafo/a que registre la totalidad de un ensayo, menos aún la totalidad de un montaje. He visto fragmentos de ensayo de coreógrafo/as como: Jiri Kylian, Martha Graham, Merce Cunningham, Alvin Nikolais, etc., nunca un ensayo completo. Desconozco si alguna agrupación dancística en el mundo cuenta entre su acervo con este tipo de material.

En más de veinte años de experiencia como bailarina, personalmente nunca he estado dentro de un montaje que se grabe de principio a fin, ni he sabido de algún coreógrafo/a que lo haga. Sí se utiliza la cámara de video para grabar resultados que el coreógrafo/a considera funcionales en relación con su obra y correcciones específicas. No todos los días de montaje y no todos los coreógrafo/as que conozco lo hacen.

Un montaje puede durar muchas horas en total, repartidas en días semanas y hasta meses (dependiendo de la obra y el coreógrafo/a). Dentro del Reporte de Trabajo -documento escrito de carácter obligatorio- que realizamos para titularnos como Licenciada en Artes (danza contemporánea), hicimos un conteo aproximado de cien horas de ensayo de montaje por una hora de programa de concierto¹⁴⁷ (esta cantidad puede variar significativamente entre coreógrafo/as y entre obras).

Por otro lado, la presencia de la cámara permanentemente podría resultar incómoda tanto para el coreógrafo/a, como para los y las bailarines/as. También podría influir en los resultados puesto que como es sabido, la presencia abierta del observador puede provocar cambios en la respuesta de lo observado, en diversos experimentos y en distintas ciencias. De momento esa opción parece lejana.

Con respecto a un observador ajeno al trabajo, dedicado a registrar por escrito cada cosa que sucede durante un montaje coreográfico, esto también se presenta complicado. La descripción en palabras del movimiento y de las inter-relaciones que suceden en un salón de danza, requeriría de un largo tiempo de reflexión en el uso del idioma, lo anterior unido a un conocimiento profundo de la danza y su terminología. Además muchas cosas que suceden durante el montaje no tienen nombre alguno y todo suele suceder muy rápido con respecto a la escritura.

El *regisseur* usualmente se aprende el movimiento, toma nota sobre los trazos espaciales, toma fotos, graba la danza terminada, escucha y toma nota de las observaciones del coreógrafo/a. Buena parte de su información se guarda en sus memorias (muscular, mental, espacial). La mayoría de sus apuntes son indescifrables para los demás porque falta parte de la información. Sin embargo, su registro suele resultar muy útil para sí mismo en los procesos de re-montaje.

¹⁴⁷ Proyecto de titulación colectiva *Mujer-es* presentado por Nimbe Goji y Adriana León en la modalidad de Trabajo Práctico-Artístico. 1993. Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.

Usualmente este trabajo -cuando el coreógrafo/a cuenta con la posibilidad de ello- lo realiza un bailarín/a (en funciones o retirado) con muy buena memoria y con amplio conocimiento del trabajo del coreógrafo/a o de la compañía. Es decir, una persona que fuera *regisseur* de Pina Bausch, no estaría plenamente calificada para serlo de Merce Cunningham o Jiri Kylian, por no conocer a profundidad su lenguaje particular. Lo anterior a menos que, esta persona estuviera especializada en algún sistema de anotación de movimiento, en cuyo caso, tendría una gran capacidad para analizarlo y registrarlo. Hasta ahora, en general en la formación profesional de la danza, no se desarrolla la capacidad de anotar el lenguaje particular (como si se hace en el caso de formación musical).

Una vez que el lector imaginó la dificultad que exige el registro de una obra coreográfica, podrá también darse cuenta de que es muy difícil que la misma persona se dé a la tarea de registrar, al mismo tiempo, la obra coreográfica y el proceso creativo. Tal vez se requeriría de una segunda persona que no participara directamente del montaje. En principio, para una compañía de danza es mucho más necesaria la existencia de un registro coreográfico que de un registro del proceso creativo. Esto último puede esperar y la compañía seguirá funcionando.

También se puede registrar la coreografía con sistemas de notación de movimiento muy completos, que requieren de varios años de estudio para su correcta aplicación como el caso de Laban notation o Benesh. Algunos coreógrafo/as muy importantes en el mundo han registrado así su obra. El documento escrito se acompaña de video de la obra, uno no sustituye al otro. En este caso también se trata del registro -para su posterior re-montaje- es decir para prolongar la vida de una pieza dancística. No se trata del registro del proceso creativo.

En síntesis; registrar el proceso creativo en la danza no es tarea fácil, es poco usual intentarlo por la misma naturaleza del trabajo dancístico y por la relativamente reciente aparición de tecnología que facilita esto. Aunque el cine se inventó a finales del siglo XIX, el uso casero de cámaras de video surgió mucho después y la danza ha sido practicada siempre por el hombre. Aceptando esta condición intrínseca de la danza, seguimos conservándola principalmente a través de la tradición cinético-corporal (término en este caso mucho más apropiado que el de tradición oral) y usualmente el espectador no se tiene acceso al proceso creativo.

Regresamos a la cita inicial de Martha Toriz: la teatrología cuenta con manuales y metodologías de actuación, dirección, dramaturgia y producción que han salido de manos de practicantes. Dentro de la presente investigación se intenta dejar registro escrito de estos procesos dentro de un espacio específico, la compañía *Univerdanza*. Por cuestiones de tiempo y espacio nos concentraremos en cuatro obras coreográficas de diferentes creadores que formaron parte del programa *Retrospectiva X Aniversario*, priorizando para ello el punto de vista de quienes forman parte del hecho escénico, es decir; se trata de la mirada interior.

3.4 Los procesos creativos en cuatro obras coreográficas

Para profundizar en esta mirada interna se escogieron cuatro obras de diferentes coreógrafos/as. Ellos/as cuentan con distintas formaciones, pertenecen a diferentes generaciones, difieren también en su género y lugar de nacimiento. Lo que tienen en común es que han realizado obra coreográfica para *Univerdanza*.

El programa *Retrospectiva X Aniversario* -por las razones presupuestales y logísticas que ya se han explicado- no incluyó ninguna obra de Rafael Zamarripa. Pero su trabajo ha sido fundamental para *Univerdanza*. Dado que esta investigación no presenta la problemática del programa, se incluyó en esta sección la obra *Casta Diva*, misma que marca el inicio de la Compañía de Danza Contemporánea de la U. de C.

También se dio espacio para la voz del bailarín, en ese caso el único que ha participado de estos cuatro procesos. En ninguno de los cuatro casos existen bitácoras de trabajo para recurrir a su estudio. Es necesario emplearla memoria y la entrevista. También dependo de la medida del deseo que cada uno de estos coreógrafo/as tiene de recordar y exponer su método de trabajo, a sabiendas de que sus palabras estarán expuestas a un lector.

Aunado a lo anterior sucede que cada persona recuerda de manera diferente un mismo hecho. Dentro de esta investigación eso tiene completa cabida, puesto que coreógrafo/a y bailarín/a viven experiencias diferentes dentro de la misma obra por ser sus roles diferentes. Esto es parte de la naturaleza de la danza y también lo que la convierte en una celebración de la vida. Creador y materia prima son seres humanos. Todos respiran y juntos forman un sistema complejo de inter-relaciones y poíesis.

Sin embargo he contado, con algún material de apoyo para emprender esta tarea (además de las entrevistas y el video) en el caso de *Casta Diva*: Zamarripa realizó -previo al montaje- un cuaderno de dibujos sobre la obra, y un *story board* (gráfico que ilustra el guión técnico), ambos realizados previamente al montaje.

En el caso de *Danzas al aire* de Marco A. Silva durante el montaje se realizaron grabaciones en video con cierta periodicidad, puesto que él era un coreógrafo invitado y la compañía requería un registro de esta naturaleza, con el fin de poder conservar esta obra en repertorio -lo más cerca posible a sus deseos- en su ausencia.

Con respecto a *Diálogos sin sentido* de Karla Coyazo, existen apuntes de la coreografía previos al proceso de montaje sobre sus ideas para llevarlo a cabo, así como con algunos videos que señalan cambios en las frases de movimiento y adaptaciones con respecto al cuerpo de cada bailarín/a.

Por último, para la coreografía *Sobre las alas* co-coreografía de Vera y León, existen algunos videos que señalan modificaciones realizadas a lo largo de los años. En este caso no hubo bitácora, dibujos o planeación previa por escrito.

El registrar estos procesos no pretende de ningún modo calificarlos de buenos o malos, de más o menos adecuados, y mucho menos de un modelo a seguir. Se trata básicamente de dejar constancia de modos particulares de hacer las cosas en la danza, lo que no invalida ni desacredita a ningún otro. Tal vez su máximo alcance consistirá en mostrar que los métodos personales son eso, personales, nunca fórmulas trasladables a otros de manera idéntica.

A partir de esta muestra el lector podrá hacer comparaciones. Se trata en suma, de formar parte de lo que Martha Toriz llama “hacer epistemología y sentar las bases teóricas que sustenten nuestro método”.

El Dr. Basarab Nicolescu¹⁴⁸ dice: “Luego de estudiar toda mi vida lo único que sé es que toda ciencia está equivocada por inacabada, pero eso no quiere decir que sea estúpida”. Partiendo de esta premisa podemos decir que estos métodos están equivocados, porque el coreógrafo/a no termina nunca su trabajo y siempre mientras ejerce su actividad está afinando sus procedimientos. También puede decidir conscientemente cambiarlos. Un científico como Basarab Nicolescu nos señala la importancia de admitir nuestro error, y nos invita a no temer a ello.

¹⁴⁸ Conferencia magistral en Xalapa, Ver. 19 de febrero de 2008

3.4.1 *Casta Diva* (1998)¹⁴⁹

Créditos de la obra en programa de mano¹⁵⁰

Coreografía: Rafael Zamarripa

(Becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA)

Música: Bellini y Héitor Villalobos¹⁵¹

Escenografía, vestuario e iluminación: Rafael Zamarripa

Dagah, la hija de un gran guerrero, permanece en su hábitat custodiada por cuatro guardianes -hombres de día e iguanas de noche-. Ellos entregan cada día los tributos de las batallas que le manda su padre. Ella ama a los cuatro¹⁵².

Dagah: Adriana León

A: Julio Robledo

At: Carlos González

Ata: Juan Carlos Gaytán

Atar: Alejandro Vera

Regisseur: Arlai González

3.4.1.1 Descripción de la obra

Es un quinteto integrado por cuatro hombres y una mujer. Al abrir el telón puede observarse al fondo a la izquierda un huevo de color blanco de un metro de alto por ochenta centímetros en su parte más gruesa, montado sobre una estructura de madera que dibuja una escuadra hacia abajo y a la derecha del escenario. La estructura tiene forma escalonada y finaliza en forma de rampa (en su parte más alta mide 60 centímetros).

La iluminación hecha principalmente con gobos¹⁵³ proyectados sobre el piso y la superficie de huevo, aunado a la presencia de la escenografía, provocan una sensación de espacio mágico-onírico desde que el telón comienza a abrir.

¹⁴⁹En el estreno la obra recibió el título de: *Homenaje a Gilda Cruz Romo*. A partir de la segunda función se tituló *Casta Diva*.

¹⁵⁰ Datos tomados del programa de mano Presea "Ave de Plata" a Gilda Cruz Romo. 25 de octubre de 1998. Teatro Degollado. Guadalajara, Jal. Estreno de *Casta Diva*.

¹⁵¹Música: Vincenzo Bellini, aria *Casta Diva* de la ópera *Norma*, soprano María Callas. Y Heitor Villa-Lobos, *Bachiana Brasileira N° 5* (intérprete sin dato). Edición musical: José Manuel Cuellar.

¹⁵² En posteriores funciones el final del texto cambió por: Ella ama sólo a uno, por decisión del maestro Zamarripa. Posiblemente por descuido en algunos programas de mano la sinopsis presenta variaciones.

Se escucha un sonido de olas. El personaje femenino (Dagah) sale del huevo por la parte trasera, asomando primero sus brazos y paulatinamente mostrando su cuerpo de espaldas al público. Ella viste un corsé de piel con mangas tejidas y una malla de color café. Sin cambiar de frente la bailarina baja hasta el primer término colocándose de frente al huevo y de espaldas al público. En el trayecto ella va caminando siempre con la espalda arqueada y los brazos extendidos hacia su propio frente. Su andar es lento y suave. Esta cualidad en el desplazamiento y la colocación del cuerpo se repiten con mucha frecuencia durante el transcurso de la obra.

Avanzando en esa posición Dagah se coloca al fondo del escenario (del lado derecho, contrario a la colocación del huevo). Desde ese lugar “llama” a los personajes masculinos realizando movimientos circulares con los brazos.

Respondiendo a ese llamado los personajes masculinos (guardianes) entran por el lado izquierdo en el primer término y se colocan formando un cuadrado entre sí de espaldas a ella. Están vestidos con un calzón tejido ajustado al cuerpo, con las piernas y el torso desnudos. Avanzan sobre la misma diagonal que Dagah había trazado y con una colocación corporal semejante a la de ella, con la diferencia de que los movimientos de sus brazos son más rápidos, muy precisos. Sus pasos son más firmes y más marcados los cambios de peso. En el trayecto se entrecruzan con Dagah. Ella toma nuevamente la colocación frente al huevo.

Los guardianes regresan para colocarse detrás de Dagah en forma simétrica, dando la imagen de enmarcarla con su presencia. Durante todo el trayecto tanto de ida como de regreso ellos han conservado su relación espacial entre sí.

Manteniéndose en ese lugar del espacio, con movimientos lentos de torso y brazos, el grupo comienza a compactarse. Entre los personajes se da una interacción en la que puede apreciarse que ella retira de su lado a dos de los guardianes para quedar de frente a uno (Atar). Esto comienza a dar la idea de una elección o predilección por arte de Dagah hacia uno de sus guardianes.

Una vez juntos Dagah y Atar realizan una frase de movimiento sin desplazamiento que sugiere una forma de interacción y conexión especial. Ella se aleja rodeando al grupo para

¹⁵³ Los Gobos son pequeñas cubiertas que son puestas a la salida de una luminaria “*profile*” para darle figura a la salida de luz, creando así un sin fin de figuras y proyecciones.
(<http://www.martin.com/gobo/gobosubgroupage.asp?language=spanish>)

regresar a tomar su posición en el centro. Por segunda vez el grupo se compacta alrededor de Dagah. Las manos de los cinco rodean la cara de Dagah haciendo ligeros movimientos con los dedos. Después extienden sus brazos y forman en conjunto una imagen semejante a un resplandor alrededor de ella. Ante una señal suya ellos la levantan, la sientan sobre los brazos extendidos de dos de ellos (los más altos). Los cuatro juntos comienzan una procesión hacia el lado derecho del escenario, siempre en el primer término en donde muy cuidadosamente la deslizan hasta recostarla en el suelo.

Termina la música (*Casta Diva*) y se escucha un sonido de olas. Los personajes masculinos salen del escenario semejando los movimientos de las iguanas, reptando por el piso. Dagah rueda por el escenario hasta llegar al huevo y se introduce en él nuevamente.

Termina el sonido de las olas. Se escuchan las *Bachianas* y los guardianes regresan al escenario formando esta vez una fila en diagonal. Ellos transitan el mismo recorrido de su primera entrada. Esta vez con movimientos muy firmes, desplazándose de lado, cruzando con firmeza el pie derecho adelante en su avance y dibujando un círculo pequeño y muy marcado con su brazo derecho por el frente de su torso.

Solo avanzan lo suficiente para colocarse equidistantes sobre la misma diagonal por la que han transitado y realizan una nueva metamorfosis en iguanas para volver a incorporarse y colocarse ahora en línea recta como una continuación de la línea marcada por la tarima. Dagah sale nuevamente del huevo manteniendo su posición de arqueo con la espalda.

Durante la siguiente sección ella entra en contacto con los guardianes, esta vez uno por uno. Durante estos pequeños diálogos Dagah también reproduce por momentos los movimientos nerviosos y cortados de las iguanas. Al finalizar cada diálogo los otros guardianes le colocan al personaje que ha estado interactuando un cuerpo de iguana -cuya cola se extiende por el piso aproximadamente un metro y medio. Los guardianes van retirándose ya con el cuerpo de iguana integrado al suyo.

Por último quedan solos Dagah y Atar. Una vez más muy lentamente inician un diálogo corporal e interacción que incluye que él la cargue sobre sus hombros. Los movimientos de ambos se suavizan, especialmente los de ella, que no ofrece resistencia a las acciones y se deja llevar por él. El encuentro adquiere una calidad dinámica más suave, amorosa e íntima. Al mismo tiempo se relacionan con cierta restricción puesto que Atar conserva todo el tiempo esta actitud e imagen de ser un guardián.

Regresan los guardianes, esta vez con racimos de corazones que -luego de mostrarlos- le cuelgan a ella del corsé. Le colocan el cuerpo de iguana a Atar. Dagah da un último paseo de espaldas, sola, arrastrando los corazones. Se coloca en el primer término esta vez a la derecha del escenario. Desde ahí los llama ahora haciendo sonido con palmadas. Los guardianes se dirigen a ella y la levantan del piso entre los cuatro. La colocación corporal en la que es cargada Dagah (horizontal al piso, boca abajo, con el torso todavía arqueado, tomándola dos por los brazos y dos por las piernas) la imagen da la idea de que la ayudarán a volar.

En esa posición de vuelo le dan un paseo rodeando la estructura de madera. Al finalizar la vuelta la bajan por la rampa. Ella se introduce por última vez, y los guardianes se colocan sobre el huevo y la tarima (transformados todos en hombre-iguana) en una colocación que señala la protección del huevo-nido. Vuelven a sonar las olas.

En esta imagen final se hace obscuro lentamente.

Durante el transcurso de la obra puede apreciarse que hay una economía de movimiento, y un muy cuidadoso diseño visual, tanto en las líneas que los cuerpos dibujan, como en las trayectorias en el espacio. Podría decirse que posee una estética un tanto minimalista. El coreógrafo selecciona motivos de movimiento que se repiten constantemente con ligeras variaciones o desarrollos.

La atmósfera mágico-onírica que se aprecia desde que el telón comienza a abrirse se ve reforzada en cada ocasión en que los bailarines sufren esa metamorfosis, que los convierte en seres fantásticos con cuerpo de hombre pero movimientos animales. Sus cuerpos fuertes adquieren una calidad de movimiento nerviosa, cortada y suave al mismo tiempo (puesto que se transforman en iguanas hay un sentido zoomorfo en el diseño de movimiento).

Cuando hacia el final de la obra ellos tienen sobre sí aquellos largos cuerpos de iguana y ella los corazones colgantes, todas las líneas corporales se exacerban. En ese momento la presencia de los bailarines supera en peso visual a la presencia del huevo, que al inicio puede resultar muy imponente. El resultado de esta dominancia visual por parte de los bailarines es que la escenografía termina de definirse como hábitat natural.

3.4.1.2 El montaje o tiempo de creación

(1) La voz del coreógrafo¹⁵⁴

(Resultado de la entrevista realizada el 28 de mayo de 2009 en la ciudad de Colima, Col. con Rafael Zamarripa).

¿Cómo definiría su coreografía *Casta Diva* y su proceso creativo para realizarla?

Pienso *Casta Diva* es una coreografía muy simple, sin complicaciones. Con una historia romántica, lúdica, de corte surrealista. Pero sobre todo onírica, que tiene muchísima relación con los sueños, con mis sueños.

Es una coreografía que nace de alguien que se ve obligado a cumplir una apuesta, un reto, cuando se le dice: si usted cree que hacer danza es tan fácil, entonces haga usted una. Y yo me comprometí, claro que la voy a hacer y no me costó trabajo iniciarla, ni el proceso, ni terminarla. Fue maravillosamente gozosa para mí esa experiencia.

Lo que sucedió es que los más veteranos, los fundadores de *Univerdanza*, tenían la pretensión de que vinieran coreógrafo/as de reconocido prestigio a trabajar con ellos. Y no teníamos medios económicos para traerlos. Tampoco sentía yo que estaban preparados lo suficientemente como para recibir a coreógrafo/as calificados a montar obras con ustedes. Yo tenía una clara idea que estábamos naciendo, y como nacen los niños, no se pueden recibir alimentos que reciben los grandes. Tiene que ser todo gradual, tiene que ser todo obedeciendo a una naturaleza.

Yo sentía que era muy claro el hecho de que deberíamos ir paso por paso. Y que la creatividad de los integrantes debería manifestarse haciendo propios experimentos, propias búsquedas coreográficas que pudieran empezar a darles un poco de oficio, más que una preparación física.

Cuando yo reclamo que por qué tanta pretensión, que por qué no lo hacen ustedes, me decían: “Es que hacer una coreografía no es fácil”. Cómo que no es fácil, si ustedes son bailarines, tienen que saber, es como si a un pintor le dicen “pinte un

¹⁵⁴ Para esta sección que se repite en el caso de los cuatro coreógrafos. Se utilizó entrevista abierta, tomando como guía las siguientes preguntas: ¿Cómo definirías tu coreografía x y tu proceso creativo para realizarla?, ¿le harías alguna modificación a tu obra?, ¿qué significa para ti esta obra?, ¿qué valores encuentras en ella? y ¿hay algo más que te gustaría comentar? Por el formato de entrevista abierta, en cada caso se formularon algunas preguntas específicas, relacionadas con las respuestas dadas por cada coreógrafo.

cuadro de su inspiración” y dice no, es muy difícil. Entonces ustedes me dijeron; a ver, si es tan fácil haga usted una. Y yo dije pues, pues la hago.

Yo nunca había incursionado en el género de danza contemporánea, ni creo que incurri, ni siquiera creo que llegué a hacerlo, aunque hice varios intentos. Me despreocupa también porque yo me he dedicado generalmente a la creatividad de la puesta escénica de formas tradicionales de danza, y aunque cuido sumamente la tradición, el marco referencial (la teatralidad le da una envoltura especial, una transparencia, una calidez, una calidad, que yo pensé que podía aplicar mi experiencia al hacer una pieza de danza contemporánea).

Y curiosamente a los pocos días tuve un sueño maravilloso. Yo he sido muy buen soñador y de mis sueños se han derivado muchas piezas de escultura, de dibujo, de grabado, de litografía, de serigrafía. Y yo dije bueno, pues esta historia, estas imágenes que estoy viendo aquí pueden ser aplicables a un montaje dancístico y me di a la tarea de transcribir el sueño que había tenido para elaborar un guión.

He tenido oficio y se cómo organizarme para llevar a cabo un montaje de danza, y así lo hice: hice una historia, reconstruí los sueños lo mejor que pude, hice una serie de dibujos de los personajes, no con el fin de diseñar los trajes, sino de recordar los personajes que había visto en mis sueños.

No tenía la pretensión de elaborar un diseño determinado para esta pieza, quería reconstruir la imagen para que todo fuera funcionando armónicamente. Y efectivamente. Cuando empezaba a dibujar los personajes mi sueño iba quedando más claro, y las partes del guión iban quedando mucho más claras. Eso considero que es una investigación a fondo, que es lo que debe tener –a mi juicio- un material que va ser usado para ser danzado.

Creo que a eso obedece el que yo haya incurrido en este maravilloso camino.

Alguna gente que invité para que lo vieran en Guadalajara, curiosamente enemigos míos de prensa (como lo era César Delgado), curiosamente se expresó muy bien del trabajo y lo hizo en una revista, y menciona que ojalá que yo siguiera incurriendo en ese quehacer.

Me pareció muy saludable ese punto de vista de César Delgado y me quitó un poco de temor y aunque *Casta Diva* se estrenó para despedir a Gilda Cruz Romo, una

cantante mexicana que llegó a alcanzar fama en la Scalla de Milan, en Nueva York, y una de las piezas que la hicieron famosa fue *Casta Diva*, entonces la ocasión del estreno de *Casta Diva* para esta “Diva” fue pertinente.

Todo se fue conjugando, incluso la iluminación se dio con mucha facilidad porque no me preocupaba en ese momento iluminar cuerpos de bailarines, sino lograr las atmósferas que yo había visualizado en mi sueño: cosas húmedas, rincones con huevos, con criaderos de... personajes que en la noche se convertían en reptiles y durante el día eran guerreros.

Entonces, la música era lo más peligroso. Creo que tomar un fragmento de una ópera es muy atrevido. Pero como novato me di derecho de usar esta famosa pieza que desde luego tuve que traducirla, encontrar el contenido y ver si no iba en contraposición con el personaje. Curiosamente también empataba con la idea.

Entonces, todo se dio con una facilidad pasmosa. Yo estaba asustado, yo quería que dieran las cinco de la tarde para trabajar con ustedes y aunque venía con mucho miedo, venía con un maravilloso interés, con un deseo de veras de divertirme, de gozar, de traducir mi sueño, de verlo otra vez hecho realidad. Ahora con personajes que podía tocar, ver, sentir, que podía ver interpretar, que podía repetir el sueño una y las veces que yo quisiera. Y aunque pude haber terminado más rápido, estaba alargando el proceso para divertirme más. Para gozar más.

Es que la verdad, cuando un sueño permanece en tu mente no sólo el día que lo tuviste, sino varios días y de repente invade tu mente estés haciendo lo que estés haciendo, y sientes el sabor del sueño, el ambiente del sueño...

En mi sueño fueron historias, que un rey -un guerrero- iba a enfrentarse con el enemigo y encomendaba a su hija con cuatro capitanes. Eran custodios que se quedaban a eso, a atenderla, a cuidarla, a mimarla y a entregarle los trofeos. La historia estaba en el sueño también, existió como diálogo, como voces.

Los sueños no solamente se refieren a imágenes. Que vas corriendo o que vas volando, bueno son las sensaciones más comunes. Pero muchas veces recuerdas —en mi caso- que mi madre viene y me hace recomendaciones, cómo me las va a recomendar si no hace uso de la palabra. La palabra en los sueños yo la escucho. No la puedo transcribir exactamente porque los sueños se diluyen si no los frecuentas.

Y a medida que los frecuentes vas haciendo una imagen de tu sueño, pero la creatividad hace presencia y vas terminando de crear lo que soñaste. Se está fusionando una imagen de un sueño y la terquedad de aclarar te lleva a completar con tu creatividad lo que no viste en el sueño o lo que no recuerdas.

Entonces fue muy claro para mí; recordar, aclarar la historia, cuando vi a la doncella, a la hija del rey dentro de un huevo. El huevo no era blanco como lo hicimos. Era un huevo traslúcido que tenía palpitaciones (en el sueño), pero que sería imposible en nuestro medio.

Probablemente se puede hacer con plásticos, pero se requiere de mucha elaboración. Con iluminación por dentro, como algo mágico. Como un embrión mágico al que ella entraba como a descansar a una incubadora. Se tuvo que hacer ese huevo horrendo de plástico, de fibra de vidrio. Pero bueno, me sacó de un apuro, de un aprieto.

La investigación te lleva a la solución. Yo sentía que había desniveles en el sueño, que había escalinatas (que tampoco se pueden construir con facilidad por la economía de una producción), pero recordar eso como un ejercicio es investigar indiscutiblemente. Tratar de forzar a tu mente a completar lo que no existía es investigar. Y es investigar íntimamente, que es terrible, es tan poco usual, que no encuentras la manera de hacerlo.

Por ejemplo, yo estoy haciendo un retrato de alguien, en escultura. Cuando veo el modelo lo veo diferente al que yo estoy haciendo. Pero cuando pasan varios días de trabajo, los dos, el natural y el que yo estoy haciendo, se van juntando y van haciendo una imagen entre los dos que se ajustan y que yo veo muy parecido (aunque no lo sean). Porque yo ya estoy viendo otra realidad que ya fabriqué. La investigación en este caso fue intro. Fue de mis sentimientos, de mis pensamientos. El dibujo me sirvió en ese caso.

Por otro lado, pasó fue que fui al banco una vez y mientras estaba haciendo cola se me vino el sueño encima. Dejé la cola y me fui a la camioneta, saqué una hoja de papel y anoté las más poderosas ideas para que no se me olvidaran. Ese pequeño guión me sirvió después para ir reconstruyendo.

A. L. ¿Conserva ese guión inicial?

R. Z. No, era un sobre de una carta que desbaraté para anotar, lo tiré, no sé, a lo mejor lo tengo por ahí.

El proceso coreográfico, fueron no más de seis sesiones de trabajo porque era todo tan... bueno ustedes hacían todo lo que yo quería rápidamente y lo que yo quería era más bien algo impresionista, que me permitiera a mí llegar a crear movimientos libres que pudiera hacer cualquier gente con elasticidad. Pero yo no tengo una academia. No tengo los conocimientos de ninguna técnica en concreto. Tengo cultura dancística porque mi vida ha sido observar la danza de todos los géneros y yo puedo conversar con bailarines académicos sobre ese tema y contemporáneos igual, de cualquier tiempo y corriente.

Es muy sencillo que yo creo que existen las cosas primero en la mente del que va a hacer algo. Por ejemplo, el trabajo de *Cricri*¹⁵⁵, yo ya tenía las manos y sabía cómo iban a estar las colocaciones, y cuando llego a pedirle los derechos al hijo de Gabilondo Soler y ve el libro ese inmenso lleno de dibujos, de diseños, de escenografía, de vestuario. Ya existía en mi mente el espectáculo.

Yo no quería recurrir al lenguaje del *plié*, del *développé*. No, yo quería recurrir a la imagen que había concebido en mi interior. Cuando yo les decía: yo quiero que hagan la cara de esta manera...

No se usaban los pelos como ahora se usan¹⁵⁶, si ahora usan los pelos que les pedí entonces dirían, pues estos están en la plena novedad. Pero hacer todo eso desordenado, con goma, no se usaba, qué esperanzas. Yo así lo quería y quería gesticulación y quería movimientos de vibraciones, que no están codificados dentro de una técnica determinada, pero que yo tenía registrados en mi mente.

También soy un adorador del teatro y de la ópera, y como conozco de teatro y ópera, era muy fácil para mí ver un escenario y montado mi sueño antes de verlo en realidad. Claro que muchas cosas se van modificando. Pero cuando yo los cito a ustedes y que todo está prácticamente resuelto, siento una gran emoción al ver que se van moviendo en el escenario que yo ya había creado para este fin.

¹⁵⁵ Se refiere a un programa realizado con el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima.

¹⁵⁶ Él pidió a los bailarines que se engomaran el pelo hacia arriba, como púas.

Nunca escribí sobre esto. Es que no, como era una apuesta, como era un reto. Yo lo que quería era cumplir con mi promesa con ustedes y demostrar que aún sin saber bailar cuando quieres hacer algo, lo puedes lograr. Y que ustedes tenían la obligación de investigar en ustedes mismos para encontrar un lenguaje y un desarrollo que fuera de acuerdo con su edad cronológica.

Entonces, si me dice: ¿usted cambiaría algo?, probablemente en la producción sí, probablemente en la iluminación también, porque en quince años, en diez años ya hay adelantos, y si bien recuerdo Alicia Alonso dice que todos los adelantos técnicos son valederos para ser aplicados en la danza, cualquiera que sea su género. Y yo creo que si las luces robóticas se usan con discreción y no parece una discoteca, podrían lograrse cosas en la iluminación de la danza maravillosas.

A. L. Recuerdo que cuando trajeron las iguanas tenían cabeza.

R.Z. Sí

A. L. Y que se las probó en movimiento y dijo “no, se ven feas, traigan unas tijeras”. Y en ese momento las decapitó.

R. Z. Sí, porque limitaba la parte de ellos y se peleaban. La imagen de la cabeza de la iguana era tan poderosa que prestabas atención a la iguana y no a la cara del bailarín.

A. L. Lo demás creo que no sufrió modificaciones.

R. Z. No. Yo tenía idea de los corazones. Tenía una clara idea de los corazones, y como quería que fueran por grupos y por medidas para que se lograra una cauda. No me agarré haciendo corazones a lo loco y a hacer manojos como si se fuera a vender. Se tuvieron que ir colocando y midiendo las diferentes distancias y los grupos para ser engarzados en el traje de usted.

También me recuerdo que llegué con Lolita con unas pieles y empecé a cortar, y le dije: “tiene que hacerse como un *brassiere* aquí, tiene que haber esto. Pero no las quiero todas de ves, unas las quiero en envés. Unas las quiero por el lado opaco”. Yo tenía una clara idea, y ella decía: “pero esto se va a ver mal, se va a ver feo”, y yo decía: “no, yo lo quiero así, hágalo así”.

Probablemente si he tenido un stock de mucho material para la creatividad, la producción, hubiera sido diferente, pero como era tan limitado la economía,

entonces se recurrió a lo que teníamos. Que fue muy bueno, porque ahora un especialista de teatro, me hace unas caudas de cocodrilo que no funcionan, que no se ven naturales, que no se ve la onda que hace la cola del reptil y el manejo del coleo, del latigazo. Y empezamos con una cuerda y a cuidar que esa cuerda no se viera atrofiada con todos los agregados que íbamos haciendo.

A. L. Desde mi perspectiva personal, todo eso es investigación, y es parte de lo que quisiera que quedara documentado: cómo se realiza la investigación en la danza, y cómo se aplica la creatividad no nada más para moverse. Todas estas soluciones que encontró con las colas de las iguanas y una prueba y otra y otra, creo que eso es investigar.

R. Z. Por supuesto. Lo curioso y lo maravilloso que me sucedió a mí en ese caso, es que yo hice todo, excepto la música. Yo hice la escenografía, yo hice la iluminación, yo hice el vestuario y lo que puede llamarse coreografía. Entonces todo estaba englobado en una misma materia interpretativa. En el mismo contexto. Porque si yo llamo a un escenógrafo y a un iluminador y a un vestuarista, no hubiera sido lo que es. Las limitantes te obligan a crear y a buscar soluciones de acuerdo con tus necesidades.

A.L. ¿Para usted qué significa esta coreografía?

R.Z. Una incursión en un terreno desconocido. Acertada, para mí. ¿Por qué fue acertada? Porque cumplió mis necesidades de expresión. Porque hice realidad un sueño. No sé si sirve o si no sirve, me despreocupa totalmente si va a pasar a la historia o si no va a pasar a la historia. Yo cumplí simple y sencillamente con una necesidad de expresión y cuando tú cumples con un deseo intenso de comunicar algo, tiene que llegar al espectador.

Que los especialistas la ubiquen o la califiquen de determinada manera, no me preocupa, no me importa.

A.L. ¿Qué valores encuentra en ella?

R. Z. ¿Qué valores?...Pues todos son visuales, porque técnicamente no usé ninguna –perdonando la redundancia- no usé ninguna técnica codificada. Pero la interpretación de ustedes me daba todo lo que yo quería. Yo creo que uno de los valores es la interpretación de los bailarines que no fue...rígidamente exigida, sino que fue provocada por el diálogo y fue creada por los propios intérpretes.

Fue una pieza que permitió crear a cada quien su personaje. Porque cuando yo daba a ustedes la indicación: es que es una mujer así maravillosa, que ordena y que truena los dedos y que...rápidamente lo captura después de una plática.

Yo decía: no Alejandro, tú eres esto, tú eres el preferido, tú eres de esta manera, te tienes que mover de esta forma.

Sí estaban marcados los pasos, pero eran ellos los que hacían las iguanas, los personajes.

Es una pieza muy libre, una pieza impresionista que da una habilidad, una facilidad para que el propio bailarín/a haga su interpretación.

Cuando yo les decía: “Yo no sé cómo van a hacer, ella tiene que venir de aquí a aquí y no detenerse y seguir”. Yo no les decía como tienen que cargar, ni de donde tienen que sujetar porque yo nunca lo he hecho. ¿Qué es lo que sucede ahí?, que ellos se tenían que organizar para ir viendo, y esa creatividad, esa participación de ellos como, no coreógrafo/as, como inventores de movimientos, les daba un plus de interés. Entonces ellos también estaban encantados con el ensayo, con el montaje.

A.L. ¿Hay algo más que le gustaría comentar?

R.Z. A mí me parece que sí queda algo, pero que yo no lo puedo decir, sino que usted lo puede o lo debe hacer: Que esta fue una ópera prima, para una gente que tiene oficio en las artes visuales y en las artes escénicas o en las artes performativas. Que fue la primera incursión en. ¿Qué de sólido?, ¿qué de improvisado? Yo no veo nada improvisado porque todo fue planeado, básicamente fue paso por paso y anticipado al montaje. Pero que sucede con las óperas primas en los que hacen, en los grandes genios, en los que hacen películas, o qué significa para ellos. Qué significó para ustedes, el que un artista local, que estaba entre comillas expuesto a

hacer un ridículo, o una obra “folcloricona”. Y resulta que es algo totalmente diferente y que no obedece a ninguna tendencia. Eso puede ser parte de su análisis.

A. L. De algún modo yo tampoco soy observadora externa porque yo la bailo.

R. Z. Usted fue la protagonista. Y ahora le he de confesar algo, mucho de ese personaje obedece a su personalidad. Que usted daba perfecto el papel: autoritaria, dictatorial, enérgica y apasionada.

Yo creo que es un trabajo extraordinario como un pretexto para poder investigar algo. Porque hay tela de dónde cortar. Lo que se puede aprender en analizar, en diagnosticar este trabajo puede ser muy rico.

Porque la mayoría de la gente tiene pánico a hacer coreografía, porque siente que no tiene derecho o que no tiene talento, y lo que no tiene es frecuencia de hacer las cosas. Y yo pienso que si me hubiera dedicado desde hace quince años a hacer coreografía sería muy feliz y estaría en un nivel, ¿quién sabe? Pero yo tengo otras misiones. ¿Por qué alguien puede trancar así un camino?, porque lo que hice después no se pareció a eso para nada. El día y la noche y la de la mesa¹⁵⁷, fueron cosas totalmente diferentes que obedecieron a necesidades muy diferentes. Tal vez también es importante hacer una referencia de que los trabajos posteriores fueron totalmente diferentes. Podría ser también parte de esa tela de dónde cortar.

(2) La voz del bailarín¹⁵⁸

(Resultado de la entrevista realizada a Alejandro Vera el 19 de febrero de 2011, en la ciudad de Colima, Col.).

Durante el año y medio que duró mi estancia en Querétaro¹⁵⁹, en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea, donde todavía trabajaba el Ballet Nacional de México (como una

¹⁵⁷ Se refiere a otras dos obras coreográficas realizadas por él para *Univerdanza*

¹⁵⁸ Para realizar esta sección se pidió a Alejandro Vera que hiciera un ejercicio de memoria sobre su experiencia en cada una de las cuatro obras. El motivo de esto es que además mi persona, él es el único bailarín que vivió los cuatro montajes originales. En este ejercicio no se le proporcionaron preguntas específicas. La razón para ello es que al ser yo también bailarina de las cuatro obras, mis preguntas podían ser inductivas hacia ciertos momentos o factores. Me pareció fundamental contar con su perspectiva sin entremezclarla con la mía. El resultado en cada caso, es que él menciona cosas que quizá no le hubiera preguntado o que yo no recordaba.

¹⁵⁹ Alejandro fue becado por la Universidad de Colima para cursar el *Primer Curso Intensivo para Instructores en Técnica Graham* del Colegio Nacional de Danza Contemporánea.

de las grandes compañías mexicanas), tuve la oportunidad de verlos hacer clase, ensayar y presentarse en temporadas todavía con la calidad y el renombre del “Ballet Nacional”.

La maestra Guillermina por supuesto también seguía haciendo clase¹⁶⁰ y ensayaba sus obras con toda la compañía. Eso era impresionante de ver. Pero particularmente me impactó ver el ensayo de la coreografía *Sobre la Violencia* con la bailarina Antonia Quiroz como bailarina principal junto a todo el cuerpo de bailarines varones. Aquello fue un momento crucial en mi vida como bailarín -hablo de ver a Guillermina ensayando con ellos y a Antonia bailando *Sobre la Violencia*-, jamás lo he olvidado y desde ese momento pensé en la posibilidad de bailar y en conmover de esa manera a cualquiera que estuviera de espectador. Es decir, estoy seguro de que al ver eso decidí que sí quería ser bailarín de danza contemporánea.

Esas imágenes y ese recuerdo me acompañaron durante un largo tiempo una vez que regresé a Colima para continuar bailando con el Ballet Folklórico de la Universidad y empezar el Taller de Danza Contemporánea (cosa que no existía antes).

En el verano de 1997 se terminó el curso en Querétaro y se abrió la Licenciatura en Danza Escénica en la Universidad de Colima. Me inscribí a ella. Soy egresado de la primera generación. En ese momento no teníamos un maestro de técnica que nos entrenara y terminara de formar, en mi caso. Entonces fue que Adriana decidió organizar la clase para que los bailarines que queríamos participar de este taller no perdiéramos más tiempo y empezara a caminar este proyecto del Taller de Danza Contemporánea.

Recuerdo que empezamos más de veinte alumnos y ya para diciembre de ese año se había ido la mitad. Adriana, además de darnos la clase de Graham, pensó en realizar un montaje de una coreografía. Era una propuesta que ella había presentado como examen en la clase del maestro Federico Castro, durante su estancia en Querétaro. La llamó *Transitando* o *Transitar* - no lo recuerdo con exactitud-, pero era sobre las diferentes maneras de transitar en la vida, una especie de tema y variación con música de Paganini. La verdad me gustaba mucho y aunque yo ya había bailado en las Prácticas Escénicas del Colegio en Querétaro, prácticamente era la primera danza que se montaba en Colima ya con los miembros del

¹⁶⁰ 1996-1997. La maestra Guillermina Bravo, primera mujer mexicana en recibir el Premio Nacional de las Artes (1979). A los 75 años la maestra Bravo hacía diariamente clase de técnica Graham junto con su compañía.

Taller de Danza Contemporánea dentro de la Universidad, entonces era todo un acontecimiento para nosotros.

Ese mismo año se presentó *Transitar* en el Teatro de Casa de la Cultura dentro del Taller de Danza Escénica que Zamarripa organizaba año con año para los directores y bailarines de las compañías de danza folclórica mexicana de México y Estados Unidos. Pero esto aunque fue en el teatro y era una propuesta que me gustaba mucho, estaba lejos de ser para mí una actuación tal y como yo la había imaginado.

Seguimos trabajando en el siguiente año y a Zamarripa le propusieron realizar un montaje coreográfico para la entrega de la presea Ave de Plata a la soprano Gilda Cruz Romo, en el marco de las Fiestas de Octubre de Guadalajara en 1998. Él pensó en realizar este montaje con Adriana (como solista de la obra), Carlos González, Julio Robledo, Juan Carlos Gaytán y yo, que en ese momento formábamos parte del Ballet Folklórico y del Taller de Danza Contemporánea al mismo tiempo.

Cuando el maestro Zamarripa llegó al salón Ana Mérida, que era nuestro salón en aquella época; llegó con un huevo como de un metro de alto, hueco y brillante montado en una estructura de madera. También con un corsé de piel con unas mangas anchísimas tejidas con estambres gruesos de colores terracota y ocre. Lo primero que recuerdo es que nos fascinamos viendo el huevo en la estructura y el corsé que por alguna razón se le llamó “el chaleco de Casta”, porque después de estrenada la obra con el nombre de *Homenaje a Gilda Cruz Romo*, se le cambió el nombre a *Casta Diva*. Yo pensaba que estaba a punto de ser parte de algo especial, de manera que mis recuerdos de ese día son todos emocionantes y significativos. Entonces... Zamarripa llega con el huevo montado en la estructura, el corsé -que explicó que lo mandó hacer para Adriana-, y lo primero que hace es darnos unas hojas que contenían la traducción del texto del aria *Casta Diva* de Bellini y nos puso la música para que la escucháramos. Lo siguiente que recuerdo es que Adriana se puso el corsé y se lo amarré con mucha dificultad, puesto que yo no había amarrado ninguno hasta ese momento.

Ya con el corsé puesto y el huevo colocado en la zona áurea del lado izquierdo arriba del espectador, iniciamos con el montaje. Adriana tenía que empezar dentro del huevo, porque esa era su casa, ella ahí vivía y aprovechó el maestro Zamarripa para explicarnos que ella era la hija de un gran guerrero que vivía en ese huevo custodiada por cuatro guerreros-

guardianes. Entonces Adriana se metió al huevo para checar si podía estar adentro y si podía moverse, cosa que por su tamaño resultó muy cómodo para ella. Zamarripa le explicó que lo primero que vería el público iba a ser el huevo iluminado, y que lo siguiente que él quería mostrar era su mano explorando la temperatura y sintiendo si todo estaba bien para poder salir del huevo-casa.

Yo recuerdo que todo el montaje fue rápido, pero no me acuerdo qué tan rápido. No me atrevería a decir en qué tiempo transcurrió lo que voy mencionando.

Adriana empezó a proponer la solución para la parte de salir del huevo, creo que Zamarripa iba diciendo “sí, ese está bien y ahora más eléctrico, más nerviosa y no tan ligado el movimiento de la mano”, eso lo entendíamos todos, aunque no estábamos adentro del huevo, íbamos construyendo el movimiento junto con ella desde nuestra imaginación y nuestra mente.

Adriana resolvía un movimiento y luego lo veíamos con la música que en esa parte eran olas que nos hacían sentir que estábamos en la costa “nuestra tierra”. Zamarripa no hacía los movimientos ni los marcaba, sólo explicaba qué era lo que quería y Adriana lo iba resolviendo hasta que a él le gustaba lo que veía. Lo que sí tenía muy claro el maestro es que ella caminaba arqueada y para atrás, dijo: “va a caminar lo más arqueada que pueda, con el torso horizontal al piso y para atrás, no para adelante como comúnmente se camina”.

Adriana y todos pensamos que eso iba a requerir de mucho ensayo y fuerza en la espalda y abdomen para aguantar la posición. Todo su movimiento me parecía inusual.

Otra cosa que él tenía claro sobre el personaje de ella, fue que pensando en las capacidades técnicas de Adriana, quería que iniciara de espaldas al público hasta adelante y haciendo un *développé* con la pierna derecha y hasta arriba. Este *développé* lo tenía que desarrollar durante la frase que dice “Casta Diva” pero son 8 tiempos muy lentos y la verdad se requería de dominio técnico para hacerlo. Toda la primera parte era la salida del huevo y el trayecto de ella en *cambré* y para atrás hasta llegar abajo y colocarse, esto con el sonido de las olas únicamente. Ya resuelta la primera parte, y después del gran *développé* a la segunda, Adriana tenía que hacer un recorrido desde la parte izquierda abajo del escenario, hasta la parte derecha arriba, es decir cruzar en diagonal pero con la característica del *cambré* y para atrás.

Una vez arriba, Zamarripa le pidió que realizara movimientos con sus brazos como si llamara a alguien, que éramos los guerreros-guardianes. Recuerdo que también a nosotros nos pidió que entráramos caminando hacia atrás y con el torso horizontal al piso, o por lo menos lo más atrás que pudiéramos hacer el torso. Él ya tenía muy claro qué posición de brazos debíamos tener en esa caminata y la manera de aparecer en el escenario. La colocación debía ser muy rápida, de manera que en cuestión de tres tiempos apareciáramos colocados y listos para empezar a caminar y recorrer la misma diagonal que ella había recorrido anteriormente.

El maestro Zamarripa mencionaba el hecho de que ella era la razón de ser de los guardianes, por eso nos pedía en todo momento que estuviéramos pendientes de su ubicación en el escenario; no precisamente verla y mantener el enfoque, sino estar consciente del lugar que ocupaba en el espacio.

Un momento especial de la obra es cuando los cuatro guardianes se acercan a tocarla y ella recibe su energía; se realizan movimientos con las manos y brazos semeando un resplandor, como si de ella surgieran rayos de luz y fueran interminables. Zamarripa nos mencionaba que era el resplandor del “oro” que le dábamos. Esta era una metáfora como muchas que se manejan dentro de la obra.

Conforme pasaba el montaje el coreógrafo nos pedía soluciones para las partes siguientes. Una vez que nos encontrábamos con ella, decía: “los cuatro quieren estar junto a ella, pero ella los va ir despachando de uno en uno”. Pero en algún momento se le ocurrió que ella decidía estar con uno de ellos, entonces nos dio la pauta para realizar con ella diferentes maneras de relacionarnos y cada relación culminaba con una cargada. Nos explicó que los cuatro guardianes sufrían una metamorfosis y se convertían en iguanas (esta idea era apoyada con la cola que se nos iba colocando de uno por uno) y para lograr esta imagen, realizábamos un movimiento en arco y girábamos para terminar con la posición que las iguanas utilizan para estar alertas, después teníamos que realizar movimientos rápidos y nerviosos semeando, por supuesto, a las iguanas y sus movimientos de la cabeza.

Zamarripa nos explicó que durante el día éramos guerreros y de noche iguanas y nos mostró unas colas de reptil que tenían cabeza de lagarto o de dragón de Komodo, lo recuerdo muy bien porque yo tenía un libro que se llamaba *La vida de los reptiles* y me gustaba mucho ver la parte de este animal, así que lo conocía muy bien. Ya los cuatro

convertidos en iguanas, durante la noche cuidábamos de ella. Zamarripa al tener las herramientas de las artes visuales a su disposición, representó a los tributos que el padre de Dagah -como le llamó al personaje de Adriana- con racimos de corazones que eran enganchados al torso de ella, de manera que cuando ella se desplazaba en arco y hacia atrás, los corazones-tributos de su padre literalmente eran arrastrados por el escenario; era una imagen bellísima.

Uno de los momentos más importantes de mi proceso en el montaje en esta obra fue cuando el maestro Zamarripa decidió que el último en relacionarse con Dagah iba a ser yo; y entonces dentro de la obra, ella me había elegido a mí para rendirse y mostrar que a los otros tres los dominaba y en cambio conmigo se sentía profundamente atraída y dispuesta a dejar su papel de dominante. Esto se resolvió con la manera en que se realizó la cargada al final de nuestra relación, ella termina totalmente vulnerable y abandonada sobre mí y yo la tengo cargando como si se tratara de una victoria, como un momento de orgullo por tenerla conmigo de esa manera.

Finalmente la obra termina en que los cuatro guardianes-iguanas la cargamos y llevamos por todo el escenario, dando la impresión de que ella está volando y esta parte culmina en el momento en el que la regresamos a su huevo-casa y todos los guardianes la protegemos cubriéndola con nuestros cuerpos para que pueda descansar tranquila dentro del huevo. La música de Bellini y las *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villalobos son el marco musical que Zamarripa utilizó para desarrollar toda la historia, porque esas obras le dieron prestigio a nivel mundial a la señora Gilda Cruz Romo, como una de las mejores sopranos.

Después de un arduo e intenso trabajo de montaje, tuvimos la fortuna de trabajar con el maestro Arlai González, un maestro cubano becado por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, que habíamos conocido en Querétaro y que por invitación de la escuela de danza de Colima nos dio curso de diferentes técnicas y estilos de danza.

A la par de estos cursos que impartió (entre ellos uno de Técnica Contemporánea Cubana a los integrantes del Taller de Danza Contemporánea), trabajó con nosotros los dos meses previos al estreno de la obra. Su trabajo -creo yo- fue muy importante en el proceso final, porque su experiencia y exigencia como artista de la danza cubana, nos benefició en el sentido de la entrega y exigencia que deberíamos tener en cada uno de los ensayos.

Esta obra que estrenamos en el Teatro Degollado fue el inicio de lo que ahora es *Univerdanza*, fue la primera coreografía que se presentó formalmente, primero con el nombre de *Homenaje a Gilda Cruz Romo* y luego con el nombre de *Casta Diva*. A la fecha, toda la producción se mantiene sin cambios. La coreografía sólo ha tenido ligeras modificaciones a la sección de cargadas, y creo que se hicieron porque después del estreno Zamarripa recibió algunos comentarios del crítico César Delgado -quien estuvo presente en la función de estreno en el Degollado- y que se referían a que Zamarripa tenía que arriesgar un poco más en esa parte. También en opinión de César Delgado esa sección estaba un poco lenta y “tibia”. Pero en general, creo que cada vez que se ha remontado hemos podido recordar la esencia de la obra, el por qué de cada cosa y la razón por la que el maestro Rafael Zamarripa realizó este montaje.

3.4.1.3 Comentarios generales

El estreno de esta coreografía marca la presentación fuera de la ciudad de Colima de una compañía de danza contemporánea representativa de la U de C.

El hecho de que desde el inicio del montaje la escenografía ya estaba construida y colocada en el salón de ensayos, fue algo muy relevante para quienes participamos del montaje. Entrar en el espacio de trabajo y verlo convertido en un lugar nuevo, a partir de la presencia de los elementos escenográficos, provocó un estado de ánimo de gran emoción y expectativa entre los bailarines. Lo anterior aunado a que trabajar con el maestro Zamarripa representaba ya un acontecimiento muy significativo en sí mismo.

Durante todo el tiempo que duró el montaje hubo un ambiente de entusiasmo y colaboración. Se ensayaba de principio a fin una y otra vez, con la finalidad de que todosuviésemos totalmente apropiados nuestros personajes y lográramos sostener la demanda energética de la obra. Teníamos que pertenecer a un sueño sin distraernos en nuestras propias dificultades técnicas o en ninguna otra cosa. El camino para lograrlo fue la repetición, tantas veces como resultó necesario (una o dos diarias durante tres o cuatro meses).

El periodista César Delgado escribió luego del estreno:

Guadalajara, Jalisco.- Un hombre con una gran sensibilidad artística, una basta cultura, una apertura ante las corrientes dancísticas, un promotor incansable y un maestro comprometido, él es Rafael Zamarripa.

En el Marco de la entrega de la presea *Ave de Plata* a la soprano tapatía Gilda Cruz Romo, efectuada en el Teatro Degollado, el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima estrenó *Casta Diva*, de su director Rafael Zamarripa. En esta oportunidad contó con los bailarines Adriana León, Julio Robledo, Carlos González, Juan Carlos Gaytán y Alexandro Vera. [...]

Esta anécdota da pie para que Zamarripa componga una pieza en la que sobresale la influencia de su trabajo en las artes visuales. De pronto la danza se *congela* para crear un gran cuadro con una composición bien equilibrada y una gran belleza. Los ejecutantes varones y la protagonista exhibieron su alto nivel técnico e interpretativo, lo que demuestra que Colima, como otras ciudades del país, es un semillero de extraordinarios bailarines.

Aunque la coreografía no está completamente lograda, Rafael Zamarripa mostró la savia creativa que corre por sus venas de artista.

Ojalá siga experimentando con esta corriente dancística y pronto nos ofrezca otra danza en este terreno (Revista *Zona de Danza* enero-febrero de 1999).¹⁶¹

Antes del estreno el maestro cubano Arlai González fungió como *regisseur* de la obra durante un período de dos meses. También entrenaba a los bailarines con Técnica Contemporánea Cubana.

Zamarripa comenta en su entrevista que cree que es importante poner de manifiesto cuánto de planeación había en el montaje y cuánto de improvisación. Me parece que el material presentado más arriba señala con claridad que el proceso de producción estuvo cuidadosamente planificado en todos sus aspectos. También, que el perfil del maestro Zamarripa como artista plástico influyó en todas las etapas del proceso y en todos los elementos involucrados, desde los bocetos iniciales hasta la selección de los fragmentos de piel que conformaron el vestuario.

¹⁶¹En el anexo D se presenta una fotocopia del artículo, sólo contamos con eso en el archivo, no la revista completa. En esta copia el número de página es ilegible. Lo que sabemos es que el jefe de redacción de esta revista era el periodista Carlos Ocampo.

El Dr. Oscar Armando García¹⁶² al conocer sobre el proceso de *Casta Diva* comentó: “Creo que Adriana es una creadora privilegiadísima por vivir este proceso”. En mi opinión, eso es cierto, todos los participantes lo fuimos.

3.4.2 Sobre las alas

- Créditos de la obra en programa de mano

Danza en cuatro tiempos que retrata la relación de una pareja.

Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera

Música: Wim Mertens

Diseño de vestuario: Rafael Zamarripa

3.4.2.1 Descripción de la obra

Es un dueto estructurado en cuatro secciones de distinta extensión, sobre cuatro diferentes piezas musicales. Cuando se abre el telón el hombre y la mujer se encuentran de pie, inmóviles de frente al público. Ambos están vestidos de color café opaco, ella con un vestido que le da a media pantorrilla y él con una malla-pantalón, camiseta y una media falda (que sólo cubre la parte trasera de su cuerpo).

Por la forma de moverse de los bailarines da la sensación de que comparten el espacio físico, pero no interactúan, también se puede apreciar que cada uno tiene distintos estados de ánimo (la mujer se observa un tanto deprimida en comparación con el hombre).

Durante el desplazamiento de ambos se aprecia un momento en que entran en contacto y sus movimientos comienzan a ser inter-actuales. Ahora se trata de dos personas juntas.

Cuando la pareja entra en contacto comienzan un dueto con los cuerpos manejándose en estrecha relación tanto en una serie de cargadas que realizan como en sus desplazamientos en el espacio. Esta sección se convierte en un vals que rodea el escenario. Este vals provoca una sensación de que la pareja se envuelve en la relación, se deja llevar y de alguna manera se transforma. La serie del vals termina con el bailarín girando sobre su propio eje mientras sostiene el cuerpo de la bailarina. Ella al mismo tiempo va cambiando de posición hasta envolverlo con todo su cuerpo. Todo esto sucede sin pausa en el tiempo. Es un movimiento continuo, como un remolino.

¹⁶² Profesor de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El bailarín se detiene y ellos quedan inmóviles. Después se dirigen con lentitud, atravesando el escenario, hacia el primer término a la izquierda, quedando muy cerca del público. Mientras realizan esta caminata, se toman de la mano, se sueltan, se rodean, se vuelven a tomar todo con mucha suavidad y con movimientos que casi parecen cotidianos.

Al llegar casi al límite del escenario comienza una sección todavía más lenta. Él se quita la camiseta. Luego van bajando hasta recostarse en el piso. El cuerpo de él sostiene el peso de ella. Esta vez la interacción tiene una connotación erótica y se realiza también en movimiento continuo, muy suavemente pero el movimiento es elaborado, no cotidiano. Con el final de la música termina esta sección el hombre está completamente recostado sobre el piso y ella recostada sobre él de manera transversal.

La segunda sección sucede todo el tiempo en el mismo lugar del espacio. Al principio sólo ella se mueve, todavía más lentamente que en la primera sección. Como no se levanta del piso, mueve torso, brazos, cabeza hasta sentarse. Da la impresión de que lo observa y lo toca mientras él duerme. Ella se ve muy relajada, en un espacio de intimidad consigo y su sensación. Va teniendo una transformación. Sin hacer pausas en el movimiento se levanta del piso, deja de observarlo y se concentra en ella, extiende los brazos como si fueran alas. Mientras ella vuela, él despierta y la mira lejos de él. La llama, pero como ella está volando no se da cuenta. Él se siente rechazado y le da la espalda.

Esta segunda pieza termina dando la imagen de que rompió el vínculo creado entre ellos.

Durante la tercera sección hay lo que evidentemente se transforma de desacuerdo a enfrentamiento, primero sutil y poco a poco abierto y violento. Corren, se persiguen, se empujan, se manipulan bruscamente, se arrastran, etc. Esta sección termina con ellos en la esquina de la derecha al fondo, justo donde inició la caminata para acercarse al público.

La cuarta sección otra vez sucede sin desplazamiento en el espacio. Ella se queda de espaldas al público y a él. Él está de frente al público pero también de espaldas a ella. Se ven doloridos, pesados, con mucha presión. Con acentos muy marcados de los brazos, en gestos casi cotidianos de abrazarse a sí mismo y cubrirse la cara. No se mueven de manera idéntica aunque hacen el mismo tipo de movimiento. Pareciera que se van hundiéndose hasta tomar una posición muy cercana al piso, pero no cómoda.

Esta sección finaliza en silencio, mirándose pero sin tocarse.

3.4.2.2-El montaje o tiempo de creación

En este caso los testimonios de coreógrafo/a y bailarín/a están entremezclados, puesto que ambos cubrimos los dos roles. En esta ocasión también se realizó como ejercicio de memoria, sin preguntas guía. Dicho ejercicio se realizó por separado uno del otro, Alejandro Vera no conoce el contenido de mi narración y yo realicé la mía antes de leer la suya. Se presentará en primer lugar la de Alejandro Vera. (Ambos testimonios se realizaron en el mes de febrero de 2011).

(1)La voz del coreógrafo intérprete

Alejandro Vera:

Pensar en el proceso creativo de *Sobre las alas*, que por cierto es mi primera obra coreográfica. Me lleva a dos puntos: primero, creo que mi edad (23 años) y mi situación de bailarín que está en pleno desarrollo y formación no me permitían en ese momento estar tan pendiente de lo que pasaba por mi cabeza. No sabía con certeza cuál era mi motivación para crear.

No sabía si yo era coreógrafo o no, simplemente me di cuenta que podía crear movimiento a partir de mi cuerpo y ponerlo en la coreografía. Estoy seguro que mucho de lo que hice fue un poco de intuición y otro de mi capacidad de visualizar a futuro el resultado de la obra en movimiento. Creo que se me da mucho eso y lo utilicé de manera intuitiva tal vez, pero finalmente resultó algo verdaderamente sorprendente.

Martha Graham decía: “El movimiento nunca miente”, y sé que tenía razón porque al ver la obra encuentro sentido en todo lo que sucede y eso es precisamente lo que nos estaba pasando en nuestras vidas. Es decir la danza, la vida, tus experiencias, tus deseos y tus miedos se verán reflejados en lo que hagas.

Pienso que mi participación fue necesaria e importante durante la creación de la parte intermedia de la obra, en la manera en que se fue resolviendo todo lo relacionado con las cargadas y momentos en los que se requiere la fuerza del hombre para mover a la bailarina, o cuando se requirió montar el momento en el que se baila el vals, que termina con una cargada girando y que es muy impresionante.

Ese fue mi punto fuerte en *Sobre las alas*, porque nuestros tamaños son perfectos para poder hacer movimientos y cargadas que aparte de expresar la emoción o sensación de ese

momento, le daba facilidad al desarrollo del movimiento por la fuerza mía y por la habilidad de Adriana para las cargadas y para moverse mientras yo la manipulaba.

En segundo lugar hablar de cómo surgió *Sobre las alas*, podría implicar para mí hacer un recuento de mi vida durante ese año de 1998 y parte del 99, pero prefiero enfocarme en lo que se relaciona con la obra.

Recuerdo claramente que Adriana tenía un *cassette* de música que escuchaba con mucha frecuencia, era de diversos compositores, pero ella no sabía con seguridad qué compositores eran de cada una de las piezas que ese *cassette* tenía.

Había una música en particular que le atraía mucho, creo que sentía que esa música reflejaba su estado emocional como si estuviera describiéndola: este estado de enamoramiento en el que todo parece suceder a la perfección y en un tiempo irreal como si el pasar de los minutos se volviera más lento, como si tuviera los sentidos tan abiertos que era capaz de percibir un pequeño cambio en la temperatura o en la dirección del viento, o algo por el estilo. Así la veía yo.

Adriana decidió trabajar con esa música y montar un solo¹⁶³ con una de las chicas que asistía al Taller de Danza Contemporánea (Dení). Usó la emoción y experiencia de vida para realizar el montaje. Pocas veces yo estuve presente durante el montaje de ese solo y tengo borrado de mi mente ese tiempo.

Fue cuando Adriana decidió mostrarnos la coreografía del solo que yo quedé hipnotizado. Sentí al ver la coreografía que me estaban tocando el corazón, no pude resistirme y comencé a derramar lágrimas. No entendía por qué, pero no podía dejar de hacerlo. Realmente me conmovió y me gustó mucho aquello que vi ese día.

Sé que se trataba en gran parte de lo que una persona puede sentir por otra, de la capacidad de mostrar tu interior y tus emociones más profundas sobre el amor que sientes por alguien. En ese caso, ese alguien sabía que era yo. Entonces más me conmovió el hecho de que se tratara de lo que alguien puede sentir por mí. Fue y ha sido una de las cosas más emocionantes que he recibido.

Una vez visto el solo, Adriana y yo conversamos sobre la posibilidad de seguir haciendo coreografía con esa música. Entonces decidí hacer un solo¹⁶⁴ con otra de las piezas

¹⁶³ Se refiere a la segunda sección de la coreografía.

¹⁶⁴ Se refiere a la cuarta y última sección de la coreografía.

musicales que tenía el *casette*, ésta tenía un carácter de melancolía y dolor contenido, que no retrataba la emoción en el mismo sentido que la música del solo de Adriana; se enfocaba en expresar –desde mi punto de vista- la soledad y el dolor de que estás perdiendo algo o a alguien. No era para nada feliz ni ligero, más bien triste y pesado, por lo que empecé a trabajar yo mismo como creador e intérprete.

Lo primero que decidí fue que debería hacer todo de espaldas al público, como si me encontrara en un rincón lejos de los demás, aislado y adolorido, sin poder pedirle a nadie ayuda. La verdad es que la música, de Wim Mertens (después supimos que el compositor así se llama), siempre está cargada de emociones y sentimientos profundos que te transportan a un estado de ánimo particular y para mi fortuna, eso me ayudó para definir el estado de ánimo del personaje.

El movimiento se fue dando de manera natural y lógica respondiendo a la emoción y a los sentimientos de soledad, melancolía y abandono que el personaje vivía en ese momento. De alguna manera reflejaba la parte triste y melancólica que había en mi vida. No precisamente en el presente, pero sí el hecho de cómo yo creo que me hubiera sentido en una situación como ésa.

Los movimientos, como ya lo dije, fueron naciendo de manera natural y lógica; utilicé un brazo como una fuerza que me iba hundiendo poco a poco y cada vez más hasta llegar al piso, mis manos cubrían mi cara de manera que yo mismo era quien me impedía ver lo que había “afuera”.

Pensé que todos los movimientos, a diferencia de los que Adriana planteó en su solo, debían estar cargados de energía y tensión muscular que implicaran por sí solos la sensación al espectador de sentirse contraído de manera permanente, como sin tregua, sin descanso y con una sensación de angustia y dolor muy contenidos. Ésa era mi idea, que hiciera contrapunto a lo que Adriana manejaba con su solo, porque además la música es así de contrastante entre una pieza y otra.

Después de montarlo conmigo mismo, surgió la oportunidad de presentarlo en el Examen Final de la Licenciatura en Danza Escénica (como yo era estudiante de la primera generación, debía presentar un trabajo coreográfico para la materia Experimentación Creativa). Ese solo resultó ideal para presentarlo como examen.

Ya para diciembre de 1998, Marco Antonio Silva impartió en nuestro salón de danza (Ana Mérida) un curso de coreografía, invitado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado. El curso era para actores. Como estábamos cediendo el espacio de trabajo de nuestro taller para que se impartiera, se nos invitó a tomarlo de manera gratuita. Adriana y yo aceptamos participar en él y decidimos ponernos a trabajar un dueto como parte de los ejercicios que se desarrollaban dentro del curso mismo.

No habíamos contemplado la idea de que se integrara a los dos solos que ya teníamos montados, simplemente dejamos que nuestra intuición nos llevara a escoger el camino que debíamos de recorrer durante la estancia de Marco en Colima. Lo que Marco Antonio Silva comentó sobre el ejercicio que estábamos desarrollando en su curso, nos dio la idea de seguir trabajándolo, y entonces hacer una coreografía más larga, en la que se incluyeran los dos solos ya montados.

Pensando en esa idea, nos dimos a la tarea de escuchar más piezas del *casette* para encontrar una que se adaptara al nuevo dueto que habíamos empezado. Descubrimos que había cuatro piezas musicales que nos parecía tenían algo en común; eran con piano y en tres de las cuatro se escuchaba la misma voz en un lenguaje desconocido para nosotros; cosa que fue una suerte porque así no estábamos influenciados por el texto.

Ya decididos a utilizar las cuatro piezas musicales, pensamos en crear una historia sobre la relación de una pareja, porque en el ejercicio que habíamos hecho con Marco, ella tenía un estado de ánimo decaído y deprimido, mientras que él se veía feliz y equilibrado. Entonces pensamos en unir los dos solos con el dueto nuevo -que no estaba terminado-, y en realizar una cuarta danza para completarla música.

Finalmente y después de mucho analizar, encontramos que seguir la estructura y orden que el mismo compositor manejaba en la composición de la música; nos ayudaría a realizar el trabajo de continuidad de la historia; es decir, siguiendo el hilo conductor del compositor fue la manera en la que construimos el orden de las danzas que formarían la obra en su totalidad.

Mientras continuábamos trabajando con el dueto, recuerdo que fueron surgiendo ideas en cómo adaptar los solos, puesto que ahora debíamos ser dos todo el tiempo y no como se había pensado en un principio. Para la parte del solo que Adriana había montado, decidimos que él debería permanecer dormido a un lado durante su desarrollo, o por lo menos el

mayor tiempo posible. Para el solo que yo había hecho, la idea final resultó en que los dos íbamos a hacer el mismo tipo de movimiento pero no al unísono; debería haber una diferencia en el movimiento, la calidad, el tiempo, etc., sin perder el sentido de esa pieza.

Por otro lado, pensamos que uno de nosotros tenía que estar de frente al público para que se pudiera observar con detalle cada parte del movimiento y la expresión dentro de la coreografía, que el público tuviera la oportunidad de ver al mismo tiempo de frente y de espaldas todo lo que sucedía.

Una vez terminada la parte del dueto que funcionaría como principio (en donde ellos se conocían y se disponían a empezar una relación), teníamos la duda de qué hacer con la tercera pieza musical, que por cierto, no nos sugería con mucha claridad qué estaba pasando musicalmente. Nos parecía que era un momento lineal y un poco neutro, pero que sugería que algo iba a suceder.

Recuerdo cómo fue que decidimos llegar a realizar el montaje de esa parte, ellos –los personajes- ya se habían conocido, enamorado y al final entrado en un estado de tensión y desesperación; entonces nos dimos cuenta que faltaba el momento del conflicto, la razón por la que en la última pieza musical y coreográfica los dos se expresaban en esa depresión y angustia.

Pensamos en una manera de reflejar ese momento de desacuerdo y conflicto por el que pasan la mayoría de las parejas, esos momentos en los que uno quiere “jalar” para un lado y el otro para el otro lado, cuando no puedes llegar a un acuerdo y no te pones en la misma sintonía. Decidimos que ellos iban a vivir un momento de confusión y falta de comunicación, de malos entendidos y de lucha por defender su posición dentro de ese conflicto.

Pero eso no era lo difícil. Aunque ya sabíamos que en esa pieza musical teníamos que montar la parte del conflicto, nos faltaba resolver cómo detonarlo; es decir, la parte de la coreografía en la que surgirían los desacuerdos y la lucha. Teníamos que plantear por qué sucedía esto antes de que iniciara esta parte, por lo tanto decidimos que en el final del solo de Adriana, iba a suceder algo que hiciera que ellos se separaran e iniciara el enfrentamiento.

Se le ocurrió a Adriana que su personaje estaba en tal estado de felicidad y emoción que le salían alas y empezaba a “volar”, por el contrario el personaje de él, al darse cuenta de que

ella estaba tan bien que incluso parecía que “volaba”, sentía una desilusión por no poder compartir ese momento con ella y empezaba a sentirse muy lejano, desconectado y desconcertado por su “vuelo”. Al darse cuenta los dos de esta ruptura, ella “cae” y él se “hunde” al mismo tiempo, los dos entran en una situación de vulnerabilidad y peligro, entonces el personaje de él decide que no quiere continuar su relación con ella y eso provoca el conflicto.

Estaba resuelto el problema de cómo plantear el inicio del conflicto y entonces desarrollamos la parte del pleito que culminó con la propuesta del solo mío interpretado por los dos. Fueron varios meses de trabajo, y ya para cuando lo mostramos al público en ensayos abiertos, estaban resueltas las transiciones entre una pieza y otra. La coreografía en un principio no sabíamos cómo titularla, pero a Adriana se le ocurrió preguntarnos: ¿Por qué surgió el conflicto?...

Respondiendo a esa pregunta pensamos: “Porque a ella le salieron alas”. Entonces la obra hable de un conflicto sobre las alas. De ahí surgió el título de *Sobre las alas, coreografía en 4 tiempos*; para después sólo quedar en *Sobre las alas*. Una vez terminada la obra completa, invitamos al maestro Zamarripa para que viera un ensayo. Recuerdo que se quedó mudo y que sólo podía decir excelente con el dedo gordo hacia arriba y la mano empuñada como si fuera el emperador romano que nos estaba dejando seguir con vida en los tiempos de los gladiadores.

Creo que en ese momento se realizó el sueño que yo tuve alguna vez de conmover a alguien así como lo hizo Antonia Quiroz con su papel de Ifigenia en *Sobre la Violencia* de Guillermina Bravo. Ahora reflexiono y pienso *Sobre la Violencia* y *Sobre las alas*. Sí, es la influencia que de manera inconsciente tenemos. Nuestros bailarines modelo y maestros, que tomaron parte en nuestra formación alteran nuestro mundo creador y nuestra manera artística de hacer la danza. Así como Ruth Saint Denis a Martha Graham, Doris Humphrey a José Limón, Limón a Alvin Ailey y Jiri Kylian, Amalia Hernández a Rafael Zamarripa, etc. Es entendible que Guillermina Bravo y Antonia Quiroz nos hayan influenciado con su trabajo en ese momento y para siempre.

Ahora sé que *Sobre las alas* es una danza que no vive en un tiempo establecido, no es de una época, se mantiene vigente y cada vez que Adriana y yo la presentamos, tenemos la oportunidad de dejar una huella en los espectadores. Siento que la estructura coreográfica,

la música, el vestuario y la interpretación son elementos que juntos construyen una obra coreográfica poderosamente sensible.

Creo que pocos bailarines podrían bailar esta obra -tal vez técnicamente sí- pero esta obra habla de la vida de dos, y aunque pudiera parecerse a otras relaciones, la vida y relación de Adriana y Alejandro es única.

(2) La voz de la coreógrafa-intérprete

Adriana León¹⁶⁵:

Alain Badiou dice que la danza no es un arte, “porque es la señal de la posibilidad de arte como si estuviera inscrito en el cuerpo”¹⁶⁶. Cuando hicimos *Sobre las alas* yo no había leído esto, pero tratando de recuperar mis pasos para realizar esta coreografía pienso que es posible que tenga razón. No estoy segura de si lo que hice puede considerarse obra de arte, la cuestión es que no me preguntaba eso entonces, y ahora tampoco es fundamental la respuesta para realizar mi trabajo.

Antes de *Sobre las alas*, mi experiencia como coreógrafa era muy limitada. Yo me asumía como bailarina, no como coreógrafa. Me mantuve satisfecha con esta postura hasta que me fui a vivir a Colima. Ahí tenía que hacer coreografía si quería seguir bailando, entonces decidí hacerlo.

Podría definir mis procesos internos con respecto a *Sobre las alas* como: dejar salir de mí algo que no cabía dentro. Así, simple. Ese algo eran mis propias emociones provocadas por mi historia inmediata. Un *cassette* que me habían regalado -sin rotular- tenía una pieza que me parecía bellísima y me ponía en contacto con estas emociones. Creo que todos estos hechos juntos me ayudaron a comenzar esta coreografía.

Al iniciar el montaje yo ya tenía una metáfora de la situación de esta mujer que me serviría para iniciar mi investigación en movimiento; el sentir ese amor comienza a transformarla hasta que le salen alas y se aparta de la realidad. Sus alas la llevan a perderse en la emoción

¹⁶⁵En este testimonio se da paso a la voz de la bailarina, por lo que está escrito en primera persona.

¹⁶⁶ “La danza no es un arte, porque es la señal de la posibilidad de arte como si estuviera inscrito en el cuerpo. [...] Spinoza dice que buscamos saber lo que el pensamiento es mientras que ni siquiera sabemos de lo que es capaz un cuerpo. Diré que la danza es precisamente lo que nos muestra que el cuerpo es capaz de arte. Nos proporciona el grado exacto al que, en un momento dado, éste es capaz. La Danza como metáfora del pensamiento. <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html> (consultado el 3 de febrero de 2011).

y también la llevan a la sensación de volar. Estando en pleno vuelo, se da cuenta de que su pareja la abandona, las alas se quiebran y ella cae. Al llegar abajo esta mujer pájaro es como las imágenes que yo había podido ver en la televisión (años atrás durante la “Guerra del Golfo”) de las aves marinas en el chapopote; con las alas atrapadas, inutilizadas, presas del mar, sin poder volar, temerosas, y esperando la muerte.

Estas imágenes fueron surgiendo durante largos ratos en los que me sentaba a escuchar la música. Usualmente en estas sesiones trato de concentrarme en las emociones, y mi cuerpo comienza a sugerirme pequeños movimientos que luego me sirven como motivos coreográficos. Este proceso de dejar que mi cuerpo sugiera puede ser largo o muy breve. Varía en cada ocasión.

Después de este inicio no recuerdo bien qué pasó. Diría que mi memoria del tiempo en el salón para realizar este montaje casi se borró. Pero sí puedo decir que había escuchado tantas veces la música que me sabía de memoria las frases y los acentos.

Decidí recostar a la mujer en el piso, porque se me había ocurrido que ella después de la intimidad siente que puede tocar el cielo. Era una emoción profunda y sutil, algo muy personal, entonces no quería desplazamiento en el espacio. Este momento de intimidad con su propia emoción la lleva a la metamorfosis en que los brazos se convierten en alas. Pero desde mi perspectiva, era un vuelo sereno, sin esfuerzo. Entonces sólo la levanté del piso muy lentamente. Todo el tiempo su movimiento es fluido y lento, como una respiración muy profunda.

Aunque probé desplazarla una vez levantada, la realidad del peso en el avance me incomodaba, no sentía que correspondiera a ese vuelo sostenido que yo imaginaba. Así que decidí eliminar el desplazamiento y no romper la lentitud del movimiento. Esto sucede hasta un punto en que ella distingue que su pareja ya no está. Entonces comienza a caer. Tampoco quise una caída estrepitosa, sólo un lento descender que me sugería sumergirse en el dolor.

Como yo tenía muy presente aquella imagen de las aves marinas atrapadas en el chapopote, la experimentación hacia el final de la pieza se dio tratando de reproducir con el cuerpo de la bailarina esa imagen. Debía verse lastimada e impedida para extender las alas. También quería que se viera débil, un poco espasmódica, como esas aves que en medio del mar trataban de despegar las alas. Al final ella deja de intentar volar. Se queda quieta.

Aún cuando terminé el montaje de 8 minutos, y me sentía satisfecha con el resultado, no hubo oportunidad de mostrarlo a público. Se grabó en video y se guardó, creo que fue en diciembre. Sin embargo, Alejandro lo vio. Ese solo lo motivó a tratar de expresar el punto de vista masculino sobre la separación de la pareja, y la experiencia del dolor que en medio de esta situación el hombre siente.

Alejandro en algún momento me invitó a ver su resultado. Ya teníamos ambos solos terminados. En enero de 1999 estrenó su solo (sobre otra pieza musical del mismo *cassette*) interpretado por él mismo, dentro de una función de la escuela de danza.

Un poco después, durante un curso de coreografía, decidimos trabajar en una idea conjunta que se sumara a ambos solos. Como tarea para el maestro (Marco Antonio Silva) realizamos una primera frase de movimiento con la idea del primer dueto. Por alguna razón que no recuerdo empleábamos dos banquitos de diferente tamaño, que nos ayudaron a encontrar una caída.

Al mostrar la frase ante el grupo, el maestro sugirió que la repitiéramos sin los banquitos, después nos tomó como monitores y tanto él como algunos de nuestros compañeros de clase, hicieron experimentos a partir de nuestra frase. Cuando el curso terminó nosotros continuamos trabajando sobre lo que habíamos acordado, teniendo más idea de cómo desarrollarlo.

La mayoría de los detalles de la práctica en el salón ya no los recuerdo. Improvisábamos un poco. Luego tratábamos de adaptar algo que nos había gustado de la improvisación dentro de la música, haciendo una y otra prueba, descartando, etc.

Aunque comenzamos montando el primer dueto, fue necesario suspender el montaje a la mitad y pasar al dueto del conflicto. La razón fue que el tema del conflicto nos sugería más movimiento, y el proceso de montaje era más fluido. Creo que es importante mencionar que nosotros como pareja estábamos regresando de una difícil (por lo menos para mí) ruptura y que la realidad de nuestras emociones y de nuestra relación era que estaba en la etapa de crisis.

La realización de este montaje funcionó como una especie de catarsis en la que utilizábamos nuestra ira y conflicto reales, como detonador para el movimiento. Algunas veces la energía se desbordaba y se convertía en pleito real. Pero nos quedábamos en el

salón, como si hubiera algo que tenía que suceder, como si la danza hubiera tenido su fuerza propia que nos conducía.

Ensayábamos por lo menos dos horas diarias. Si no se nos ocurría nada nuevo nos mirábamos, escuchábamos la música o repetíamos lo ya sabido. Pasara lo que pasara al día siguiente regresábamos al salón. Luego de terminar la sección del pleito pudimos regresar al montaje del primer dueto y terminarlo.

También para el primer dueto teníamos varias imágenes para trabajar; dos personas que no tienen relación entre sí pero están en un mismo espacio, dos estados de ánimo opuestos, un momento de contacto y un baile juntos (como aquella frase de bailar de contento). Trabajábamos guardando mucha relación con las frases musicales, conocíamos muy bien la música a fuerza de escucharla repetidamente. No montamos en el orden de la coreografía, a veces nos saltábamos secciones musicales que nos era difícil abordar y pasábamos a alguna que nos sugería movimiento.

Para nosotros el primer dueto termina con la pareja haciendo el amor; entonces verdaderamente tratábamos de sentirnos, de recargar el peso de uno en el otro, de reproducir la sensación. Pero no queríamos hacer algo que rayara en lo grotesco o lo explícitamente sexual, queríamos de algún modo encontrar formas muy estilizadas que lo sugirieran claramente. Creo que aprovechamos nuestra proporción para realizar esta última sección del primer dueto (Alejandro es unos 25 cm más alto que yo, su espalda es amplia y mis huesos son pequeños, etc.). Hubo búsqueda de mecánicas de inter-relación corporal.

Cada vez que terminábamos una sección tratábamos de grabarla (lo cual era difícil porque no contábamos con cámara propia y debíamos conseguirla prestada). Cuando todas las secciones estuvieron terminadas la mayor dificultad era bailarlas de corrido. Nos fallaba por momentos la memoria, la concentración, la comunicación dentro de la danza.

Antes de presentarla a público hicimos un ensayo abierto para el maestro Zamarripa y una persona que lo acompañó. Para nosotros era como una prueba de fuego. Logramos mantenernos concentrados, eso nos indicó que comenzaba a ser unidad. El maestro nos hizo un par de observaciones que tratamos de aplicar. Después hicimos un par de ensayos abiertos a más personas.

Zamarripa diseñó el vestuario, Alejandro y yo no teníamos la menor idea de cómo vestirla, por lo que le pedimos a él que nos hiciera un diseño. El título lo escogimos cuando la obra

ya estaba terminada. Fue *Sobre las alas* porque la imagen que dio inicio a todo fue la de la mujer a la que le salen alas a partir del amor por otro. No queríamos dar ningún tipo de sinopsis, porque esperábamos que la obra se explicara así misma, sin necesidad de las palabras.

Me gusta esta coreografía, me gusta bailarla y hasta ahora se ha mantenido viva.

3.4.2.3 Comentarios generales

Con este dueto se abre el programa de la compañía *Univerdanza*. Es también dentro del programa *Retrospectiva X Aniversario*, la coreografía que tenía más años de haber sido estrenada (se había bailado a lo largo de nueve años con el reparto original y el vestuario original).

Dentro del trabajo artístico de la compañía *Sobre las alas* es una obra muy significativa por diversas razones: fue la primera coreografía realizada en co-creación entre ambos coreógrafos, fundadores y actualmente directivos de *Univerdanza*. Este binomio artístico se ha mantenido funcionando durante doce años dando como producto nueve coreografías más, todas presentadas a nivel profesional tanto en México como en Estados Unidos y España; *Sobre las alas* ha tenido en todos los foros en que se ha presentado una excelente respuesta por parte del público. Algunas de las más elogiosas críticas que se han obtenido por parte de la prensa durante la historia de la compañía han sido escritas sobre esta obra a la que se le ha llamado incluso “sublime poema coreográfico”.¹⁶⁷

Además de lo anterior, esta coreografía se puede adaptar a casi cualquier tipo de espacio escénico, convencional o no y no pierde efectividad escénica cuando no se cuenta con equipo de iluminación.

Sobre las alas se estrenó en el *II Festival Colima de Danza* en el mes de junio de 1999 con una duración de 30 minutos. En el año 2000 se recortó a 22 minutos para formar parte del programa que se presentaría en el XX Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. En 2008 se recortó a 20 minutos para formar parte del programa *Retrospectiva X Aniversario*.

¹⁶⁷(Benigno Aispuro, EL DEBATE, 28-C. Culiacán Sin., miércoles 25 de abril de 2001).

3.4.3 *Diálogos sin sentido* (2008)

- Créditos de la obra en programa de mano

Tres diálogos, absurdos, exagerados, con interferencia y humor.

Coreografía: Karla Coyazo

Música: Shostakovich

Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Dora Moreno, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera.

3.4.3.1 Descripción de la obra

Es un sexteto estructurado en secciones breves, la mayoría duetos (hombre-mujer), pero antes de la última parte todos realizan juntos una de ellas. Los hombres están vestidos de pantalón de mezclilla y camiseta negra y las mujeres de short de mezclilla con blusas de tono oscuro, pero de diferente diseño entre sí.

Cada dueto posee características diferentes en el tipo de diálogo (corporal) que presenta. La primera pareja parece discutir tomando uno y otro la voz “fuerte” de manera alternada. Por el tipo de desplazamiento que los bailarines realizan esta discusión podría estar aconteciendo en un espacio abierto. Sus gestos son exagerados al grado que en un momento se maneja una cámara lenta en la que al parecer se golpean entre sí, pero el tono se mantiene más humorístico que dramático. Esta cámara lenta se rompe cuando la bailarina de un fuerte jalón saca al bailarín de escenario, yéndose ella con él.

Empieza el segundo dueto entrando de lugares opuestos, primero ella y después él. Esta pareja al parecer juega entre sí, pero sus movimientos no son los naturales de un juego, son todos lineales, cortados, con acentos muy marcados. En este dueto hay cargadas muy rápidas en las que se conservan las formas lineales de los cuerpos. También los desplazamientos son así. De manera intermitente las otras parejas aparecen haciendo el mismo movimiento de la que está en el escenario. Estas apariciones son juegos formales, no anecdóticos, hacen entre ellos formas e interacciones en el tiempo y espacio.

Paulatinamente se van sumando hasta estar las tres parejas moviéndose de la misma forma.

Por último, la mayoría sale dejando a una sola pareja en el escenario. En esta última escena, la interrelación es más brusca y exagerada que las anteriores. Aún cuando están haciendo cargadas, éstas no se ven de común acuerdo; o es uno sobre el otro o ambos parecen

ignorarse durante la interacción. Dan la impresión de utilizarse como lugar de apoyo más que de un intento de relación.

Esta tensión va incrementándose. De pronto de manera sorpresiva el bailarín deja caer a la bailarina al suelo. Comienza a salirse del escenario en dirección al público, mientras va saliendo va también gritando en tono grave palabras altisonantes: “chingadamadre ya estoy hartito, nunca te sabes cargar, te vas a la ch..., etc.”. Sin parar de gritar se sale de la sala por la entrada del público. La bailarina entretanto lo observa sorprendida.

3.4.3.2 El montaje o tiempo de creación

(1) La voz del a coreógrafa¹⁶⁸

A.L. ¿Cómo describirías *Diálogos sin sentido*?, y ¿cómo fue tu proceso creativo?

K.C. Yo describiría *Diálogos sin sentido* como una coreografía con desplazamientos muy sencillos y con movimientos -no que sean muy complicados-, pero que son más elaborados que los desplazamientos, porque mis desplazamientos son muy cuadrados, muy lineales. En el escenario son diagonales, cuadros, rectángulos y todo muy recto, pero el movimiento sí es un poco más elaborado.

Se me dificulta determinarla en algún estilo en particular. Creo que tiene un toque de minimalismo, pero no estoy segura de usar ese término. Puede ser que tenga influencia del movimiento de Nikolais¹⁶⁹ porque durante el verano anterior a montar la obra estuve en *Bearnstow*¹⁷⁰ y yo vi muchos videos de él. Muchos, muchos, porque Ruth¹⁷¹ tiene una caja llena videos del trabajo de Alwin Nikolais y yo me puse a verlos todos, uno por uno. Yo creo que sí, traía toda esa información y esa idea de movimiento.

Para iniciar un montaje creo que primero tiene que haber algo que te motive. Eso me pasaba cuando tuve que hacer *Diálogos sin sentido*, porque tenía que hacer una coreografía. Yo sabía que en algún momento podía irme a un salón y sacar movimientos y movimientos y movimiento, pero pues, eso no es suficiente. Tienes

¹⁶⁸ Datos tomados de entrevista realizada el 1 de marzo de 2011 en la ciudad de Colima, Col.

¹⁶⁹ Coreógrafo, compositor y bailarín estadounidense. Fundador de *Nikolais Dance Theater*.

¹⁷⁰ *Bearnstow Camp*, en Mount Vernon ME, EU. Es un campamento de verano dedicado a la danza. Considerado lugar histórico de los Estados Unidos. En tres ocasiones bailarines de *Univerdanza* han hecho residencia en ese lugar prestando servicio comunitario como internas.

¹⁷¹ Ruth Grauert es directora del lugar. Ella trabajó durante cuarenta años como iluminadora de la compañía de Alwin Nikolais. <http://bearnstowjournal.org/> (consultada el 5 de marzo 2011).

que tener algo que decir, tienes que tener algo que te haga enamorarte de ese proceso y que te haga producir otras cosas, que te haga generar.

Primero hay que encontrar un motivo o tema para poder irlo desarrollando. Con *Diálogos sin sentido* me pasó que tenía que hacer una coreografía para titularme. Era una tarea y tenía que hacerla. Primero estaba en pánico y decía: ¿qué voy a hacer? Siempre había trabajado con los alumnos de un año más arriba que yo, pero como intérprete, y no había hecho coreografía. Pero gracias a estar trabajando con ellos, pues te das cuenta de cómo trabajan, qué procesos llevan, qué implica, etc.

Se cruzó con que me voy a *Bearnstow, Camp*. En un principio no dije: “allá voy a empezar a hacer mi coreografía, voy a planear”. No, no lo pensé así. Llego allá, empiezo a bailar en algunos cursos...

Estuvimos trabajando con Cathy Nicoli. Un día yo estaba trabajando en una escalera y estaba tratando de encontrar entradas, otros puntos de apoyo, etc., y fue cuando me di cuenta de que de ahí ya podía tomar un montón de material para empezar a experimentar en mi coreografía y ver “qué quiero hacer”.

Yo no tenía todavía idea de un tema. Como traía una cámara empecé a grabar los ejercicios (le pedía a Lee –mi compañera- que me grabara). Así estuve investigando cosas -que por su resultado visual- quería utilizar: yo quiero estar arriba de otro cuerpo, o quiero estar de cabeza. Empecé a tener idea de ciertos movimientos y diseños que quería que se vieran. Todavía no tenía un tema, sólo movimientos que quería utilizar.

Después hubo un curso de voz y movimiento que también me encantó. Como todo eran cosas que yo no había hecho, me decía: “todo lo quiero usar”, pero obviamente no se puede. Entonces hacíamos historias, pero sobre todo con el sonido, sin palabras en sí. Sonidos relacionados con movimiento, buscábamos movimientos “graves, agudos, etc.” De ahí también tomé mis notas.

El último curso fue con Ruth y todas sus compañeras de Nikolais. Todas estas señoras obviamente ya no bailaban¹⁷², pero tenían un lenguaje muy particular en sus cuerpos. Había una mujer que a mí me llamaba mucho la atención (no recuerdo su

¹⁷²Se refiere a ex bailarinas de *Nikolais Dance Theater*.

nombre). Esta mujer hablaba de un modo muy cortado, caricaturesco y muy raro. Cuando hacía eso yo sentía mucha empatía, me gustaba muchísimo.

Le pedí que se subiera a una bicicleta fija que tiene Ruth. Ella empezó a decir un montón de palabras (en inglés y sin sentido para mí). Me gustaba que muchas de esas palabras yo no las entendiera. No podía dejar de verla y sentía que me hablaba a mí, me hacía reír y de repente me preguntaba “algo”. Yo decía no sé. Teníamos un diálogo, pero yo no le estaba entendiendo nada a sus palabras, pero sí a su sonido y a su gesticulación.

Entonces pensé: quiero diálogos entre personas, que no se estén diciendo algo exactamente, pero que se entienda que están comunicándose con el cuerpo. Así fue como regresé a México con una idea.

Yo al principio le puse *Diálogos de baño*. ¿Por qué? Pues porque sí. Y porque tengo una amiga (Sugey) con la que siempre que estamos juntas y voy al baño, ella me acompaña y platicamos mientras yo estoy en la taza del baño y viceversa. Nosotros tenemos muy buenos diálogos dentro del... del aula del excusado. Entonces por eso dije; ah pues diálogos de baño, porque yo dialogo mientras estoy en el baño.

Cuando regresé a Colima trabajé un dueto con Isabela (mi compañera de generación). Mientras ella contaba una historia yo la movía y buscábamos las formas, embonábamos, etc. Mientras ella seguía hablando -haciendo cambios en la voz- yo la movía.

Cuando empiezo a trabajar con ella me doy cuenta de que sí, me gusta toda esa experimentación y ese diálogo que vamos haciendo, pero no me satisfacía el movimiento. O sea, para poder lograr las primeras ideas que se me habían ocurrido en el curso de Cathy en *Bearnstow*, no podía hacerlas con el cuerpo de Isabela, por muchos factores.

Entonces se presenta la oportunidad de trabajar con la compañía, con *Univerdanza*, y pues maravilloso. Obviamente cualquier idea que yo tuviera, cualquier cosa que se me pudiera ocurrir se iba a poder hacer.

Allí hubo un segundo problema, yo ya no hallaba cómo decirle a Isabela: “muchas gracias ya no”, me daba mucha pena, de hecho creo que nunca le dije. Lo bueno es que ella también tenía mucho trabajo... Me sirvió muchísimo lo que investigamos.

Cuando empiezo a trabajar con *Univerdanza* para mí ya fue muy sencillo porque yo ya traía muchas ideas de qué era lo que quería hacer, desplazamientos en el espacio ya definidos, ideas de diseños en movimiento y ya sabía que quería diálogos.

Como en *Univerdanza* había parejas (por número de integrantes 3 mujeres y 3 hombres), entonces decidí que fueran tres parejas. Los detalles que me quedaban sueltos, se me resolvieron con los bailarines. También porque quería hacer cargadas, todo fue resolviéndose de una forma muy orgánica. No hubo un momento durante el montaje que no pudiera avanzar. A veces hasta los veía moverse y decía; sí, eso es lo que quiero. Y fue muy orgánico

Ya concluido todo el montaje (ya había pasado un año desde que empecé a pensar en esta coreografía), en los últimos detalles en donde sentía inseguridad o yo tenía dudas fue doblemente fácil, porque yo les preguntaba a ustedes (a Alejandro o a ti), -¿Aquí cómo ven?

-Yo creo que podía ser así o asa.

De esa forma ya no me costaban trabajo cosas sencillas. Yo pensaba; tienen razón, la experiencia dice que es mejor cierta cosa, entonces lo probábamos y me gustaba o si no me gustaba lo cambiábamos poquito...

La música la cambié, primero utilicé una música de chelo, después Alex me presentó a Shostakovich y me gustó muchísimo. Decidí cambiarla.

Después la vi terminada y pensé: ah, me gusta. Está muy bien.

A.L. ¿Qué significa para ti esta obra?

K.C. Cuando llegué a presentarla para lo que fue creada -mi examen final- la obra ya estaba completamente terminada y experimentada. Ya estaba muy bailada (la habíamos bailado en el D.F. y aquí en el Teatro Hidalgo). Hasta la iluminación ya había sido probada. Entonces para mí fue una tarea muy bien cumplida. Me quedé con esa satisfacción de que mi tarea -o el examen-, lo pasé muy bien conmigo misma. Me gustó muchísimo, estuve muy feliz y fue muy satisfactorio. Llegué a disfrutar ese día. No estuve nerviosa, sólo muy contenta, muy serena y muy segura de lo que ya habíamos hecho.

A.L. ¿Qué valores encuentras en ella?

K.C. Uno de los valores que yo encuentro en *Diálogos* es en la parte que yo trabajé con Juanjo. Me gusta mi parte porque fue hecha para mí y siento que el tipo de movimiento de ese pedacito me refleja y me gusta poder reflejarme en una parte de la obra. O sea, me siento como si estuviera de repente caminando en la vida normal. Obviamente pues sí es mía, pero siento que específicamente, en esa parte al final, sí me alcanzo a pintar a mí misma. No en la de conjunto, sino en la pareja final. Ése es uno de los valores que encuentro.

A.L. ¿Le harías alguna modificación?

K.C. A la coreografía no le haría ahora ninguna modificación. Mejor hago otra coreografía, porque ya sería otro momento histórico de mi personalidad, de mi situación sentimental, económica... Ya no podría entrar en ese rol otra vez. No podría volver a estar en ese canal en el que estaba. Sería muy difícil y transformaría todo, cambiaría hasta el concepto o no sé qué pasaría, no quisiera mover eso.

El vestuario sí lo cambiaría. Por ejemplo: no me gusta la ropa, que todos estemos de morado, o el short de mezclilla. En ese momento era práctico, yo sabía hacerlo y fue también para cumplir con la materia de vestuario de Lolita (Dolores Medina). Pero, yo creo que diseñaría un vestuario para cada personaje, con semejanzas con la pareja, por ejemplo tu pareja con Alejandro; estaban muy felices, era un espacio abierto. El mío es como en una casa, dentro de un pleito en una casa, en un cuarto. Lo que nadie ve como quien dice.

Marcaría el lugar donde están por el tipo de ropa que traen. No unificaría. A lo mejor no es tan buena idea. Pero el vestuario sí me atrevería a cambiarlo aunque cambiara el concepto del vestir por completo, si me atrevería a cambiarlo, más no los movimientos. No me gustaría cambiarlos.

A.L. ¿Hay algo más que te gustaría comentar?

K.C. Yo creo que si no hubiera trabajado con la compañía, mi coreografía hubiera sido completamente otra cosa. Y por lo tanto que uno de los valores más característicos de esta coreografía es con quiénes me tocó trabajar, me tocó

coreografiar y compartir. Yo creo que si no hubiera tenido la oportunidad de tener sus cuerpos (porque en ese momento yo tenía la idea de hacer ciertos movimientos bastante precisos; se me antojaba esta cargada, esta volteada, esto así), no lo hubiera podido hacer. Suena un poco feo, pero con mis compañeros de salón no hubiera logrado eso. Me hubiera quedado con las ganas de ver ciertas cosas como que Raúl te cargara y tú cayeras de lado.

Son cosas que se me antojaban tanto, pero no las iba a poder hacer en mi grupo de la escuela. Era prácticamente imposible. Iba a terminar aprovechando el diálogo, los sonidos, etc., más que el movimiento que el diálogo y el sonido me incitaban. Hubiera quedado más en la inspiración, que en el resultado de la inspiración. Para mí en ese momento era prioritario el movimiento. El sonido era sólo un estímulo no era lo fundamental.

(2) La voz del bailarín¹⁷³

Como columna vertebral de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima, se encuentran las materias de Composición Coreográfica y Experimentación Creativa. Se supone que deben poner en práctica todos los elementos que han ido adquiriendo durante su estancia en la escuela.

Al decir todos me refiero a la formación técnica corporal, musical, manejo del diseño de la iluminación, escenografía y diseño de vestuario; y por supuesto de las materias de composición coreográfica y experimentación creativa. Para ver el resultado de estos aprendizajes, los alumnos de octavo semestre organizan y producen en todos los aspectos, una propuesta escénica basada en sus necesidades como creadores que inician en este arte de construir danzas, de crear mundos y hacer posible visual y sensitivamente una idea original o en ocasiones impuesta.

Detrás de esta propuesta escénica hay una investigación más o menos interesante dependiendo del alumno y de cómo se maneje con su tema a investigar, a veces el tema se escucha muy interesante y coreográficamente resulta un fracaso; en otras ocasiones sucede lo contrario que el tema investigado no suena tan interesante y la investigación teórica

¹⁷³ Alejandro Vera, realizado el 19 de febrero de 2011, en Colima, Col.

pareciera pobre, pero a la hora de realizar la coreografía; su propuesta resulta ser más fuerte y muy interesante.

Creo que para construir danza, por lo menos danza contemporánea; debes investigar mucho sobre tu lenguaje corporal y desarrollarlo con movimiento, apoyando tu idea con los elementos de la composición y las teorías de construcción que están perfectamente explicadas en los libros que han escrito Rudolf Laban o Doris Humphrey entre muchos teóricos de la composición coreográfica. A veces los alumnos se pierden en teorizar tanto, que dejan de lado la parte medular de la danza, la parte central de su ideal como bailarines o coreógrafos; que para mí sería la manera de bailar esta idea, el descubrimiento del lenguaje que me transporte a ese mundo que se supone es el que yo como creador quiero presentar ante el público.

No creo que haya que “inventar” el movimiento, no es por ahí. El movimiento ya está hecho y no le pertenece a nadie, todos tenemos el mismo cuerpo y mismo número de extremidades, así que la diferencia se dará en la manera como construyo este mundo imaginado por mí y que pueda inspirar al espectador a crear su propio mundo partiendo de mi propuesta. Tampoco creo que las lecturas en la danza deban ser literales, hablo de la danza contemporánea. Creo que tú expones un mundo de posibilidades y quien lo observa es libre de darle la lectura que desee a la propuesta que está observando, nada en la danza debe pretender tener una lectura “cerrada y cuadrada”, ni el folclor ni el ballet clásico siquiera, nada.

Hablo de esto porque me parece que la danza de *Diálogos sin sentido* de Karla Coyazo, es precisamente una propuesta en donde tú como espectador puedes encontrar un sinfín de posibilidades. Ella propone con sus movimientos y con la manera de mover a los bailarines una idea sobre su propio mundo, pero no le interesa que se entienda exactamente lo que ella imaginó o pensó al momento de crear la danza.

Diálogos sin sentido significó para mí un momento de disfrute y relajación; porque siempre he estado acostumbrado a tener una participación protagónica en las danzas que *Univerdanza* presenta y mi responsabilidad como bailarín por lo general es muy grande.

En esta ocasión, el montaje de *Diálogos* fue en partes. Karla decidió hacer su montaje con *Univerdanza* y la dirección de la compañía organizó horarios para que su montaje estuviera dentro de las actividades oficiales y dispusiera de los bailarines incluidos Adriana y yo.

Esta situación de trabajar con la compañía y sus bailarines fue clave en el proceso de montaje, de ensayo y sobre todo en el resultado final de la propuesta de Karla.

Para empezar, en la danza iniciaban cuatro bailarines de los cuales dos se quedaban para hacer un dueto -entre esos bailarines no me encontraba yo-, entonces tuve el tiempo de ir observando qué tipo de movimiento les estaba pidiendo y con qué calidad. Aunque yo sabía que mi parte sería diferente a la del primer dueto, pienso que el observar los movimientos y las transiciones en el espacio, me daba una tranquilidad y seguridad para el momento en el que debía entrar al escenario a representar mi danza.

Lo que pude observar del montaje con Raúl (Valdovinos) y Dora (Moreno) en el primer dueto, es que en ellos se desarrollaba una discusión un poco loca, como sin razón; es decir sin sentido, y todas sus frases de movimiento eran construidas en relación con el tamaño, peso y energía del otro. Se fue construyendo tomando en cuenta, lo largo del torso de él, el peso de ella, y las posibilidades que surgieran con respecto a su idea coreográfica. Me di cuenta que ella quería presentar una parte de ese dueto en cámara lenta “*slow motion*” y para eso los bailarines requería hacer uso de la energía de manera especial, porque regularmente se danza rápido o lento pero con un cierto grado de naturalidad en el tiempo y ritmo; el cuerpo jamás -de manera normal- se mueve en cámara lenta, no funciona así de acuerdo con las leyes de la biomecánica y la gravedad. Por lo tanto me parecía interesante el manejo del tiempo en esa sección.

Lo que siguió a ese primer dueto fue mi participación haciendo un dueto con Adriana. Nuestra situación como personajes dentro de la obra no se enfocaba en algún conflicto o problema; era todo lo contrario, había que representar a dos personas que se encuentra de manera casual y deciden entablar un diálogo, bastante absurdo, porque nadie (a menos que estés un poco deschavetado), sin conocer a alguien decide relacionarse tan cercanamente como ella quería que sucediera en el caso de nuestro dueto. De hecho la interpretación no exige una postura determinada hacia lo dramático o hacia lo emocionante por así decirlo, más bien debíamos ser un poco neutrales y dejar que el movimiento por sí solo y las trayectorias de los personajes, llevaran al espectador a un mundo que seguramente iba a ser distinto para todos, incluidos los intérpretes.

Hacemos cargadas inusuales, movimientos “padres” como decimos comúnmente, que yo lo traduzco en movimientos que cautivan; y una música extraordinaria de Shostakovich. Todo eso nos permitía disfrutar de cada parte de los duetos que Karla fue desarrollando.

La estructura de la obra, permite conocer a los tres duetos que forman parte de la danza por separado, hay dos al principio y luego todos juntos para terminar observando el tercero y último dueto de la coreografía. Al iniciar este dueto, yo salía del escenario cargando a la bailarina que había iniciado la danza, pero previo a esto realizábamos una cargada Juan José, Dora y yo representando un péndulo, como si fuéramos parte del tiempo (como esos péndulos de los relojes antiguos), dando la idea de que el tiempo y la vida no se detiene, que la danza no se detiene. Y entonces salía caminando con la chica en mis brazos y el bailarín que realizaba el dueto con ella en un principio me solicitaba que se la entregara (porque seguramente no me correspondía llevármela).

Todo era un poco chistoso, pero con un sentido de verdad oculta, porque a veces las personas respondemos y actuamos sin lógica y tomamos acciones sin sentido, y piensas: ¿Por qué tal persona habrá hecho eso? ¿Qué lo motivó a realizar eso tan absurdo? ¿Cuál es la razón de ser de tal o cual cosa? “No lo entiendo”, pensamos. Pero creo que la obra también trata de eso, de todo lo que en tu mundo puede suceder y no tener sentido, pero al fin de cuentas el sentido está oculto y rascando un poquito, encuentras que sí tiene una razón para existir en tu universo, pero que si sólo lo observas sin detenerte a reflexionar no descubres el verdadero sentido.

Para mí *Diálogos sin sentido* fue un momento de respiro dentro del ajetreo de la compañía. Me sentí muy cómodo con el lenguaje corporal y con la manera de manejar los duetos y el grupo. Afortunadamente esta obra se ensayó más de lo que comúnmente se hace en la escuela de danza, por lo tanto el nivel de presentación rebasaba por mucho el de la mayoría de las propuestas coreográficas de los compañeros de Karla. Otra cosa que le dio un plus a esta danza, fue la oportunidad de presentarla en la temporada que la compañía realizó en el Teatro de la Danza, en México, D.F. Dimos tres actuaciones y esta danza ya se había pre-estrenado en Colima, durante la presentación del programa *Retrospectiva X Aniversario* en el Festival Colima de Danza 2008 en el Teatro Hidalgo. Por lo que haciendo cuentas y pensando en la cantidad y calidad de ensayos que se hacen en una compañía y cuatro presentaciones de la obra previas a la función en las Prácticas Escénicas de la Licenciatura

en Danza, le dieron una fuerza y madurez que era difícil de ignorar al momento de verla representada junto al resto de los proyectos coreográficos de los compañeros de Karla.

Esto lo digo solamente por el hecho de que su proyecto coreográfico tuvo una presencia especial en esa función de la escuela y para ella fue una satisfacción y un orgullo llegar a su examen final con todo, absolutamente todo resuelto y maduro, danza, interpretación, iluminación y vestuario; todo probado y perfectamente dominado.

La verdad es que el proceso de montaje fue muy rápido, no recuerdo con claridad el tiempo que tardamos en el montaje, pero sí sé que, para Karla, la experiencia fue muy especial y no le provocó conflictos. Ella ha sido bailarina de la compañía desde el año 2005 y hasta la fecha, por lo que su calidad como intérprete es de lo mejor que hay en el estado de Colima. Su obra tiene un poco de humor, extrañeza y sofisticación, pero ella en muchos sentidos es eso. Y finalmente me queda claro que nadie escapa a su verdad a la hora de crear. Nuestra obra son el reflejo de nuestro interior, nadie lo puede ocultar y en el caso de *Diálogos sin sentido* –que un principio se llamó *Diálogos de Baño*– Karla pudo construir una coreografía que pudiéramos identificarla como suya.

3.4.3.3 Comentarios generales

Diálogos sin sentido sigue formando parte de nuestro repertorio vigente. Es una obra que se adapta con facilidad a cualquier tipo de espacio y que ha funcionado bien con públicos muy diversos entre sí. Es fácil de transportar porque no requiere escenografía y se puede bailar sin iluminación teatral.

Dura 7 minutos. Por su estructura funciona muy bien en cualquier lugar de un programa, porque aunque es una danza de grupo, inician cuatro bailarines y terminan dos, esto permite cambios de vestuario antes y después de ser bailada. También se ha utilizado para abrir un programa en espacios no convencionales.

Esta coreografía ha sido una manera de incorporar a nuevos bailarines pues el tipo de movimiento que se utiliza permite que no se ponga de manifiesto que su nivel técnico y/o interpretativo todavía no es muy alto.

Además del valor de la obra misma, como experiencia para la compañía resulta muy enriquecedor el cambio de roles; para la estudiante, el hecho de que esté al frente, tome decisiones y sea responsable de que el trabajo progrese, y para quienes usualmente dan las instrucciones que ahora las sigan y recuperen su rol de intérpretes.

También es una forma de refrescar el lenguaje corporal y la postura artística de la compañía, puesto que se van incluyendo a la suma de experiencias nuevos códigos de movimiento.

Karla Coyazo se ha formado como bailarina principalmente en el interior de *Univerdanza*. Entonces este montaje también fue un ejercicio de retroalimentación. Ella comenta que en algunos momentos solicitaba asesoría (tal vez del mismo modo en vivo a los directivos solicitarla a Zamarripa). Pero fue principalmente su entusiasmo, bagaje e intuición lo que sacó adelante este montaje.

El final sorpresivo regularmente agrada al público, aunque también hemos recibido comentarios de que al principio creen que presenciaron un pleito real de la compañía y se dan cuenta de que era planeado, cuando vuelven a ver al bailarín en cuestión en escena.

3.4.4 *Danzas al aire* (2006)

Créditos de la obra en el programa de mano

Inspirada en las *Variaciones Goldberg* de Bach, ríos de movimiento que juegan entre sí.

Coreografía: Marco Antonio Silva

Música: J. S. Bach

Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Dora Moreno, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera.

3.4.4.1 Descripción de la obra

Danzas al aire es una suite de danzas que fueron concebidas por el coreógrafo a partir de dos ideas o estímulos: primero, la obra busca revelar el ejercicio de respiración del cuerpo como actividad vital de expansión y contracción. Segundo, se toman las características intrínsecas en las *Variaciones Goldberg* de Bach específicamente en lo que respecta a que son una serie de piezas breves de gran riqueza en la composición.

Originalmente se montaron siete de estas variaciones en un orden diferente al de la composición musical. Esta estructura de pequeñas unidades permite que el orden en que se presenten pueda variar. Están coreografiadas para grupos pequeños (máximo siete bailarines), duetos y solos. Esta obra en su conjunto puede considerarse un divertimento

puesto que no narra una historia, se enfoca en mostrar la forma en el tiempo y el espacio haciendo énfasis en el placer que el mismo movimiento produce.

En general es una coreografía cuyo movimiento es rápido y preciso, con amplios desplazamientos. El lenguaje es por momentos convencional en el mejor sentido de la palabra, es decir, apuesta a la ejecución correcta de elementos establecidos en la tradición dancística y que incluso tienen nombre (*attitude* por ejemplo).

Al mismo tiempo la obra intercala un lenguaje propositivo que pareciera sondear la reacción emocional del intérprete ante el mismo hecho de estar bailando; de tal modo, que da la impresión de que las soluciones del movimiento son respuestas en presente que el bailarín genera a partir del estímulo de la música, el uso del espacio y la interacción con otros bailarines.

3.4.4.2 El montaje o tiempo de creación

(1) La voz del coreógrafo¹⁷⁴

A.L. ¿Cómo definirías tu coreografía y tu proceso creativo para realizarla?

M. A. S. El principio de un proceso creativo para mí es compartir, es decir; no hay un principio de creación si no hay un ánimo de intercambio: algo que tiene el coreógrafo/a y tienen los bailarines que merece ponerse en la mesa de, vamos a llamarla, la creación. Es un festín en donde cada uno aporta una suerte de por lo menos generosidad, tiempo, experiencia, talento, disposición, etc. Yo creo en eso...

Organizar las ideas sobre el escenario es una cuestión de oficio también, una buena dosis de oficio está implícita en el ejercicio. ¿Qué quiere decir esto?, que para la literatura, la música, la danza, el teatro, las horas que se dedican a la actividad son fundamentales; es decir, cualquier coreógrafo/a demanda de la presencia de los bailarines para poder irse acercando a la idea que ha cruzado su mente, lo mismo un director, un músico que piensan en este ánimo colectivo polisémico que son las artes escénicas hay una suerte de demanda de tiempo de prueba-error.

Creo en la danza como una actividad en donde lo humano está íntimamente ligado y me refiero a lo humano en la triada fundadora de concepto: espíritu-mente-cuerpo.

Ahí está el cuerpo del bailarín/a, pero tiene que estar su espíritu y tiene que estar su

¹⁷⁴ Datos tomados de entrevista realizada a Marco Antonio Silva el 1 de octubre de 2010 en Colima, Col.

mente en disposición, idealmente los tres alineados para realizar una acción extracotidiana. ¿Qué es lo que me hace a mí responder a la provocación de un cuerpo y de un sonido y de un silencio? Es eso, saber que ahí hay una mente, un espíritu y un cuerpo capaces de activarse al mismo tiempo que yo.

Y hablando un poco también a la memoria de *Danzas al aire*, yo te puedo decir ahorita una idea un poco desbordada de “podemos vivir”; es decir, los seres humanos podemos vivir sin comer un mes o dos meses, sin beber quince días, pero sin respirar no pueden vivir quince minutos. Entonces, la danza es como este ejercicio de respiración del cuerpo, de expansión y contracción, de crecimiento y decrecimiento. Eso es lo que era, lo que buscaba revelar. Y la otra particularidad eran las *Variaciones Goldberg* que, como característica, está su brevedad. Cómo en tan corto tiempo la mente, o la creatividad, o la imaginación de un hombre como Johan Sebastian Bach, logra contener semejantes proporciones. Entonces *Danzas al aire* no es una oferta o propuesta o idea coreográfica en donde el ser hombre o ser mujer sea determinante. Ahí lo que es determinante es estar vivo, presente, palpitante, atento.

De la nada empezar a sumar elementos que van creando este... este nuevo mundo.

No recuerdo claramente cuál fue el proceso de montaje de esta obra, pero lo que sí recuerdo es que cuando hay poco tiempo, mis procesos de montaje buscan ser lo más puntuales, ¿qué resulta familiar, cercano, natural, accesible para el intérprete? O sea, qué puede hacer. Después de lo que puede hacer, qué talento natural puedo encontrar en ese intérprete y si mi intuición no me falla y el intérprete está dispuesto, seguramente lo que se logrará es un acuerdo -no escrito, no hablado- en donde el intérprete encuentra que puede hacer lo que se le exige; es decir, no le resulta tan ajeno, y va empezando a reconocer en estas posibilidades que él tiene – porque a final de cuentas- es un cuerpo como muchos otros, que conoce sus hemisferios, que reconoce la posibilidad de gatear, caminar, correr, saltar o volar en él y cierto ánimo o capacidad de respuesta a lo que yo llamaría los estímulos externos, que son por un lado las ideas que yo le doy y por otro lado la música que escuchan y la respuesta con los compañeros.

A.L. ¿Tienen alguna influencia artística específica?

M.A.S. Pues yo debería de reconocer que hay mucho de Kylian¹⁷⁵, es decir de un autor como Jiri Kylian que de una época -digamos intermedia de su proceso creativo- en donde el valor del cuerpo, la dinámica, el uso del espacio están muy presentes, muy claros. Otra posible influencia podría reconocerla en Twyla Tharp¹⁷⁶ y estas como cadencias y balanceos o desbalanceos dentro del eje del equilibrio. Y de ciertos autores contemporáneos en general: Paul Taylor, Merce Cunningham, Bill T. Jones¹⁷⁷, etc. Mucho de lo que yo recogería en esta obra es la danza como un valor armónico. No necesariamente antagónico.

Yo creo que en mi caso el asunto de las condiciones de montaje, o sea saber que hay tres días de dos turnos cada día, eso determina que la idea busque llegar a puerto. Ahora ¿cómo surge la idea?, surge a partir de la presencia concreta de los intérpretes con los que voy a trabajar.

A.L. Tú llegaste ya con la música

M.A.S. Sí, sí porque eso es algo que a mí me permitía por un lado comenzar y por otro lado -si hubiera habido necesidad- manipular la música y de manipular ya en un ángulo más radical (cosa que no sucedió, excepto en una pequeña parte de *Danzas al aire*), el elemento sonoro¹⁷⁸ - yo no le llamaría música, es decir es música pero es un elemento más que conforma parte de esta combinación de elementos.

Digo combinación porque eso es un término químico, a diferencia de las mezclas, las combinaciones en química... son los catalizadores o sea otros elementos químicos los que provocan una descomposición en las combinaciones. Y en las mezclas son elementos físicos; es decir, tú pones calor, pones frío, pones elementos que permiten que se descomponga la mezcla química, o la mezcla de un producto.

¹⁷⁵ Jiri Kylian es un coreógrafo de ballet de origen checo. Fue director artístico del *Nederlands Dans Theatre* de 1976 a 1999 y coreógrafo residente hasta 2009.

¹⁷⁶ Twyla Tharp coreógrafa estadounidense, fundadora de su propia compañía y después coreógrafa del American Ballet Theatre.

¹⁷⁷ Paul Taylor, Merce Cunningham y Bill T. Jones son coreógrafos estadounidenses fundadores todos de su propia compañía.

¹⁷⁸ El coreógrafo se refiere a un momento en el que hizo un corte en la pieza original e incluyó, en medio de las dos secciones resultantes, un fragmento bailado en silencio. Se trata de un solo interpretado por Alejandro Vera.

Entonces, la combinación que estaba sugerida acá pues tenía que ver con el grupo convocado.

Yo creo que un ingrediente sustancial para mis procesos de montaje es esta disposición de parte de los intérpretes a traducir las ideas en acción. Si esa disposición tiene reservas; es cuestionada, no hay el ánimo cabal dispuesto, resulta muy complicado. Es decir, si no existe lo tengo que generar.

Yo estoy trabajando ahorita en un montaje con la Compañía Nacional de Teatro, son treinta actores y de pronto esos treinta actores tienen pues actitudes muy diferentes unos de los otros: hay quienes me conocen, hay quienes no me conocen, hay quienes conocen mi trabajo, quienes no, hay quienes disfrutan, admiran, respetan mi trabajo, etc. Pero es muy difícil hacer coincidir treinta opiniones. Entonces lo que me ha tocado hacer en ese proceso es establecer un lenguaje en común y un entusiasmo en común en relación con lo que yo tengo que hacer.

Al final de cuentas salirme del compromiso pues también es una posibilidad, pero resolver con la mayor creatividad posible esta suerte de convocatoria a partir de una invitación, de una solicitud o x, ése es el reto para mí. Si ese ingrediente está ausente yo tengo que producirlo.

Stanislavsky decía: “es muy complicado, muy difícil, muy elaborado lograr un estado creativo en el grupo de colaboradores que participan, y es absolutamente sencillo, muy fácil, romper ese estado creativo” es decir, destruirlo. O sea, cuesta mucho lograr la concentración y es muy fácil que se distraiga la gente, por llamarlo de alguna manera. Entonces, para mí eso es el contenedor ideal de todo un proceso. Algunos lo hace porque les pagan, otros lo hacen porque están desahuciados entonces el único lugar que les queda es ese espacio que tú abres para que ellos se expresen.

Yo creo que la necesidad de expresión en los seres humanos -sean actores con trayectoria, con premios, reconocimientos-, sigue estando ahí. Todos los premios, reconocimientos, experiencia vienen a ser como capas que contienen este sentido profundo de expresión de los seres humanos, y muchas veces o en algunas ocasiones, le toca al responsable -en este caso a mí- le toca volver a quitar las capas para volver al punto que es tu primer día en el teatro o en la danza, ese primer día

que dices: yo quiero hacer esto, que no lo dudas, que hay alguna suerte de fascinación por eso.

Tampoco se trata de estar inventando como mago una serie de trucos para convencer a la gente, finalmente la suerte de vocación o gusto que encuentras en una actividad (sea la que sea) que estimula una parte profunda de ti, esa es la clave.

A.L. ¿Qué significa para ti esta coreografía?

M.A.S. Para mí lo que es realmente significativo es el proceso. O sea la historia es la historia. La pirámide de Egipto está ahí y pues ahí está. Si tú vas y la visitas, entonces será el viaje que hagas, la experiencia que tengas. Lo que de ahí recojas, lo que se quede en tu corazón y en tu ser o en tu espíritu es lo significativo. La pirámide es una acumulación de piedras. Hay quien la ve como una nave para visitar otras dimensiones y hay quien la ve como una suerte de testimonio arqueológico, histórico, etc. Entonces para mí lo que importa en dado caso es el valor del proceso y dentro del proceso, o sea dentro de esos tres o cuatro días o esas ocho horas de cada día, es lo que te llevas al final. Si algo queda en tu fuero interno a lo que puedes volver, entonces valió la pena.

A.L. ¿Le harías modificaciones?

M.A.S. Bueno, a distancia yo haría otra obra, no haría la misma porque consideraría que con quienes hiciera las obras serían otras personas (aunque fueran las mismas personas), es una paradoja. Hay todo un teorema que se llama Teorema de Anaximandro que tiene que ver con la identidad: $A = A'$, o sea A no es igual a A, que quiere decir nosotros cambiamos con el tiempo aunque seamos las mismas personas.

Sí, creo que haría modificaciones, no se qué tan profundas, pero conectándome o buscando reconectarme con el proceso, no con el proceso de hace años, sino con el proceso de ahora. Y tal vez retomar si elementos de la obra que me parecieran clave en el discurso. Porque al final toda expresión (literaria, musical, dancística, teatral, plástica) busca sostener una parte de nosotros mismos, sostener una parte de mí. Es decir, hago un poema, una novela, un cuento y hay una parte que busca sostenerse a

través de ese discurso literario que está en mí. Entonces, no quiero decir que esto sea bueno o sea malo. Puede que sea pésimo; puedo ser un pésimo novelista, cuentista, poeta, pero el asunto es cómo resuelvo a través de ese medio mi fuero interno.

Entonces sí, seguramente haría cambios porque yo soy otra persona y las personas con las que la haría serían otras personas.

A.L. ¿Qué valores encuentras en ella?

M.A.S. Como decía para mí el valor está en el proceso. Yo creo que el valor de la obra en todo caso estaría en la conexión posible que ésta pueda tener con el público. Con las artes escénicas en general-y con las artes- y con la danza en particular, sucede que al final de cuentas el valor es el que le da el espectador, o el lector... Yo insisto en llamar lo que hago como textos coreográficos: hay una escritura que está sobre la página en blanco que es el escenario y hay un lector de esa escritura, de esos signos que la da una interpretación y dice: “claro es que a mí ese movimiento me dice que están enamorados”, aunque no haya expresiones verbales de este afecto, de este amor o lo que sea.

Entonces creo que esta es una respuesta que yo tendría que compartir con el espectador. Aún cuando el coreógrafo/a siempre es el primer espectador de la obra, es un espectador especializado. Es una mirada específica. No es una mirada inocente, no es una mirada ingenua.

La gente que la mira por primera vez y siente una conexión y por eso quiere volverla a ver, y al volverla a ver recupera esta conexión; entonces es la que puede compartir con nosotros el valor. Y concretamente con la danza resulta complicado porque si yo interpreto a través de las palabras lo que está dicho a través de las acciones (o sea yo como autor) y busco dar una orientación al espectador me parece que más que coincidir o buscar la coincidencia, se da un distanciamiento.

A.L. ¿Hay algo más que te gustaría comentar?

M.A.S. Hay algo más que yo señalaría. Por un maestro que tuve hago esta aclaración cuando trabajo con algún equipo de colaboradores, bailarines o

compositores: hay una diferencia sustancial entre lo que yo llamaría la ocurrencia y la idea. Es decir, la ocurrencia es cualquier cosa. La idea es una estructura, es algo que busca sostenerse con argumentos, con acciones, con un manejo del ritmo, del tiempo, de uso del espacio, etc.

Una ocurrencia puede-si se busca sostener la idea de estructura- convertirse en una idea, es decir, llegar a contener esta suficiencia que la mantenga a flote y la mantenga presente a los ojos del espectador. Pero yo encuentro que el permitirme las ocurrencias, en muchas ocasiones me distrae, me fuga de mi objetivo. Puedo permitir las ocurrencias en los que están colaborando y yo buscar darle sentido y mayor estructura. Pero no me funciona, o no lo siento tan familiar, o no estoy tan dispuesto a –yo- soltar cualquier cantidad de ocurrencias (que a mi me parece que encuentro cuando veo otras obras de otros colegas coreógrafo/as).

Yo puedo ver obras en donde de pronto una acción o un momento de la obra me parece una ocurrencia que no veo su conexión. No sé si él la tenga, pero a mí me llega a suceder que si voy siguiendo más o menos un discurso y de pronto aparece un desvarío, yo me extravío, yo pierdo la ruta. Y creo que en ese sentido, escuchaba yo el otro día una frase que me gustó mucho: “¿Qué esperaría un bailarín/a de un coreógrafo/a?”. Alguien que sepa más que él de lo que va a hacer.

Esto es lo natural, igual que cualquier ciudadano o cualquier persona, espera de otro profesional que sepa más que él de lo que va a realizar. Yo por ejemplo, si voy a someterme a una cirugía espero que el cirujano sepa más que yo de lo que va a hacer y que no termine siendo yo el que le diga qué es lo que tiene que hacer. Si es un plomero, si es un electricista, si es un ingeniero, si es un arquitecto, yo puedo dar ideas, puedo hacer sugerencias, puedo hacer preguntas, puedo ser inquietante, etc., pero eso es lo que yo esperararía que un bailarín/a esperara de mí, que yo supiera más que él de esa parte. No por un asunto de soberbia, sino por un asunto de complementariedad ¿no?

Y ya.

(2) La voz del bailarín¹⁷⁹

La primera vez que escuché las *Variaciones Goldberg* de Bach, tuve la sensación de que al momento de escuchar el piano con esas variaciones virtuosísimas, la música de Bach me llevaba flotando por un río con un corriente veloz que no me permitía detenerme. Apenas tenía tiempo de respirar y sentir cómo ese fluir vertiginoso me llenaba de emoción y energía como pocas veces lo había sentido cuando me había propuesto escuchar alguna música.

Por otro lado, escuchar de la admiración y respeto que Adriana siente por el trabajo coreográfico de Marco Antonio Silva, me había sembrado el interés por conocer más a fondo su trabajo y por qué no, bailar algo de él.

Ese sueño se hizo realidad en el año 2003 con el montaje de la obra *Ensueños, entresueños...encuentro y desencuentro 33/33*. Fue ahí donde conocí y disfruté a Marco pero de una manera fugaz, por la simple y sencilla razón de que él era Coordinador Nacional de Danza y sus viajes a Colima eran “viajes relámpago” para montar en 3 días, irse al D.F., regresar otros 3 días y volverse a ir.

En fin, fue una experiencia extraordinaria, pero con una falta de tiempo para disfrutar y ser consciente del regalo que él nos estaba ofreciendo. Esta obra se estrenó oficialmente en diciembre de 2005, en el Teatro Universitario de Colima.

En 2006 habiendo conocido a Marco y habiendo tenido la oportunidad de tomar varios cursos de composición y escuchado varias charlas y conferencias suyas; ahora teníamos la oportunidad de repetir la fortuna de que nos regalara una obra coreográfica realizada especialmente para *Univerdanza*. Cuando se ventiló esta posibilidad, como siempre Adriana y yo dijimos: ¡Claro que queremos! Sin ponernos a pensar en lo que esto implicaba económicamente hablando. Solemos hacer esto y siempre de alguna u otra manera las cosas se dan muy bien.

Pues llegado el momento, Marco nos mencionó la posibilidad de empezar el montaje en México D.F., en la Escuela Nacional de Danza Folklórica (instalaciones que se encuentran a un costado del Centro Cultural del Bosque junto al Campo Marte). Nosotros sin discutir nada aceptamos y nos pusimos de acuerdo para trabajar con él. Llegamos a la Coordinación Nacional de Danza y nos vimos con él en su oficina, ahí nos explicó que trabajaríamos en

¹⁷⁹ Alejandro Vera, realizado el 19 de febrero de 2011.

un salón de la escuela de folclor; así que Adriana y yo sin esperar, tomamos una grabadora y nos dispusimos a calentar en el salón que ya previamente se había designado para el montaje.

Ahora que lo pienso, el gran coreógrafo Marco Antonio Silva, dejaba su oficina un momento para trabajar un montaje especial para *Univerdanza* en la Escuela Nacional de Danza Folklórica; ¡todo era de súper lujo! Y nadie en nuestra escuela y en la Universidad de Colima se percató de la importancia de ese hecho; sobre todo porque Marco era Coordinador Nacional de Danza del INBA y *Univerdanza* la compañía oficial de la U. de C. Realmente ha sido uno de los logros de la compañía.

Adriana y yo ya listos en el salón para el montaje, vemos llegar a Marco vestido de traje. Yo lo que pensé es que había una generosidad increíble en él, porque de antemano sabía que no iba a recibir remuneración económica; solo la satisfacción de ver danzadas sus ideas.

Puso el disco compacto en la grabadora y nos dijo: “He estado escuchando un disco con las *Variaciones Goldberg* de Bach, y me siento profundamente atraído por estas piezas musicales; voy a trabajar con ellas y vamos a ver qué resulta”. Yo me emocioné muchísimo, supongo que Adriana también.

Marco empezó a realizar movimientos y desplazamientos con una claridad, que podía adivinar lo que ocurría en su imaginación al estar escuchando la música. Para ese entonces, él ya tenía conocimiento de la calidad técnica de los bailarines que la compañía *Univerdanza* suele tener, así que supongo no se detuvo a pensar en hacer frases de movimiento con un nivel técnico intermedio o poco difícil. Creo que solamente -como suele hacerlo- empezó a imaginar el movimiento que le inspiraba la música y nos pedía que lo realizáramos.

Había muchas formas que pedía que fueran claras y exactas, rápidas y virtuosas, no podía ser menos teniendo como punto de inspiración esta música. En los desplazamientos quería ver la agilidad y fluidez como si fuéramos movidos por el viento y no tocáramos el piso. Todo sucedía sorpresivamente dentro de las frases de movimiento; es decir de estar girando, ya teníamos que estar en piso en un arco y luego girar para levantarnos y terminar con el último sonido de la tecla del piano.

Cada secuencia que se le ocurría, significaba un reto para nosotros. Adriana y yo estábamos aprendiendo el mismo movimiento, porque empezó con una pieza que él consideraba debía ser un solo de hombre. Pero para efectos de re-montaje con la compañía, una vez que regresáramos a Colima y llevar los ensayos de limpieza y todo lo que se iba a necesitar durante la ausencia de Marco, Adriana debía saberse toda la danza y conocer el sentido de cada movimiento. La mayoría de las secuencias respondía a la calidad y dinámica que magistralmente Bach maneja en la composición, entonces esto implicaba tener una memoria corporal casi instantánea y una agilidad mental que por lo general en *Univerdanza* no aplicamos debido a que tenemos suficiente tiempo para la realización de montajes y ensayos.

Este fue un verdadero reto para mí, yo hacía mucho que no me aprendía movimientos tan rápidos y difíciles técnicamente hablando. Había que hacer varias cosas a la vez; por ejemplo: mientras me desplazaba en una secuencia de movimiento haciendo *chassé* y cruzando las piernas manteniendo el *plié* en segunda posición abierta, tenía que pensar en el salto con las piernas en quinta y girar para caer a *grand plié* en primera abierta; para tomar otro salto y girar sacando mi eje de centro y poder desplazarme en el sentido contrario al que venía, luego hacer un *grand jetté* con una posición de brazos poco común y que no se relaciona con ese paso de danza.

Verdaderamente me cansaba del cuerpo y de la mente con la misma intensidad. Una cosa que me pasaba muy seguido en el primer montaje de varios que se dieron, fue el hecho de darme cuenta de que mi mente iba por detrás de lo que mi cuerpo debía hacer; entonces era una sensación de desconexión cuerpo-mente que nunca había experimentado. Cuando esto pasaba, la música por supuesto seguía y ya no terminaba la frase de movimiento en la frase musical correspondiente. Había que repetir una y otra vez hasta que la secuencia quedaba fija y no la realizábamos fuera de música. Marco al ver esto, nos decía que teníamos que hacerla muy precisa y musical, que aunque el movimiento no “contaba una historia” la razón de los movimientos eran la música y el espacio. Todo el primer solo lo montó en un solo día y ya para entonces, yo tenía los metatarsos ampollados y adoloridos de tanto girar y girar, porque a Marco le fascina la “giradera”, así le decimos nosotros, y no hay coreografía de él que no tengo giros antes de avanzar o al llegar a un lugar o al terminar una secuencia. Siempre hay que girar.

Ya para el montaje del siguiente día nos mencionó que le gustaría continuar con un dueto para Adriana y para mí. Él ya había escogido la pieza musical y la variación siguiente estaba en compases de $\frac{3}{4}$. ¡Y empiezan las cargadas! Aprovechando la experiencia de años que tenemos Adriana y yo bailando juntos, Marco vislumbra un dueto en donde muchas de las secuencias de movimiento incluyen cargadas; cosa que se nos da de manera casi natural, pues hemos desarrollado mucha habilidad para realizarlas (ella se sabe cargar y mover en el aire, yo conozco a la perfección su proporción corporal y el peso de su cuerpo), así que no batallamos para resolver cada cargada que a Marco se le iba ocurriendo.

Este dueto está construido de tal manera que los bailarines jamás deben dejar de mirarse, es como si se tratara de una conexión permanente entre los dos y sus miradas están siempre conectadas, incluso cuando por la secuencia misma del movimiento los cuerpos dejan de estar frente a frente, hay la sensación de que ellos se siguen mirando y conectando a través de sus espaldas y durante el movimiento mismo.

La mayoría de las variaciones no rebasan los dos minutos de duración, esto quiere decir que en poco tiempo se debe plantear la idea, desarrollarla y concluirla. En este dueto como en todas las variaciones que Marco montó, siempre hay una constante: ser fiel a la musicalidad y a la dinámica de la composición musical. Resultó un montaje fácil en la cuestión de las cargadas y continuó siendo un reto en la rapidez y cantidad de movimientos que había que aprenderse.

Estas dos piezas se montaron en México; Adriana y yo regresamos a Colima y mostramos el primero solo para que los bailarines se lo aprendiera, para que cuando Marco viniera a Colima, viera el solo con todos y continuara con el montaje. Su idea fue desde el principio montar varias de las piezas para hacer una suite de danzas, mencionó en un principio que había pensado en diez variaciones, pero al final se quedó en siete (quedando pendiente un adagio para tener ocho variaciones en total).

Ya en el salón Guillermina Bravo, Marco observó el solo que nos montó en México con todos los bailarines de la compañía y se mostró gratamente sorprendido por el resultado. Esto le dio la pauta para iniciar con la tercera variación que quería montar. Nos pidió a Adriana y a mí que en ésta no participáramos, porque tenía muy claro que hacíamos el dueto y ese lo había hecho para nosotros. Así que empezó el montaje con cinco bailarines, dos chicas y tres chicos, le llamamos por supuesto *El quinteto*.

Por la cantidad de bailarines, en esta variación se montaron secuencias de movimiento que tenían muchos desplazamientos en cruces, más trayectorias con diferentes direcciones que me parecían muy interesantes. Había muchos puntos de coincidencia entre ellos, pero a la vez cada quien tenía su propia voz dentro del quinteto. La manera de jugar con el grupo y la manera de mover a los bailarines, fue para mí algo muy atractivo de ver y una oportunidad de aprender sobre el manejo de grupos pequeños. Había rodadas mientras otro bailarín saltaba, giros en diferentes direcciones y suspensiones que prácticamente me hacían moverme como un vaivén fluido y orgánico, lógico o natural; como olas o como las palmeras cuando se dejan mover por el aire en las tardes frescas de Colima. Eso me hacía pensar que, para Marco, el estar en Colima era un momento de escape de la gran metrópoli, y de todo lo que implicaba tener un cargo tan importante y tener una responsabilidad tan grande, al coordinar la danza a nivel nacional.

Todos los días de montaje en Colima fueron muy intensos. Una vez terminado el quinteto, Marco trabajó conmigo en un solo, en donde utilizó una de las variaciones más cortas, porque tuvo la idea de cortar en dos partes esta variación, y que se iniciara en silencio haciendo una serie de frases de movimiento y en un determinado momento iniciara la música. Después yo con mi propio movimiento hacía que la música parara, como si estuviera ordenando al pianista que hasta ahí. Luego realizaba otra serie de secuencias para finalizar con la música solamente escuchándola y haciendo un mínimo de movimiento.

Esta parte resultaba muy interesante y un respiro para el público, porque desde que iniciaba el primer solo todos era de corrido y muy rápido. Ahora con este solo que tiene silencios, daba un tiempo de respiro y tranquilidad.

Después nos montó un cuarteto que no tenía desplazamientos, todo se realizaba en un espacio de nueve metros cuadrados, pero solamente en un momento y muy rápido, salíamos de este espacio y regresábamos inmediatamente. En ese pequeño sitio había cargadas y uso de diferentes niveles. Esta variación le dio un cambio visual a la danza en su totalidad, puesto que todas las variaciones tenían desplazamientos y la mayoría muy elaborados; así que también funcionó como un “respiro visual”, por así decirlo.

El sexteto fue la última variación que nos montó. Todo era rapidísimo y muy energético, no había cabida a la pausa ni a la tranquilidad, era un torbellino de movimientos y desplazamientos, giros, saltos, caídas, rodadas, *grand jetté*, etc. Era la variación con mayor

tiempo y con esa terminaba la coreografía. Curiosamente el final sólo era llegar hasta proscenio y terminar exactos con la música todos de pié, sorprendía mucho esto porque después de tanto movimiento y rapidez, el final era sólo un movimiento de cabeza con el último sonido de la variación musical y terminábamos mirando al público; dos segundos y “blackout”.

“Ríos de movimiento que juegan entre sí” se lee en el programa de mano cuando se presenta *Danzas al aire* como Marco la llamó, y está compuesta por:

Solo-dueto, cuarteto, dueto, quinteto, solo, trío-quinteto y sexteto. Así quedó la versión final. Con la autorización del maestro Marco Antonio Silva, de que si es necesario, podemos mover las variaciones y ajustarlas a las necesidades del programa o que no siempre se presenten todas juntas.

3.4.4.3 Comentarios generales

Esta obra se estrenó en diciembre del año 2006 en una función especial para inaugurar la Explanada de las Artes del IUBA, un espacio al aire libre ubicado en el patio central del Instituto Universitario de Bellas Artes.

Danzas al aire es una obra que se ha mostrado en todo tipo de escenarios, recibiendo siempre buena aceptación por parte del público. Se puede presentar sin iluminación teatral. Por su estructura se presta para muchas adaptaciones.

Marco Antonio Silva es -de todos los coreógrafos de *Univerdanza*- el de mayor trayectoria y prestigio en la composición coreográfica contemporánea, tanto a nivel nacional como internacional.

Mientras de su permiso la compañía mantendrá en repertorio esta obra, que en opinión de los directivos, no se verá nunca fuera de época.

Por otro lado, *Danzas al aire* al contrario de *Diálogos sin sentido* tiene un alto nivel de dificultad técnica en relación con los jóvenes bailarines que comienzan a bailar en *Univerdanza*, aprenderla representa un reto para ellos. En ocasiones, se comienza a enseñar-a los nuevos integrantes- alguna de las secciones que conforman la obra, como una estrategia para ellos se esfuercen por encima de lo que regularmente hacen, y también para que distingan cuánto más necesitan aprender, así como, cuántas más habilidades técnicas podrían desarrollar.

Sin embargo, por la misma razón es difícil mantenerla siempre vigente en repertorio, porque aunque como ejercicio es positivo que la traten de aprender, no se muestra a público hasta que se logra una digna representación.

Univerdanza no posee recursos para pagar el trabajo coreográfico del maestro Silva; de no haber sido ambos sin cobro de honorarios, no se contaría con estas obras, ni con la enseñanza que da el contacto con un artista muy experimentado. Por ello, el valor estimativo que la compañía guarda para sus coreografías es muy grande.

3.5 Observaciones

Con respecto a lo particular de estos procesos, se aprecia que todos los coreógrafos hablan de un tiempo de preparación previo, remitiéndose a imágenes, a necesidades expresivas, a la elaboración de dibujos, reflexión sobre ciertas ideas, motivaciones diversas, etc. Ninguno de los coreógrafos entrevistados mencionó el ejercicio paralelo de la escritura.

Tampoco hubo alguna mención a la necesidad de contar con una guía por escrito para abordar y llevar adelante un montaje (como puede ser el texto en la obra de teatro). Zamarripa inclusive respondió que posiblemente no conserva el papel en el que escribió sus primeras ideas, pero en su caso la presencia de los dibujos parece ser fundamental.

En los ejemplos anteriores, la transmisión del conocimiento ha sido oral -en inicio- y cinético-corporal en la mayor parte de estos procesos creativos¹⁸⁰.

Retomando las preguntas formuladas a los coreógrafos, es posible detectar diferencias en el sentido que cada uno le da a su trabajo, así como en las motivaciones que tiene para realizarlo. También se puede apreciar en los relatos –como había sido previsto-, que cada uno encontró sus propios métodos de construcción, e inclusive, comparando entre obras de un mismo autor (*Sobre las alas, Irreverentes, De lo ineludible...*, de Vera); que el proceso creativo en cada obra ha sido particular y único.

En tanto la idea coreográfica de Zamarripa surge de un sueño y el montaje se da a partir de responder a un reto; la de Vera-León surge de una vivencia personal y se percibe el deseo de bailar como impulso para llevar a cabo el montaje. Para Coyazo la idea brota a partir del

¹⁸⁰ Ninguno de los coreógrafos(as) de *Univerdanza* maneja la anotación de movimiento, por lo que sería un ejercicio interesante -para contrastar con la información anterior, entrevistar alguien que hiciera coreografía y que dominara, por ejemplo, la notación Laban, para preguntarle; si le es posible primero escribir las secuencias y después enseñarlas a los intérpretes (de ese modo sí se escribiría movimiento, no se estarían utilizando palabras para describirlo).

movimiento mismo, en primer lugar, y posteriormente de una vivencia. En su caso, el montaje se inició para cubrir una obligación escolar. Por último, Silva buscaba revelar una idea “un poco desbordada de podemos vivir [...] “la danza como ejercicio de respiración del cuerpo” y comenta que para él: “el principio de todo proceso creativo es compartir”.

Zamarripa y Coyazo expresan que no le harían modificaciones a esa obra, mientras que en el caso de *Sobre las alas* es evidente que en 14 años se le han hecho muchas –puesto que en su estreno ésta duraba 32 minutos y actualmente su extensión es de 20. Al respecto de la posibilidad de hacer cambios Silva comenta que sí, reconectándose con el proceso.

Zamarripa comparte que -de contar con más recursos económicos- mejoraría la producción (el huevo particularmente). Coyazo, que le gustaría cambiar el vestuario. *Sobre las alas* ha tenido el mismo desde su estreno a la fecha, y los coreógrafos no fueron quienes lo diseñaron. Entre tanto, Silva no participó en los diseños ni hace alguna mención al respecto. En el caso de *Sobre las alas*, durante el relato de ambos autores-bailarines pueden apreciarse diferencias en el modo de percibir el proceso creativo:

[...] nos faltaba resolver cuál iba a ser el detonador para iniciar el conflicto [...] Se le ocurrió a Adriana que su personaje estaba en tal estado de felicidad y emoción que le salían alas y empezaba a “volar” [...] el personaje de él decide que no quiere continuar su relación con ella y eso provoca el conflicto (Vera).

Al iniciar el montaje yo ya tenía una metáfora de la situación de esta mujer que me serviría para iniciar mi investigación en movimiento [...] Estando en pleno vuelo, se da cuenta de que su pareja la abandona, las alas se quiebran y ella cae (León).

El tiempo que ha transcurrido desde entonces permite suponer que la memoria de los autores falla, sin embargo, también es posible creer que desde el montaje cada uno tenía consideraciones diferentes y que los acuerdos se hacían más sobre el movimiento, que sobre las palabras.

En la relación de los autores con las posibles influencias coreográficas y la forma en que definen el estilo de la obra en cuestión, también pueden encontrarse diferencias, que van desde su negación, hasta la duda:

[...] Y resulta que es algo totalmente diferente y que no obedece a ninguna tendencia. Eso puede ser parte de su análisis (Zamarripa).

Pues yo debería de reconocer que hay mucho de Kylian, [...] Otra posible influencia podría reconocerla en Twyla Tharp [...] Y de ciertos autores contemporáneos en general: Paul Taylor, Merce Cunningham, Bill T. Jones (Silva).

Ahora reflexiono y pienso *Sobre la Violencia* y *Sobre las alas*. Sí, es la influencia que de manera inconsciente tenemos. Nuestros bailarines modelo y maestros que tomaron parte en nuestra formación, alteran nuestro mundo creador y nuestra manera artística de hacer la danza (Vera).

Puede ser que tenga influencia del movimiento de Nikolais, porque durante el verano anterior a montar la obra estuve en Bearnstow y yo vi muchos videos de él (Coyazo).

Con respecto a la selección musical, la única que plantea haber hecho un cambio con respecto a la primera elección es Coyazo.

En relación con lo que el bailarín relata sobre estas obras y sus procesos de creación, se pueden observar métodos de construcción empleados por cada coreógrafo, el orden en que las cosas van sucediendo, el periodo de tiempo aproximado en que se realizó cada una y en general, los caminos que se recorrieron para dar cuerpo a la danza. Se va poniendo de manifiesto cómo el intérprete debe adaptarse a la guía del artífice y a las condiciones particulares en que se sucede cada montaje. Al parecer, Vera asume esto –aunque no lo expresa directamente- como algo natural al trabajo dancístico. Cada montaje implicó para él retos y satisfacciones diferentes entre sí:

Lo primero que recuerdo es que nos fascinamos viendo el huevo en la estructura y el corsé [...] Uno de los momentos más importantes de mi proceso en el montaje en esta obra, fue cuando el maestro Zamarripa decidió que el último en relacionarse con Dagah, iba a ser yo...

Creo que en ese momento se realizó el sueño que yo tuve alguna vez de conmover a alguien así como lo hizo Antonia Quiroz con su papel de Ifigenia en *Sobre la Violencia* de Guillermina Bravo.

Para mí *Diálogos sin sentido* fue un momento de respiro dentro del ajeteo de la compañía. Me sentí muy cómodo con el lenguaje corporal y con la manera de manejar los duetos y el grupo.

Verdaderamente me cansaba del cuerpo y de la mente con la misma intensidad. Una cosa que me pasaba muy seguido en el primer montaje de varios que se dieron, fue el hecho de darme cuenta de que mi mente iba por detrás de lo que mi cuerpo debía hacer; entonces era una sensación de desconexión cuerpo-mente que nunca había experimentado (*Danzas al Aire*).

Para efecto de la creación del mundo de cada coreógrafo, el intérprete inicia la construcción de una identidad particular para existir en la obra en cuestión. Aquí, también se implica un proceso auto reflexivo de definición de diferencias, tal como se hace en la vida cotidiana, pero es necesario incluir las características que le son requeridas por el artífice y por la obra misma¹⁸¹. Éstas pueden ser calidades de movimiento específicas, estados de ánimo, sensaciones y/o relaciones con el entorno. Es posible recurrir para ello a la memoria emotiva, sin embargo, si hay distancia entre lo que se interpreta y la propia naturaleza (como en el caso de los bailarines que se metamorfosean en iguanas), entonces es necesaria la observación externa (ver fotos de o iguanas vivas, para tratar de analizar y reproducir su movimiento). Por otro lado, en *Danzas al aire* no se trata de interpretar algo externo a sí, sino de la apropiación del lenguaje particular del coreógrafo: “Ahí lo determinante es estar vivo, presente, palpitante, atento” (Silva)

A través de este capítulo también se han puesto de manifiesto diferentes maneras en que influyeron las condiciones de contorno y las relaciones internas en la realización de cada montaje. Por ejemplo: Zamarripa comenta que él inició el suyo como un modo de responder a un reto que los bailarines le plantearon, y que, -casualmente- después tuvo un sueño que le dio la pauta. También menciona que no tenía los recursos económicos necesarios para desarrollar su idea de la escenografía al máximo (hacer el huevo transparente), por lo que se vio en la necesidad de hacer adaptaciones a su idea.

Vera y León estaban influidos por una experiencia personal reciente cuando comenzaron las exploraciones de sus solos, pero fue a partir del curso de composición coreográfica impartido por Silva cuando *Sobre las Alas* comenzó a gestarse. Al no tener ellos idea de cómo vestir esa obra, solicitaron a Zamarripa que hiciera el diseño. Eso dio inicio a una mecánica de trabajo que duraría varios años y que fue cambiada ante la presencia del primer coreógrafo externo.

¹⁸¹ Ver cita (71).

Silva menciona cómo su lenguaje está determinado también por el intérprete:

¿Qué resulta familiar, cercano, natural, accesible para el intérprete? [...] qué talento natural puedo encontrar en ese intérprete... [...] A final de cuentas es un cuerpo como muchos otros, que conoce sus hemisferios, que reconoce la posibilidad de gatear, caminar, correr, saltar o volar en él y cierto ánimo o capacidad de respuesta a lo que yo llamaría los estímulos externos, que son, por un lado, las ideas que yo le doy y por otro lado, la música que escuchan y la respuesta con los compañeros.

Estas relaciones recursivas han sido parte permanente de los procesos creativos generados en *Univerdanza*, tal como se dan en los sistemas abiertos.

4.- Evaluación

Lo que salva nuestro trabajo es el amor, la confianza y el sentido del humor; la confianza en los colaboradores y en el acto creativo del ensayo, el amor por el arte y el sentido del humor por lo imposible de la tarea (Anne Bogart).¹⁸²

Desde la introducción de la presente investigación se planteó que la práctica de la danza escénica requiere de un espacio para su creación (compañía de danza) que implica infraestructura, el coreógrafo/a y los bailarines/as, el tiempo de trabajo, la organización de ese tiempo compartido y la relación de ese espacio con su entorno social.

También se hizo mención a la propuesta que dio origen a la metodología con que esta investigación fue abordada: entender a la compañía (*Univerdanza*) como un sistema abierto y complejo: *Univerdanza* es una totalidad organizada que se influye y retroalimenta de su entorno, pero que también contiene niveles propios de organización.

Según Rolando García, este tipo de sistema carece de límites bien definidos, por lo que la posibilidad de establecer interacciones y relaciones causales en los elementos que lo conforman es infinita, tanto al interior como al exterior. El tipo de procesos que influyen en ellos es también ilimitado. Por ello, para su estudio, es necesario hacer lo que el mismo autor llama: “el sistema construido por el investigador”. Éste se construye a partir de las preguntas que el investigador se hace y, en palabras de García, “el tipo de preguntas que se formula un investigador está fuertemente condicionado (aunque no determinado) por su propio marco epistémico” (García 2008, 186).

Rolando García propone como metodología para el estudio de los sistemas complejos la integración de equipos interdisciplinarios de trabajo, conformados por especialistas de diferentes áreas del conocimiento que sean fundamentales para entender el objeto observado. Pero indica que también en ese caso será necesario hacer este tipo de cortes para obtener lo que antes citamos: “el sistema construido”.

En la presente investigación la propuesta de García, conformar un equipo interdisciplinario de trabajo, no era factible de llevarse a cabo, pero sí el hecho de elegir aspectos específicos del sistema para su estudio. Desde la pregunta inicial se hizo una división en los procesos

¹⁸² Anne Bogart, 2009. 95

internos de *Univerdanza* en tres diferentes categorías: *Organización, metodología y creación*.

Por formar la autora parte de lo estudiado, la mirada es y ha sido interior desde que surgió la pregunta inicial: ¿qué procesos de organización, metodología y creación han sido aplicados en la construcción de los programas de danza contemporánea de la compañía *Univerdanza* de la Universidad de Colima?

A lo largo de los tres capítulos se fue poniendo de manifiesto la forma en que estos aspectos se influyen y retroalimentan entre sí; cómo las condiciones en las que funcionan los grupos artísticos universitarios, el hecho de estar integrado por alumnos y maestros, la formación dancística que se imparte en la licenciatura en danza escénica, y hasta factores político-sociales como las elecciones para el Gobierno del Estado, han permeado el trabajo artístico de *Univerdanza*. También se ha expuesto la importancia del factor humano en el desarrollo de la compañía a través de colaboraciones artísticas de personas externas y al trabajo comprometido de quienes, en cada etapa, han integrado la compañía.

Se ha retomado la idea de García de que este tipo de sistema está siempre sometido a perturbaciones. Las más significativas de ellas ocurridas a *Univerdanza* a través de su historia, como el recorte presupuestal al 50%, la renuncia de la dirección y el flujo constante del elenco, se han expuesto como parte natural de la existencia de la compañía y se han tratado de presentar como tales. Eso no significa que en el momento de haberlas vivido, el proceso posterior de reorganización, que en cada ocasión se ha desencadenado, haya sido fácil de asimilar y comprender para los integrantes.

El punto de vista del público de algún modo se ha quedado fuera, así como, el estudio de la difusión y distribución del producto artístico. Ambos aspectos son también fundamentales para el análisis de las artes escénicas en general y de la danza en particular. Su omisión dentro del presente documento no fue premeditada, sin embargo, funcionó como un reflejo de la problemática de la compañía con respecto a estos dos rubros.

A la fecha el estudio de recepción del trabajo de *Univerdanza* es limitado. En la práctica más reciente se han implementado -cuando la actividad lo permite- algunos mecanismos de consulta de opinión: charlas posteriores a la función y llenado de encuestas por parte del

público. No obstante, será necesario buscar más y mejores estrategias para estudiar la recepción del trabajo artístico de *Univerdanza*.

Por otro lado, la pertenencia de *Univerdanza* a la Universidad de Colima ha garantizado la difusión y distribución de su trabajo a nivel estatal, gracias al Departamento de Arte y Cultura, mismo que realiza múltiples programas y proyectos de difusión, extensión y divulgación cultural, de manera permanente durante todo el año y la compañía participa en muchos de ellos. Fuera de Colima, la difusión y distribución ha estado condicionada por la falta de presupuesto para este rubro y por la escasez de personal que provoca multitareas (los directores son al tiempo bailarines, coreógrafos y profesores de la compañía). No obstante, la compañía ha participado en importantes foros y festivales nacionales e internacionales.

4.1.1 Evaluación de los procesos de *Organización*

Univerdanza ha contado en diversos aspectos con condiciones favorables al trabajo dancístico: la infraestructura en la que se trabaja es adecuada y suficiente, la Universidad de Colima ha otorgado apoyo económico mensual a sus integrantes, ha asumido gastos médicos de los bailarines cuando ha sido necesario e incluye a la compañía en la programación de su agenda cultural.

Dentro de la Universidad de Colima la presencia de grupos artísticos representativos tiene una larga historia. Desde el inicio de ésta a la fecha, el apoyo institucional no ha consistido en sueldos o contratos para los integrantes, sino en becas o estímulos económicos, apoyos en especie, en infraestructura, en difusión, etc. Durante los últimos años, dichos apoyos económicos para las agrupaciones artísticas han sido otorgados con varios meses de atraso, lo que complica la regulación interna de *Univerdanza* y la pertenencia de quienes requieren de un ingreso fijo. Desde la perspectiva actual esta situación aparenta estar por encima de las capacidades de solución de la compañía. Actualmente el horario de trabajo permite que los egresados tengan un trabajo estable en el turno matutino.

Considerar la idea de ser autosuficientes económicamente y no requerir de este apoyo por parte de la Universidad, pondría en la mirada uno de los aspectos que durante más tiempo han estado presentes en *Univerdanza*: el trabajo con los estudiantes. ¿Hasta dónde es

posible profesionalizar el trabajo de una compañía de danza contemporánea con alumnos de licenciatura?

La pregunta anterior nos lleva al hecho de que los estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica no tiene una formación como bailarines, hecho que hace que trabajar con ellos como integrantes de una compañía de danza contemporánea implique una tarea de reeducación. Es necesario enseñarles la mayoría de los aspectos relacionados con la práctica profesional de la danza, puesto que la permisibilidad de la escuela es muy alta en cuestiones básicas de organización; se permiten faltas, retardos, baja o media calidad en la factura de los trabajos coreográficos, etc., tanto en las clases regulares como en las prácticas escénicas. Además, en lo que se refiere a la formación técnica, la escuela no es lo rigurosa que se requiere para alcanzar un nivel profesional. Tanto Alejandro Vera como quien esto escribe como profesores de la Licenciatura en Danza Escénica podemos atenuar ligeramente esta característica, en la medida que logremos transmitir desde las materias que impartimos, una idea más acercada a la práctica profesional de la danza. Sin embargo, en términos generales esta situación también escapa a nuestras posibilidades de solución como compañía.

En la parte que sí se tiene la posibilidad de impactar es en la organización interna. En este espacio están las áreas de oportunidad. En opinión de los directivos, las dificultades externas pueden ser soslayadas y superadas en la medida de que la calidad artística y organizativa de la compañía continúe incrementándose. De tal manera, que las tareas a futuro serán encontrar estrategias y métodos que impulsen este incremento. Asimismo, nos damos cuenta de que el hecho de poner más atención en el rigor y disciplina del trabajo cotidiano, hace las veces de selección natural; son pocos los estudiantes interesados en trabajar en *Univerdanza* bajo este tipo de exigencias, pero siendo una compañía pequeña, tres significa el 50%.

4.1.2 Evaluación de los procesos metodológicos (trabajo cotidiano)

Con respecto a la actividad cotidiana de una compañía de teatro la directora de teatro Anne Bogart¹⁸³ hace un comentario que es aplicable a *Univerdanza*:

¹⁸³Bogart, 2001. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*.

La pereza e impaciencia son constantes resistencias –internas- muy personales. Todos somos perezosos. Todos somos impacientes. Ninguna de las dos son cualidades malas; más bien son aspectos que aprendemos a manejar apropiadamente y en base a los cuales actuamos en los momentos adecuados. Navegamos por ellos en nuestro propósito de expresión (Bogart 2001. 157).

Una vez superadas la pereza e impaciencia, resistencias que Bogart menciona como naturales al hombre, el asunto fundamental ha sido la distribución y optimización adecuadas del tiempo de trabajo.

Quizá por ser en estos procesos en los que mayor capacidad de injerencia se tiene, son los que están constantemente revisándose y actualizándose. No se contempla hasta ahora la necesidad de cambiar la forma de entrenamiento, en tanto siga dando como resultado bailarines capacitados para desempeñarse a nivel profesional en la danza. Se ha procurado dedicar un mayor tiempo a la supervisión directa en el entrenamiento, aplicando estrategias temporales, tales como, que una vez a la semana se imparta la clase en la manera convencional con un maestro al frente, grabar y revisar clases de entrenamiento, hacer una revisión profunda de los fundamentos de la técnica Graham en preparación a las visitas de Christine Dakin, entre otras.

Sin embargo, no se ha querido sacrificar dos aspectos que le han dado fundamento a nuestro trabajo: el primero, la participación como bailarines tanto de Alejandro Vera como de la autora. Si ambos dejáramos de bailar, la presencia de los estudiantes-principiantes sería mayoritaria y no hay manera de que esto no repercuta en el resultado artístico.

En segundo lugar, se continúa confiando en las bondades del sistema que se ha desarrollado e implementado durante estos años. Trabajar sin maestro al frente ha propiciado formas muy particulares de relación de los integrantes con su propio trabajo corporal y con el espacio que les rodea. En la mayoría de los casos se ha obtenido una idea de pertenencia y un sentido de comunidad.

Con respecto a los tipos de ensayo estos también están siendo constantemente revisados y actualizados de acuerdo con las necesidades de cada compromiso.

También se ha observado que hay una relación entre los cambios internos más recientes con los estudios de la Maestría en Artes Escénicas de quien esto escribe y con que,

precisamente sea *Univerdanza* el objeto de estudio. Esto último ha sumergido a todos los integrantes, y procesos actuales de la compañía a una evaluación intensa y constante.

4.1.3 Evaluación de los procesos de *Creación*:

En el capítulo correspondiente a los procesos creativos se presentaron una serie de reflexiones sobre lo que este trabajo implica.

Como evaluación final, lo que puedo anotar aquí es que *Univerdanza* deberá buscar a futuro una mayor sistematización en el registro de sus procesos metodológicos y creativos, así como de las obras mismas. También que es importante encontrar mecanismos para iniciar estudios de recepción sobre el trabajo artístico de la compañía.

Los procedimientos que aquí se plantean son producto de la experiencia de muchos años de muchas diferentes personas, se han hecho evidentes procesos cuidadosamente realizados. En ningún caso los métodos de construcción son fórmulas fijas, sino que están en constante desarrollo y evolución. Responden a intenciones, ideas y momentos específicos.

Lo propio de la práctica dancística es la búsqueda constante de soluciones creativas que propicien la expresión y la relación con el observador. A la fecha esto se ha dado dentro de *Univerdanza* de manera ininterrumpida.

4.2 Conclusiones

La realización del presente documento le da a la finalidad de “la investigación de la danza” (que *Univerdanza* ha planteado desde su fundación), nuevos matices. Porque si bien, se ha insistido en que la composición coreográfica tiene una forma particular de investigación y en el importantísimo papel que la inteligencia corporal-cinética juega en ésta, con este documento se está incursionando en una investigación de corte académico, en la que se ha tenido que aplicar la inteligencia lingüística.

El hecho de que *Univerdanza* haya sido el objeto de estudio inició una fuerte etapa de cambios. Éstos se han visto reflejados en todos los niveles de organización. De 2008 a la fecha, han surgido una serie de compromisos de mayor investidura y se ha visto incrementada la participación más activa de los integrantes en las diversas tareas que se requieren.

Este acto de observar detenidamente el espacio para la danza que hemos estado manteniendo vivo, ha sido también desde su inicio un bucle; este tipo de unión que como define Morin no es de reducción, sino de circuito. Todos los integrantes de *Univerdanza* que han participado en estos tres años de trabajo 2008-2011 (algunos ya no están), se vieron envueltos en este bucle de alguna u otra manera.

La compañía hasta ahora ha manifestado capacidad de ajuste y adaptación ante las perturbaciones externas, manteniendo como constante la intención inicial: la reunión con el fin de hacer un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza. Se ha logrado mantener (a fuerza de emplearlo) la asignación de un espacio físico para llevar a cabo el trabajo. De modo que la reunión, la finalidad y el espacio físico serían los aspectos constantes de la compañía, así como la presencia ininterrumpida de Vera y quien esto escribe.

A partir de la pregunta inicial: ¿qué procesos de organización, metodología y creación han sido aplicados en la construcción de los programas de danza contemporánea de la compañía *Univerdanza* de la Universidad de Colima? Se fueron registrando formas de proceder en cada uno de estos aspectos quedando de manifiesto cómo es que se han influido y retroalimentado entre sí, y reflejando a *Univerdanza* como un sistema abierto.

Se plantearon al inicio tres preguntas rectoras: ¿tiene *Univerdanza* particularidades en sus métodos de trabajo que vale la pena describir y analizar?, ¿en qué momento histórico y contexto social surge y existe *Univerdanza*? y ¿qué puede aportar el análisis de una compañía del interior de la República a la teoría de la danza en México? Éstas fueron también respondiéndose a lo largo del documento.

Todo proyecto (compañía) que se haya mantenido en el campo de la danza durante más de diez años, ha tenido que adaptarse a las condiciones sociales que le rodean mediante tiempos de reflexión, de análisis, de planeación, de respuestas creativas a las condiciones dadas y de adquisición de habilidades ajenas al campo específico.

No ha sido a la fecha práctica común en la danza reflexionar sobre esto -por escrito- desde sus protagonistas. En mi opinión, es momento de hacerlo. Sin embargo, creo que es importante no olvidar la naturaleza de la danza en el proceso de teorización. En palabras de Christine Dakin: “muchas veces en las universidades la danza deja de ser danza”. Esto sucede cuando se le resta importancia a aquel conocimiento que se obtiene a través del cuerpo, y que requiere de condiciones específicas para su obtención.

Teorizar sobre los procesos de *Univerdanza* implicó tener presentes las características específicas de su quehacer: el movimiento, el manejo del tiempo y la energía dentro de formas particulares de habitar el espacio, las sensaciones y emociones en relación a la expresión del cuerpo, etc. También implicó reconocer que mucho de lo que aparece en la práctica cotidiana es inefable y conlleva la participación de las inteligencias corporal-cinética, espacial, musical, interpersonal, en mayor medida que la lingüística. Pero la realización de esta investigación arrojó información y perspectiva sobre la experiencia de *Univerdanza*, y según Martha Toriz, es así como puede empezarse a hacer epistemología y a “sentar las bases teóricas que sustentan un método” (Toriz 2009)

En lo que se refiere específicamente a los procesos creativos en la composición coreográfica, el tipo de investigación que se aplica durante los montajes está basada principalmente en la inteligencia cinético-corporal.

En el libro *Mentes Creativas* (Gardner 1995) en el capítulo correspondiente a Martha Graham el autor reflexiona sobre los cuadernos de la coreógrafa de la siguiente manera:

No es fácil saber qué pensar de los cuadernos de Graham. Aunque algunos los han visto como tesoro de información, que proporcionarían un acceso privilegiado a la

polimática mente de Graham, otros los han considerado ampulosos, prolijos y más equívocos que reveladores del genio que animaba a Graham (Gardner 1995, 317).

Los cuadernos de Graham no estaban originalmente destinados a un lector ajeno, sino que eran una conversación consigo misma en la que ella no tenía necesidad u obligación de tratar de explicar sus procesos internos a nadie, precisamente porque eran propios. Muchas veces en medio de un montaje se buscan referencias, tal vez se hacen dibujos, se recuerdan citas o se atienden palabras que de algún modo animan el proceso.

Un cuaderno personal puede dar cabida a todo eso, pero no necesariamente explica a un lector el papel que juega dentro de la obra cada elemento, o el proceso que se sigue en la creación, o describe en palabras la forma en que el movimiento va surgiendo.

Si se considera que Martha Graham trabajó intensamente no sólo en lo coreográfico, sino que logró mantener viva su compañía a lo largo de toda su vida, no sería de sorprender que esos cuadernos contuvieran un poco de todo (aún bajo el nombre de apuntes para una coreografía).

Más adelante Gardner expone su idea sobre cómo se realizó la investigación coreográfica:

Sin embargo, lo que queda fuera de estos cuadernos es la parte central de su avance creativo: la concepción en desarrollo de cómo transmitir con la danza emociones intensas, como el orgullo, los celos o el miedo; personalidades fuertes como Emily Brontë o Medea; escenarios físicos irresistibles, como las llanuras del sudoeste americano o las colinas de Nueva Inglaterra; y, sobre todo, la calidad dinámica del movimiento corporal. Mi propia hipótesis es que Graham elaboró todo esto mediante la experimentación con su propio cuerpo y con los cuerpos de las bailarinas -sola, ante los espejos, en presencia de unas pocas personas de confianza como Horst o Hawkins y, finalmente, ante diversos tipos de público (Gardner 1995, 318).

Este tiempo de experimentación con el cuerpo al que Gardner alude, es el laboratorio principal de la danza. Es el momento de la investigación. Podría llamársele investigación de campo porque se dedica el tiempo concretamente a buscar resultados en y con el cuerpo. En la danza particularmente, el área dominante no es la inteligencia lingüística. Es más: muchas veces las palabras se reducen al mínimo indispensable porque durante una buena parte de la práctica restan tiempo y atención.

El mismo Gardner menciona:

Pese a nombrar primero a las inteligencias lingüística y lógico-matemática, no lo hago porque piense que son las más importantes: de hecho, estoy convencido de que las siete inteligencias tienen el mismo grado de importancia. En nuestra sociedad, sin embargo, hemos puesto a las inteligencias lingüísticas y lógico- matemática, en sentido figurado, en un pedestal. [...] La inteligencia corporal y cinética es la capacidad de resolver problemas o para elaborar productos con el cuerpo, o partes del mismo. Bailarines, atletas, cirujanos y artesanos muestran, todos ellos, una inteligencia corporal y cinética altamente desarrollada (Gardner 1995, 26).

Usualmente se relaciona a la palabra investigación con la inteligencia lingüística y con ciertos procedimientos metodológicos, pero con las teorías de Gardner el trabajo dancístico, cobra una validez mayor a la acostumbrada en el ámbito académico.

Lo que me parece importante de destacar es la posibilidad probada de que se puede ser inteligente no sólo a través de la inteligencia lingüística, y que ésta no sustituye a las demás o se ubica como eje rector de todo lo que pueda ser imaginado.

El dicho popular “pensar con los pies”, desde la teoría de las Inteligencias Múltiples tiene una explicación casi textual, puesto que al clasificar una forma de inteligencia como corporal-cinética, el autor le confiere al cuerpo la capacidad intelectual. Creo que hasta antes de esta teoría, esta posibilidad no se había contemplado en el ámbito académico, aunque sí en el medio dancístico, por lo menos de manera intuitiva.

Los detonadores creativos en la danza varían entre obras y entre coreógrafos/as; no siempre se presentan como conceptos claros, y durante la mayor parte de la investigación se aplican la inteligencia corporal-cinética, la espacial, la interpersonal e intrapersonal y la musical, en mayor grado que la inteligencia lingüística y la lógico-matemática.

Me parece que de lo que se trataría en escuelas de danza es de hacerle ver al estudiante la importancia de cultivar sus otras inteligencias -tal vez no predominantes en su persona-, en función de la profesionalización de su trabajo y de una mejor y más saludable inserción en la sociedad. Ello sin negar el valor de las inteligencias que sí poseen. También hacerles énfasis en la importancia del registro de la danza, que sin lugar a dudas debería estar complementado con material escrito, y no ser solamente videográfico y/o fotográfico.

En el libro de Gardner *Inteligencias Múltiples. La teoría en la práctica* podemos encontrar las siguientes reflexiones:

Es de máxima importancia que reconozcamos y alimentemos toda la variedad de inteligencias humanas y todas las combinaciones de inteligencias. [...] Si podemos movilizar toda la gama de las habilidades humanas, no sólo las personas se sentirán competentes y mejor consigo mismas, sino que incluso es posible que también se sientan más comprometidas y más capaces de colaborar con el resto de la comunidad mundial en la consecución del bien general (Gardner 1995, 30).

Puedo relacionar esto también con palabras de Morin:

Se puede oponer el pensador al artista. Pero se puede suponer que coexisten potencialmente en cada uno de nosotros, y que sería cuestión de hacerlos entrar en diálogo en lugar de que uno enmudezca al otro, dejando bien claro que para expresarse plenamente, uno de ellos adquirirá predominancia sobre el otro (Morin 1988, 103).

Aunque se aplique la investigación con el cuerpo y el movimiento para realizar la danza, es absolutamente necesario para cualquier persona mantener su inteligencia lingüística activa y desarrollarla en lo posible, cualquiera que sea su profesión. En las observaciones realizadas sobre los procesos creativos, metodológicos y de organización de la compañía *Univerdanza*, es posible observar una práctica que ha encontrado paulatinamente soporte en la revisión y reflexión sobre el trabajo artístico. Se pone a la vista cómo las prácticas intrínsecas a la danza se han ido sistematizando y afinando. Esto es imposible sin aplicar la inteligencia lingüística.

Puesto que *Univerdanza* posee las características de un sistema abierto, espero que la elaboración de la presente investigación contribuya -de algún modo- a darle a este espacio una mayor capacidad homeostática que permita principalmente la continuidad del desarrollo de su trabajo artístico.

No obstante lo anterior, cuando las condiciones de contorno presenten perturbaciones que el sistema *Univerdanza* no pueda resistir, se perderá toda la danza que aquí se generó, pero quedará registrada esta microhistoria, que puede entenderse también como una forma de resistencia hacia la naturaleza efímera del trabajo dancístico.

Por último, y tal vez la más importante de mis conclusiones luego de realizar esta investigación, es que sin la colaboración de personas que han regalado su trabajo (o apoyado a la compañía de algún modo) sin pertenecer directamente a ella, la historia de *Univerdanza* quizá hubiera terminado años atrás. En los momentos más complicados y ante las perturbaciones más fuertes que este sistema ha atravesado, hemos encontrado siempre una intención externa, no siempre planeada y/o solicitada, que nos ha permitido seguir adelante. Las condiciones de contorno no solamente han perturbado, también muchas veces han servido de impulso para que continuemos con la tarea propuesta al inicio: hacer danza.

Anexos

A Programas de mano


FIESTAS
OCTUBRE
1998



Presea "Ave de Plata" a
Gilda Cruz-Romo

Domingo 25 de Octubre, 18:00 hrs.
TEATRO DEGOLLADO

Segunda Parte

Sandunga (Canción tradicional del Istmo de Tehuantepec)
La Tortuga (Canción tradicional del Istmo de Tehuantepec)
El Jardín de la Reina (Anónimo sefardita)
No acabarán mis flores (L. Nezahualcóyotl / M. Alfredo Sánchez)
Jaramar Soto (voz)
Alfredo Sánchez (teclados y dirección musical)
Miguel Angel Gutiérrez (guitarra)
Emiliano Huerta (percusiones)
Héctor Aguilar (percusiones)
Mario Alberto Rivas (cello)

Rubén Orozco (técnico de sonido)

Ceremonia

“Homenaje a Gilda Cruz-Romo”

Coreografía: *Rafael Zamarripa*

(Becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA)

Música: *Bellini y Héctor Villalobos*

Escenografía, Vestuario e Iluminación: *Rafael Zamarripa*

Dagah, la hija de un gran guerrero, permanece en su habitat custodiada por cuatro guardianes -hombres de día, iguanas de noche-. Ellos, entregan cada día los tributos de las batallas que les manda su padre. Ella, ama a los cuatro.

<i>Dagah</i>	Adriana León
<i>A</i>	Julio Robledo
<i>At</i>	Carlos González
<i>Ata</i>	Juan Carlos Gaytán
<i>Atar</i>	Alexandro Vera*
<i>Regiser</i>	Arlai González Padin

*Becario del FONCA

Programa de Estreno de la coreografía *Casta Diva*



**Segundo
Festival Colima de
Danza**

del 11 al 18 de Julio 1999

Teatro Hidalgo





CONACULTA • INBA

*Compañía de Danza
Contemporánea de la
Universidad de Colima*



Este Grupo surge del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, ya que la necesidad de una formación integral del bailarín hizo que los ejecutantes de Folklore se relacionaran con disciplinas alternas. Mismas como la danza académica y contemporánea.

En el Centro Universitario de Danza se vienen desarrollando talleres de experimentación creativa como resultado coreografías de calidad en esta disciplina.

Un grupo de bailarines y maestros con el apoyo del profesor Rafael Zamarripa se dieron a la tarea de experimentar el espacio, el movimiento y la música, llegando a formarse la Compañía de Danza Contemporánea.

En este Segundo Festival Colima de Danza, la Universidad de Colima presenta en su Debut, las "Operas Primas", de jóvenes coreógrafos además de ejecutantes de folklore. Adriana León y Alejandro Vera, Linka Santillán y Jesús Aviles, Carlos Gonzáles y la incursión coreográfica del director en esta disciplina. Así como la participación de los bailarines Deni García, Germán Hernández y Juan Carlos Gaytán, con el apoyo de iluminación y escenografía de Jonathan Aparicio y Ricardo Murguía, bajo la Dirección General del Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda.

Director
Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda

Integrantes
Carlos Alberto González Rodríguez
Alejandro Vera Avalos
Adriana León
Jesús Avilés
Linka Santillán
Juan Carlos Gaytán Rodríguez
Deni García Medina
Germán Hernández Mejía

Programa 2º Festival Colima de Danza, estreno del programa *Operas Primas*

UNIVERDANZA

Univerdanza es una fresca Compañía de Danza Contemporánea, de danza libre, comprometida con su tiempo, más que con las tendencias de la danza actual. Esta compañía nace de los elementos humanos del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, de sus necesidades de expresar su propia forma de sentir y de pensar a través de la danza; de quienes siguen amando entrañablemente sus formas tradicionales de interpretar los sones, las danzas y los jarabes de su Estado, nace de estos jóvenes que siguen y seguirán encontrando sus caminos en el interminable mundo de la danza, porque ellos creen que cada generación tiene su expresión.

Esta compañía hizo su debut en el marco del 2° Festival Colima de danza el día 13 de julio del presente año, con el repertorio:

"OPERAS PRIMAS"

Es decir ,primeras obras de estos
Manifestantes; primeras obras de :

Carlos González
Alejandro Vera
Adriana León
Lynka Santillán
Jesús Avilés y
Rafael Zamarrípa

Frescas manifestaciones de seis artistas que sin considerarse coreógrafos, incursionaron con gran acierto y con gran valor en estas piezas danzarias.

Seguramente estos jóvenes artistas en esta forma de expresión, solo están iniciando por un camino personal en este género de danza y como todos los principios lleva una carga emotiva importante y que por la variedad de temática cautivó a los primeros espectadores que les aplaudieron con mucho entusiasmo, hecho que llegó a los bailarines y coreógrafos y que de alguna manera les invitó a seguir trabajando para un segundo repertorio, el cual se encuentra en proceso.

UNIVERDANZA

Y

AYUNTAMIENTO DE ZAPOPAN
PRESENTAN



22 DE NOVIEMBRE 20:30 HRS.
TEATRO GALERIAS

OPERAS PRIMAS



PROGRAMA OPERAS PRIMAS

1.- CARTAS SOBRE LA MESA

COREOGRAFÍA:
RAFAEL ZAMARRIPA *
MÚSICA:
ANATOLY ZATIN
DISEÑO DE ILUMINACIÓN,
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO:
RAFAEL ZAMARRIPA

BAILAN:

DENI GARCÍA, VIVIANA NAVA, LYNKA SANTILLAN,
JESÚS AVILÉS, JUAN CARLOS GAYTÁN,
CARLOS GONZÁLEZ, GERMÁN HERNÁNDEZ
Y ALEJANDRO VERA

2. REENCUENTROS

...Y TE SIGUE SEMBRANDO EL
CORAZÓN CON PLANTAS DE DESEO.
Y TE HAZ QUEDADO ESPERANDO,
DURANTE MUCHOS PROBLEMAS,
VARIO S'
EXTRAVÍO S
DE FLORES GRANATE MANCHADAS
DE AMOR
LE HAZ SERVIDO OTRA CENA AL
OLVIDO Y DE NUEVO,
NATURALMENTE NO HA LLEGADO.

COREOGRAFÍA :
LYNKA SANTILLÁN
MÚSICA:
RAY LINC - YANNI - BOBY MC.
EDICIÓN MUSICAL:
FERRIN
JOSÉ MANUEL CUELLAR
DISEÑO DE VESTUARIO:
LYNKA SANTILLÁN
DISEÑO DE ILUMINACIÓN:
RAFAEL ZAMARRIPA, LUCÍA ARCINIEGA ó MARIANA OLMEDO
DENI GARCÍA, LYNKA SANTILLÁN Y JESÚS AVILÉS.

3. SOBRE LAS ALAS

COREOGRAFÍA:
ADRIANA LEÓN Y ALEJANDRO VERA
MÚSICA:
WIM MERTENS
GRABACIÓN:
JOSÉ MANUEL CUELLAR
DISEÑO DE VESTUARIO
E ILUMINACIÓN:
RAFAEL ZAMARRIPA
BAILAN:
VERA

INTERMEDIO

4. JESUS

COREOGRAFÍA:
JESÚS AVILÉS
MÚSICA:
KÍTARO, DEAD CAN DANCE
EDICIÓN MUSICAL
JOSÉ MANUEL CUÉLLAR
DISEÑO DE VESTUARIO
Y ESCENOGRAFÍA:
RAFAEL ZAMARRIPA Y JESÚS AVILÉS
DISEÑO DE ILUMINACIÓN:
RAFAEL ZAMARRIPA
BAILAN:
DENI GARCÍA, LYNKA SANTILLÁN,
JESÚS AVILÉS, CARLOS GONZÁLEZ
Y ALEJANDRO VERA.

5.-. YO...BAJO MI PIEL

COREOGRAFÍA:
CARLOS GONZÁLEZ
MÚSICA:
AS ÁNIMAS
TEXTO:
JAIME SABINES
DISEÑO DE VESTURIO
E ILUMINACIÓN:
RAFAEL ZAMARRIPA
BAILA: CARLOS GONZÁLEZ

6. CASTA DIVA

COREOGRAFÍA:
RAFAEL ZAMARRIPA *
MÚSICA:
BELLINI Y HECTOR VILLALOBOS
DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA,
VESTUARIO E ILUMINACIÓN:
RAFAEL ZAMARRIPA
TEXTO:
DAGAH, LA HIJA DE UN GRAN GUERRERO, PERMANECE
EN SU HABITAT CUSTODIADA
POR CUATRO GUARDIAN ES-HOMBRES DE DIA, E
IGUANAS DE NOCHE. ELLOS, ENTREGAN CADA DIA
LOS TRIBUTOS DE LAS BATALLAS QUE LES MANDA SU
PADRE. ELLA, AMA A LOS CUATRO.

DAGAH VIVIANA NAVA
A JESÚS AVILÉS
AT CARLOS GONZÁLEZ
ATA JUAN CARLOS GAYTÁN
ATAR ALEJANDRO VERA

Programa de Operas Primas en Zapopan, Jal.

Tercer
Festival Colima de
Danza



DEL 18 AL 25 DE JUNIO DE 2000
TEATRO HIDALGO

Jmcullellar 2000

UNIVERDANZA

Univerdanza es una fresca compañía de danza contemporánea, de danza libre, comprometida con su tiempo, más que con las tendencias de la danza actual. Esta compañía nace de los elementos humanos del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, de sus necesidades de expresar su propia forma de sentir y de pensar a través de la danza, de quienes siguen amando entrañablemente sus formas tradicionales de interpretar los sones, las danzas y los jarabes de su estado, nace de estos jóvenes que siguen y seguirán encontrando sus caminos en el interminable mundo de la danza, porque ellos creen que cada generación tiene su expresión.

Esta compañía hizo su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza el día 13 de Julio de 1999, con el repertorio:

“Operas Primas”

Es decir, primeras obras de estos manifestantes, primeras obras de:



Adriana León
Lynka Santillán
Jesús Aviles
Carlos González
Alejandro Vera
Rafael Zamarripa

Frescas manifestaciones de seis artistas que sin considerarse coreógrafos, incursionaron con gran acierto y con gran valor en estas piezas danzarias.

Seguramente estos jóvenes artistas en esta forma de expresión, solo están iniciando por un camino personal en este género de danza y como todos los principios lleva una carga emotiva importante y que por la variedad de temática cautivó a los primeros espectadores que les aplaudieron con mucho entusiasmo, hecho que llegó a los bailarines y coreógrafos y que de alguna manera les invitó a seguir trabajando para un segundo repertorio, el cual se encuentra en proceso.

Rafael Zamarripa Castañeda

Director General

Alejandro Vera Avalos

Coordinador Artístico

José Manuel Cuéllar

Relaciones Públicas

Jonathan Aparicio

Ricardo Munguía

Técnicos

BAILARINES:

Lucía Arciniega, Adriana León, Areli Falcón, Dení García Medina,
Mariana Olmedo Flores, Lynka Santillán

Jesús Avilés, Juan Carlos Gaytán Rodríguez, Germán Hernández Mejía,
Julio Robledo, Alejandro Vera Ávalos

Programa del Tercer Festival Colima de Danza

XX

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE DANZA CONTEMPORÁNEA



“UNIVERDANZA”

DIR. RAFAEL ZAMARRIPA / COLIMA, COL.

CENTRO DE DIFUSIÓN CULTURAL “RAÚL GAMBOA” DEL I.P.B.A.

VIERNES 28 DE JULIO DEL 2000 / 19:00 HRS.
SAN LUIS POTOSÍ, S.L.P. MÉXICO

SINOPSIS DEL CURRÍCULUM DE LA COMPAÑÍA

“Cada generación su expresión”

Univerdanza surge como respuesta a nuevas necesidades expresivas de integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, quienes con respeto y placer componen y bailan sones y jarabes.

Ahora, comprometidos con su tiempo, más que con las tendencias actuales de la danza, tratan de compartir con ustedes; sus sueños, sentimientos, lo que piensan del mundo y de la vida, pero sobre todo, su pasión por la danza.

Esta compañía hace su debut en el marco del Segundo Festival Colima de Danza el 13 de julio de 1999 con el programa “Operas Primas”, que como todo principio lleva una carga emotiva importante.

La Compañía.

PROGRAMA

CARTAS SOBRE LA MESA

Coreografía: Rafael Zamarripa.

Música: Anatoly Zatin.

REENCUENTROS

...Y te sigue sembrando el corazón con plantas de deseo. Y te haz quedado esperando, durante muchos problemas, varios extravíos de flores granate manchadas de amor le haz servido otra cena al olvido y de nuevo naturalmente no ha llegado.

Coreografía: Lynka Santillán.

Música: Ray Lynch, Yanni, Bobby McFerrin.

Edición Musical: José Manuel Cuéllar.

SOBRE LAS ALAS

Coreografía: Adriana León y Alexandro Vera.

Música: Wim Mertens.

Grabación: José Manuel Cuéllar.

Pausa (3 minutos)

DIVERTIMENTO

Coreografía: Mariana Olmedo Flores.

Música: Dvorák.

JESÚS

Coreografía: Jesús Avilés.

Música: Kitaro, Dead can Dance.

Edición musical: José Manuel Cuéllar.

Diseño de vestuario y escenografía: Jesús Avilés.

BAJO MI PIEL

La vida post -moderna contrajo una serie de cambios sociales, culturales y tecnológicos. En muchos casos, se ha perdido el sentido de los valores morales. En muchos otros, se ha buscado la calidad total: la cibernética, un auto, una casa, old fashion new fashion. La degradación de los valores o la evolución de los mismos.

Coreografía: Carlos González.

Música: Las Animas.

Texto: Jaime Sabines.

CASTA DIVA

Dagah, la hija de un gran guerrero, permanece en su hábitat custodiada por cuatro guardianes, hombres de día e iguanas de noche. Ellos, entregan cada día los tributos de las batallas que le manda su padre. Ella, ama sólo a uno.

Coreografía: Rafael Zamarripa.

Música: Bellini y Héctor Villalobos.

Edición musical: José Manuel Cuéllar.

CRÉDITOS DE LA COMPAÑÍA

Rafael Zamarripa Castañeda

Director General

Alejandro Vera Ávalos

Coordinador Artístico

José Manuel Cuéllar

Relaciones Públicas

Jonathan Aparicio Ricardo Munguía

Técnicos

Rafael Zamarripa

Diseño de vestuario, Iluminación y Escenografía

Bailarines:

Lucía Arciniega, Adriana León, Areli Falcón, Dení García Medina, Mariana Olmedo Flores, Lynka Santillán, Jesús Avilés, Juan Carlos Gaytán Rodríguez, Germán Hernández Mejía, Julio Robledo, Alejandro Vera Ávalos.

Programa del XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí

9 al 16 de septiembre de 2001



cuarto Festival Colima de Danza



Foto: Cecilia Álvarez

CONACULTA • INBA



Universidad de Colima



GOBIERNO DEL ESTADO DE COLIMA



H. AYUNTAMIENTO DE COLIMA



Domingo 16 de Septiembre.



Foto: Cecilia Álvarez

UNIVERDANZA

Director Artístico
Rafael Zamarripa Castañeda

"Cada generación, su expresión"

Compañía de Danza Contemporánea
de la Universidad de Colima

Esta compañía surge como respuesta a nuevas necesidades expresivas de integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, quienes con respeto y placer componen y bailan sones y jarabes. Ahora comprometidos con su tiempo, más que con las tendencias actuales de la danza tratan de compartir con ustedes sus sueños, sentimientos, lo que piensan del mundo y de la vida, pero sobre todo su pasión por la Danza.

Univerdanza hace su debut en el marco del Segundo Festival Colima de Danza en 1999 con el programa "Operas Primas".

A la fecha ha participado en el festival de las Artes, Zapopan, Jal. 99 en el teatro Galerías, el III Festival Colima de Danza, El XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, obteniendo el XIV Premio provincial DIF-Waldeén a la mejor bailarina, el XV Festival Internacional José Limón de Culiacán, Sinaloa y en diversas temporadas en el salón-Foro Ana Mérida del Centro Universitario de Danza; recibiendo elogiosas críticas por parte de la prensa especializada.

La Compañía Univerdanza dedica el estreno del programa "Operas Secundas" al C. Rector Dr. Carlos Salazar Silva, como manifiesto de respeto y agradecimiento por su confianza y apoyo, que hacen posible la realización de este segundo sueño.

Univerdanza Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima

Función de Estreno Operas Secundas

Canales de Viento

Coreografía: Juan Carlos Gaytán Música:
Philip Glass Bailan: La Compañía.

Revolucionario

Idea Original: Rafael Zamarripa
Música: F. Chopin Coreografía: Alejandro Vera
Baila: Alejandro Vera

Manipulación

Coreografía: Germán Hernández
Música: Kronos Quartet
Bailan: Cristian Gutiérrez*, Germán Hdez.
Dominique Quintanilla, Omar Rojas*

Valses

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera
Música: Ricardo Castro
Bailan: Deni García, Adriana León,
Mariana Olmedo, Juan Carlos Gaytán, Dominique
Quintanilla, Julio Robledo, Alejandro Vera.

Intermedio

El Sueño

Coreografía: Mariana Olmedo y Julio Robledo
Música: David Byrne Bailan: Mariana Olmedo y Julio Robledo

Isadora Apasionada

Idea Original: Rafael Zamarripa
Coreografía: Adriana León Música: L. Beethoven
Baila: Adriana León

Irreverentes

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera
Música: Joaquín López "Chaz"
Música Original para la coreografía, estreno mundial
Bailan: Georgina Navarro y Montserrat Preciado

La Noche y el Día

Coreografía: Rafael Zamarripa
Música: Philip Glass Bailan: La compañía

Créditos de la Compañía
Rafael Zamarripa Castañeda

Director
Alejandro Vera
Coordinador Artístico
Jonathan Aparicio, Ricardo Munguía
Técnicos
Rafael Zamarripa
Diseño de Vestuario, Iluminación y Escenografía
Dolores Martínez
Realización de Vestuario
Cecilia Álvarez
Fotografía

La Compañía:
Deni García// Adriana León// Georgina Navarro,
Mariana Olmedo// Montserrat Preciado,
J. Carlos Gaytán// Cristian Gutiérrez*,
Germán Hernández// Dominique Quintanilla,
Julio Robledo// Omar Rojas*// Alejandro Vera.

* Bailarines Invitados de la Lic. en Danza Escénica
de la Universidad de Colima.

Programa del Cuarto Festival Colima de Danza, Estreno del programa Operas Secundas



V Festival Colima
de Danza

del 8 al 15 de septiembre del 2002



Univerdanza
Compañía de Danza Contemporánea
de la Universidad de Colima

sábado 14

"Cada generación su expresión".

Esta compañía surge como respuesta a nuevas necesidades expresivas de integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, quienes con respeto y placer componen y bailan sonos y jarabes.

Ahora comprometidos con su tiempo, más que con las tendencias actuales de la danza; tratan de compartir con ustedes sus sueños, sentimientos, lo que piensan del mundo y de la vida, pero sobre todo su pasión por la danza.

Univerdanza hace su debut en el marco del Segundo Festival Colima de danza en 1999 con el programa "Operas Primas". A la fecha ha participado en el Festival de las Artes Zapopan, Jal. 99 en el Teatro Galerías, en el III y IV Festival Colima de Danza. En el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí obteniendo el Premio Provincial DIF-Waldeen a la mejor bailarina otorgado a Adriana León.

En el XV Festival Internacional de Danza Contemporánea "José Limón" de Culiacán, Sin. En el II Festival Independiente de Arte Contemporáneo "Rafael Zamarripa" en Manzanillo, Col. y en diversas temporadas en el salón-foro Ana Mérida del Centro Universitario de Danza; recibiendo elogiosas críticas por parte de la prensa especializada.

La compañía Univerdanza dedica el estreno del programa "Operas Segundas" al C. Rector Dr. Carlos Salzar Silva, como manifiesto de respeto y agradecimiento por su confianza y apoyo, que hacen posible la realización de éste sueño.

Programa

1. La Noche y el Día

Coreografía: Rafael Zamarripa.
Música: Philip Glass.
Intérpretes: Univerdanza.
2. Estudio Revolucionario

Idea Original: Rafael Zamarripa.
Coreografía: Alejandro Vera.
Música: Frederic Chopin.
Intérprete: Alejandro Vera.
3. Manipulación

Coreografía: Germán Hernández.
Música: Dimitri Shostakovich.
Intérpretes: Cristian Gutiérrez, Germán Hernández, Alfredo Torres y Dominique Quintanilla**.
4. Canales de Viento

Coreografía: Juan Carlos Gaytán.
Música: Philip Glass.
Intérpretes: Univerdanza.
5. Duetto

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera.
Música: Lambarena.
Intérpretes: Adriana León y Alejandro Vera.
- Intermedio
6. Valses

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera.
Música: Ricardo Castro.
Intérpretes: Adriana León, Georgina Navarro, Martha Pérez, Juan Carlos Gaytán, Cristian Gutiérrez, Alfredo Torres y Alejandro Vera.
7. Isadora Apasionada

Idea original: Rafael Zamarripa.
Coreografía: Adriana León.
Música: L. V. Beethoven.
Intérprete: Adriana León.

Programa del V Festival Colima de Danza, estreno de *Adán y Ella*

Feria de Todos Santos 2003



UNIVERDANZA
2 de Noviembre de 2003
19:00 y 21:00 hrs.

Programa

1.- Irreverentes
Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera
Música Original para la obra: Joaquín López "Chas"
Interpreta: Luz Alba López, Mayela Peña, Cecilia Rodríguez y Ana Cristina Zamora

2.- Adán y Ella
Coreografía e Interpretación: Adriana León y Alejandro Vera
Música: Lambarena
Edición Musical: Pedro Palacios

3.- Estudio Revolucionario
Coreografía: Alejandro Vera
Música: F. Chopin
Interpreta: Alejandro Vera

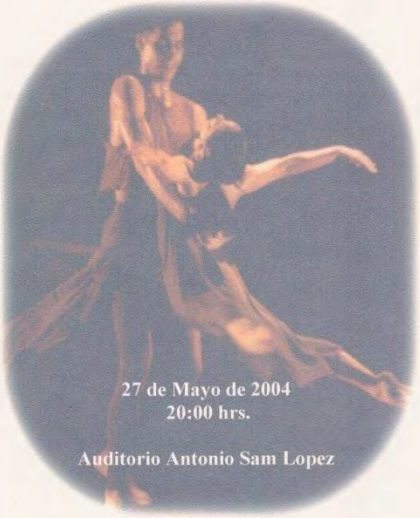
4.- Ritual de Estudiantes
Coreografía e interpretación: Cristian Gutiérrez, Germán Hernández y Alfredo Torres
Música: Queen

5.- Isadora Apasionada
Idea Original: Rafael Zamarripa
Coreografía e interpretación: Adriana León
Música: L. V. Beethoven

6.- Valses
Coreografía: Adriana León* y Alejandro Vera**
Música: Ricardo Castro
Interpreten: Adriana León, Cecilia Rodríguez, Cristina Zamora Ignacio Sánchez, Alfredo Torres, Cristian Gutiérrez y Alejandro Vera

Programa de presentación en la Feria de Todos Santos de Colima

Univerdanza
Compañía de Danza Contemporánea
de la Universidad de Colima



27 de Mayo de 2004
20:00 hrs.
Auditorio Antonio Sam Lopez

Univerdanza

Perla Díaz / Adriana León / Luz Alba López / Martha Pérez
Cecilia Rodríguez / Cristina Zamora / Cristian Gutiérrez
Germán Hernández / Ignacio Sánchez / Alfredo Torres
Alejandro Vera*

* Becario FECA 2003 Jóvenes Creadores.

Director General: Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda.
Coordinador Artístico: Lic. Alejandro Vera.
Coordinador de Ensayos: Lic. Adriana León.
Entrenamiento: Maestros Adriana León y Alejandro Vera.
Responsable de iluminación y vestuario: Ricardo Munguía
Jefe de Foro: Jonathan Aparicio Jiménez.
Diseños: Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda.
Realización de Vestuario: Dolores Martínez Medina.
Fotografía: Cecilia Álvarez.

Maestros Huéspedes y Asesores de Univerdanza:
Mtra. Christine Dakin y Mtro. Marco Antonio Silva.





GOBIERNO DEL ESTADO DE COLIMA Universidad de Colima

Programa de estreno de *La Quinceañera*, Auditorio Sam López, Colima.



jueves 7, 14 y 21
de octubre. 20:00 hrs.

Salón foro Ana Mérida
Departamento de danza-IUBA

Univerdanza

Docentes de la Lic. en Danza Escénica: Adriana León,
Alejandro Vera (Becario FONCA como intérprete 2004 – 2005)
Egresados de la Lic. en Danza Escénica: Cecilia Rodríguez,
Martha Pérez, Cristian Gutiérrez, Marisol López, Alfredo Torres
Alumnos de la Lic. en Danza Escénica: Luz López, Sugely León,
Felipe Sánchez, Ignacio Sánchez, Nora Pérez, Gema Rodríguez,
Daniela Velázquez

Compañía

Director General: Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda
Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte
Coordinador Artístico: Lic. Adriana León
Coordinador Administrativo: Lic. Alejandro Vera
Entrenamiento: Cristian Gutiérrez, Adriana León,
Marisol López, Alejandro Vera
Responsable de iluminación y vestuario: Ricardo Munguía
Ejecución de Iluminación: Lic. Leopoldo Rosales
Jefe de Foro: Jonathan Aparicio Jiménez
Diseños: Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda
Realización de Vestuario: Dolores Martínez Medina.
Fotografía: Cecilia Álvarez.
Maestros Huéspedes y Asesores de Univerdanza:
Mtra. Christine Dakin, Mtro. Marco Antonio Silva,
Mtro. Joaquín López “Chas”

Créditos

Arquitecto Juan Diego Gaytán Rodríguez
Director del I.U.B.A
Maestro Rafael Zamarripa Castañeda
Coordinador del departamento de Danza



Universidad de Colima
Instituto Universitario de Bellas Artes
Departamento de danza

Programa de la Temporada 2004, Salón – foro Ana Mérida, Colima.

Teatro Universitario
Teatro Casa de la Cultura

sexto festival colima de danza

01 312 31 6 11 75 festidanza@uicol.mx
01 312 31 30 608 extensiones 128 y 135.

Informes

Departamento de Danza IUBA Universidad de Colima tel.
Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Colima tel.



26 de noviembre al 11 de diciembre de 2005



CONACULTA · INIBA

Univerdanza Dir. Rafael Zamarripa



■ "Cada generación su expresión"

Esta compañía surge como respuesta a nuevas necesidades expresivas de integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, quienes con respeto y placer componen y bailan sones y jarabes.

Hace su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza en Junio de 1999 con el programa "Operas Primas". A la fecha a participado en diferentes foros nacionales e internacionales tales como: Festival Colima de Danza, estrenando en su cuarta edición el programa "Operas Secundas"; en el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, obteniendo el XIV Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina; en el XV Festival de Danza Contemporánea "José Limón" de Culiacán, Sinaloa; en el 21 Bates Dance Festival, Lewiston Maine, EE.UU dentro del programa International Visiting Artists (Beca del National Endowment for the Arts y de la New England Foundation for the Arts); en el XXV Premio INBA-UAM Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea; en el Programa Inaugural del Teatro Universitario de la Universidad de Colima, con el programa "Clásico-Jazz...en movimiento"; en el Día Internacional de la Danza 2005, Teatro Raúl Flores Canelo, México, D.F.; y en la Inauguración de la Exposición "Ensamblajes maderas, escultura en gran formato" del maestro Rafael Zamarripa, en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara.

Programa

Final y Principio

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera

Música original: Luis Trejo

Interpreta: Adriana León, Henry Tema, Alfredo Torres y Alejandro Vera

Adán y Ella

Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera

Música: Lambarena

Edición musical: Pedro Palacios

Casta Diva

Dagah, la hija de un gran guerrero; permanece en su hábitat custodiada por cuatro guardianes hombres de día e iguanas de noche, ellos le entregan los tributos de las batallas que le manda su padre. Ella ama solo a uno.

Univerdanza
Dir. Rafael Zamarripa

Coreografía: Rafael Zamarripa

Música: Bellini y Heitor Villalobos

Interpreta: Dagah: Adriana León, A: Alfredo Torres, At: Henry Tema, Ata: Juan Carlos Gaytán y Ata: Alejandro Vera

Intermedio

...Ensueños...entresueños, encuentros y desencuentros 33/33

Coreografía: Marco Antonio Silva

Música: Wim Mertens

Interpreta: Adriana León, Marisol López, Alfredo Torres y Alejandro Vera

Transitando

Coreografía: Adriana León

Música: Sonata Nº 2 para dos pianos, percusiones y contrabajo de C. Bolling

Interpretación musical: Piano clásico: Vlada Vassilieva, piano jazz: Anatoly Zatin, percusiones: Pedro Palacios, contrabajo: Massimo Corpacci.

Interpreta: Maritza Espinoza, Gabriel Ledón, Adriana León, Marisol López, Pedro Pazarán, Henry Tema, Alfredo Torres, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera

■ Créditos generales

Dirección general, diseños de vestuario, escenografía e iluminación: Rafael Zamarripa, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte

Coordinadora Artística: Adriana León

Coordinador Administrativo: Alejandro Vera*

Ejecución de iluminación: Ricardo Munguía

Jefe de foro: Jonathan Aparicio

Realización de vestuario: Dolores Martínez y Magdalena Rodríguez

Fotografía: Cecilia Álvarez

Integrantes: Maritza Espinoza/Gabriel Ledón/Adriana León/Marisol López/Pedro Pazarán / Henry Tema** / Alfredo Torres / Raúl Valdovinos/Alejandro Vera*

* Becario FONCA 2004-2005 Intérprete de Danza Contemporánea

**Becario FECA 2005 Jóvenes Creadores

Lunes 5 de diciembre de 2005
Teatro Universitario
20:30 horas

**Programa del VI Festival Colima de Danza, estreno de la coreografía
Ensueños, entresueños...encuentros y desencuentros 33/33 de Marco
Antonio Silva.**

CENTRO
VERACRUZANO
DE LAS ARTES
HUGO ARGÜELLES

Univerdanza

**Compañía de danza contemporánea
de la Universidad de Colima**

Danzas al aire

Selecciones de repertorio

**22 de Marzo, 2007
19:30 hrs.**

Univerdanza

Compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima

Univerdanza está integrada por maestros, egresados y alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima. Hace su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza 1999. Ha participado en el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, obteniendo el Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina; en el XV Festival de Danza Contemporánea "José Limón" de Culiacán, Sinaloa; en el 21 Bates Dance Festival, Lewiston Maine, EE.UU, entre otros.

Sus integrantes han sido merecedores de reconocimientos y apoyos nacionales e internacionales como la New England Foundation for the Arts, National Endowment for the Arts, Bates Dance Festival y Bearnstow Mont Vernon Camp, en Estados Unidos. Además de la beca del FONCA, en su programa de Intérpretes de Danza Contemporánea.

Adriana León*: Egresada de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. Bailarina del grupo Módulo de 1986 a 1996, invitada por la compañía Barro Rojo Arte Escénico y Tabula Raza en 1996. Maestra del Colegio Nacional de Danza Contemporánea de 1996 a 1997.

Fundadora de Univerdanza con quien obtiene el XIV Premio Provincial DIF-Waldeen a la mejor bailarina del XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí en el año 2000. Becaria del FONCA como intérprete de danza contemporánea 2006-2007. Catedrática de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima.

Alejandro Vera: Bailarín, coreógrafo y coordinador administrativo de Univerdanza. Egresado de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima. Bailarín del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima de 1992 a la fecha, con quien se ha presentado en escenarios de relevancia internacional, como el Palacio de Bellas Artes, Teatro de la Ciudad, Teatro Degollado, Teatro de la Paz y Auditorio Nacional, en The Royal Academy of the Arts en Londres, Inglaterra y en el Gran Teatro en La Habana, Cuba, así como en el teatro de las Artes de Shanghai, en la República Popular de China. Ha obtenido la beca del FONCA en el programa de Intérpretes de Danza Contemporánea (1998-99 y 2004-05). Catedrático de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima.

Dirección general, diseños de vestuario e iluminación: **Rafael Zamarripa, miembro del Sistema Nacional de Creadores**

Coordinación Artística: **Adriana León**

Realización de vestuario: **Dolores Martínez y Magdalena Rodríguez**

Integrantes: **Karla Coyazo / Adriana León / Marisol López / Gabriel Ledón / Henry Tema / Alfredo Torres.**

**Programa Selecciones de Repertorio presentado en el Centro
Veracruzano de las Artes *Hugo Argüelles*, 2007**

PROGRAMA DE MANO

del 6 al 13 de Abril

FESTIVAL COLIMA DE Danza

2008

Teatro Hidalgo

Teatro Universitario



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Por COLIMA
venimos juntos
CONSEJO DEL PUEBLO



Univerdanza

Compañía de danza contemporánea de la U. de C.
Dirección Rafael Zamarripa Castañeda**
Danza contemporánea



Miércoles 9 de Abril 20:30 hrs.
Teatro Hidalgo

"Cada generación su expresión"

Hace su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza en 1999 con el programa "Operas Primas". A la fecha ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales tales como: 3º, 4º, 5º, 6º y 7º Festival Colima de Danza, estrenando en su cuarta edición el programa "Operas Segundas" y en la sexta el programa "Clásico-Jazz...en movimiento". En el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, obteniendo Adriana León el XIV Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina. En el XV Festival de Danza Contemporánea "José Limón" de Culiacán, Sinaloa. En el Bates Dance Festival, Lewiston, Maine, EE.UU. Dentro del programa Artistas Visitantes Internacionales en el 2003 y 2007, en el Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM en el 2004, 2006 y 2007; se ha presentado en diversos teatros, foros y plazas de la República Mexicana. Recientemente participó en la cumbre Tajín 2007 y en el Bearstow Camp en Mount Vernon, EE.UU.

SOBRE LAS ALAS (1999)

Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera* Música: Wim Mertens

DIÁLOGOS DE BAÑO (2008)

Coreografía: Karla Coyazo. Música: Shostacovich. Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Dora Moreno, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera*

DANZAS AL AIRE (2006)

Coreografía: Marco Antonio Silva. Música: J. S. Bach. Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera*

Pausa

ISADORA APASIONADA (2002)

Idea original: Rafael Zamarripa**. Coreografía e interpretación: Adriana León. Música: J. V. Beethoven

IRREVERENTES (2001)

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera*. Música original: Joaquín López "Chas". Intérpretes: Karla Coyazo, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera*.

Pausa

DE LO INELUDIBLE, LO IRREMEDIABLE Y LO MARAVILLOSO (2007)

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera*. Música: Wim Mertens. Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León y Alejandro Vera*

Pausa

DANZÓN (2007)

Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera*. Música: Arturo Márquez. Diseño y pintura a mano por Rafael Zamarripa. Dirección general y diseño de vestuario: Rafael Zamarripa**. Dirección artística: Adriana León, Coordinación administrativa y edición musical: Alejandro Vera*, Diseños de iluminación: Leopoldo Rosales, Rafael Zamarripa**, Realización de vestuario: Dolores Martínez y Magdalena Rodríguez, Fotografía: Cecilia Álvarez, Bailarines: Karla Coyazo, Adriana León, Dora Moreno, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos, Verónica Guasmeros y Alejandro Vera*, Producción: Universidad de Colima, *Becario FBCA 2007 Creador con Trayectoria en Artes Escénicas, ** Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Programa del Festival Colima de Danza 2008, Programa *Retrospectiva X Aniversario*

gente de anza

MAYO



**Univerdanza, Compañía de Danza
Contemporánea de la Universidad de Colima**

DIRECCIÓN GENERAL: Rafael Zamarripa

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Adriana León

OBRA: Retrospectiva X Aniversario



UNIVERDANZA, COMPAÑÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE LA UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dirección general: Rafael Zamarripa • **Dirección artística:** Adriana León

Retrospectiva X Aniversario

UNIVERDANZA, COMPAÑÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE LA UNIVERSIDAD DE COLIMA

Integrada por maestros, egresados y alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima, hace su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza en 1999 con el programa Operas Primas.

Ha participado en festivales nacionales e internacionales tales como: 3º, 4º, 5º, 6º y 7º Festival Colima de Danza, estrenando en su cuarta edición el programa Operas Secundas y en la sexta Clásico-Jazz...en movimiento; en el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luís Potosí, donde Adriana León obtuvo el XIV Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina; en el XV Festival de Danza Contemporánea José Limón de Culiacán, Sinaloa; en el Bates Dance Festival, Lewiston, Maine, Estados Unidos; el programa Artistas Visitantes Internacionales (2003 y 2007), en el Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM (2004, 2006 y 2007) se ha presentado en diversos teatros, foros y plazas de la República Mexicana, y recientemente participó en la cumbre Tajín 2007 y en el Bearnstow Camp en Mount Vernon.

Con un trabajo basado en la investigación, creación y difusión de la danza contemporánea, sus integrantes han sido merecedores de reconocimientos y apoyos de fundaciones importantes a nivel nacional e internacional, como la New England Foundation for the Arts, Bates Dance Festival y Bearnstow Camp Mont Vernon, en Estados Unidos; el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en sus programas de creadores e intérpretes y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Colima, en sus programas de creadores.

Rafael Zamarripa Castañeda

Comienza su educación artística a la edad de trece años en la Universidad de Guadalajara. A los dieciocho fue galardonado con el Premio Nacional de Escultura, y recibió su primera comisión importante escultórica: El niño sobre el caballo de mar, símbolo oficial de Puerto Vallarta y uno de los trabajos más fotografiados y publicados de la República Mexicana. Le han seguido trabajos monumentales, incluyendo La Fundación de Guadalajara, en la Plaza Fundadores.

La carrera de Zamarripa en el mundo de la danza comenzó cuando fue invitado como bailarín principal con el Ballet Folklórico de México. Los cinco años siguientes viajó internacionalmente con la prestigiada compañía de Amalia Hernández, quien le patrocinó su aprendizaje artístico alrededor del mundo, incluyendo un año con el escultor Sandro Tagliolini en Roma, Italia. Desde entonces ha ganado reconocimientos internacionales por su excelencia como coreógrafo y director.

Fundador del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, llamó la atención mundial en 1972 cuando el grupo representó a México en la ceremonia de apertura de los juegos Olímpicos de Munich. En 1981 fundó el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, una compañía con más de cien actuaciones al año a través de la República Mexicana, y ciudades de Estados Unidos, y países de Centro América y Europa, ganando la mayoría de festivales organizados en este continente.

En 1992 fue condecorado con la medalla Lázaro Cárdenas del Río y por su trayectoria ha recibido reconocimientos entregados por INBA-CONACULTA: en 1994 recibe la medalla Una Vida en la Danza; en 1998 el premio Guillermina Bravo y en 2002, homenajeado en el Día Internacional de la Danza, recibió la Medalla Bellas Artes. En 2006 recibe la Medalla Ciudad de Guadalajara.

Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores en tres ocasiones; es creador del método de apoyo a la enseñanza de la danza tradicional mexicana RAZA, y fundador de Univerdanza (1999)

Retrospectiva X Aniversario

Selección de coreografías representativas del trabajo realizado a lo largo de diez años. Con esta Retrospectiva tenemos la oportunidad de celebrar nuestro X Aniversario, mostrando un panorama general de la producción artística que Univerdanza ha venido realizando como compañía oficial de la Universidad de Colima.

***Sobre las alas* (1999)**

Danza en cuatro tiempos que retrata la relación de una pareja.

Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera*

Música: Wim Mertens

***Diálogos sin sentido* (2008)**

Tres diálogos, absurdos, exagerados, con interferencia y humor

Coreografía: Karla Coyazo

Música: Shostacovich

Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Dora Moreno, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera

***Danzas al aire* (2006)**

Inspirada en las Variaciones Goldberg de Bach, ríos de movimiento que juegan entre sí

Coreografía: Marco Antonio Silva

Música: J. S. Bach

Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera

***Isadora apasionada* (2002)**

Inspirada en la vida de Isadora Duncan, pionera y precursora de la danza moderna, quien murió trágicamente a la edad de 49 años, ahorcada por su propia máscara.

Idea original: Rafael Zamarripa

Coreografía e interpretación: Adriana León

Música: L. V. Beethoven

***Irreverentes* (2001)**

Mezcla de lenguaje entre zapateado y contemporáneo, sin reglas ni pretensiones más allá del placer del movimiento.

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera*

Música original: Joaquín López Chas

Intérpretes: Karla Coyazo, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera

***De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso* (2007)**

Con el caminar de las noches -colmadas de preguntas sin respuesta-; la angustia fluye, los sueños y recuerdos se presentan insistentemente, la pérdida se asimila. El dolor es ineludible, la muerte irremediable, el amor y tiempo compartido, maravillosos

Coreografía: Adriana León y Alejandro Vera*

Música: Wim Mertens

Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León y Alejandro Vera*

***Danzón* (2007)**

Inspirada en el dibujo de gran formato Danzón de Rafael Zamarripa, y en la composición contemporánea de Arturo Márquez sobre el tradicional baile de pareja

Coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera*

Música: Arturo Márquez

Vestuario: Diseño y pintura a mano por Rafael Zamarripa

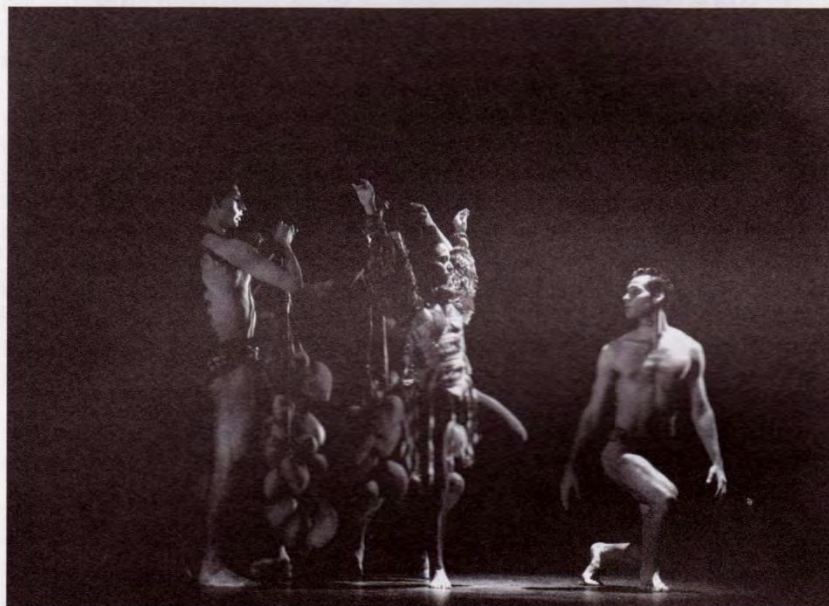
Dirección general: Rafael Zamarripa • **Dirección artística:** Adriana León • **Coordinación administrativa y edición musical:** Alejandro Vera* • **Diseño de iluminación:** Leopoldo Rosales y Rafael Zamarripa • **Diseño de vestuario:** Rafael Zamarripa • **Realización de vestuario:** Dolores Martínez y Magdalena Rodríguez • **Fotografía:** Cecilia Álvarez, • **Intérpretes:** Karla Coyazo, Verónica Guameros, Adriana León, Dora Moreno, Salvador Corona, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera • **Producción:** Universidad de Colima

*Becario FECA 2007 Creador con Trayectoria en Artes Escénica

Agradecimientos:

Univerdanza agradece a Rafael Zamarripa por su tiempo, confianza e impulso. A todos aquellos que con su talento han colaborado en estos diez años con el desarrollo de este proyecto universitario: gracias. Especialmente a Pilar Medina, Christine Dakin, Joaquín López Chas, Marco Antonio Silva y Memo Hernández, quienes con su invaluable apoyo, talento, generosidad y

asesoría, han impulsado el trabajo creativo de Univerdanza. Así como a Ruth Grauert (Directora del Bearnstow Camp, Mount Vernon, ME), Laura Foure (directora del Bates Dance Festival, Lewiston, ME) y Rebecca Blunk (directora ejecutiva de la New England Foundation for the Arts, Boston, MA), amigas que con su visión y apoyo han dado a la compañía una proyección importante fuera de nuestro país. Y por último a nuestras autoridades universitarias por valorar el trabajo y apoyarnos incondicionalmente.



Viernes 16 / 20:00 horas
Sábado 17 / 19:00 horas
Domingo 18 / 18:00 horas



UNIVERSIDAD
DE COLIMA

**Programa Temporada en el Teatro de la Danza, México D.F. Programa
*Retrospectiva X Aniversario***



27 de Septiembre al 3 de Octubre de 2009



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



**Por COLIMA
vamos juntos**
GOBIERNO DEL ESTADO



Apoyando la cultura en Colima
LA MARINA
PRODUCCIONES COLIMENSES



Mayor información o venta de boletos en: Dirección General de Arte y Cultura
Manuel Gallardo Zamora 99 (IUBA) Horario de 8:00 a 15:00 hrs • Teléfono 31 6 11 77

Univerdanza



Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima
"Cada generación su expresión"

Univerdanza está integrada por maestros, egresados y alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima. Desde su creación se ha planteado como un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza contemporánea, plasmando en sus propuestas coreográficas un estilo propio que le ha dado a la compañía una identidad dentro del ámbito de la danza contemporánea en México.

Programa "EXPO-Danza"

EXPO-Danza es un reflejo de la colaboración artística entre personas con distintas orientaciones y formaciones. El resultado es una serie de obras coreográficas que fusionan el lenguaje de las artes plásticas y la danza, tomando como punto de partida e inspiración; la obra plástica del Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda.

PROGRAMA

- 1.- Final y Principio (2004)
- 2.- Adán y Ella (2001)
- 3.- La Espera (2006)
- 4.- Danzón (2007)
- 5.- Irreverentes (Remontaje 2008)
- 6.- Casta Diva (1998)

CRÉDITOS

Dirección General: Rafael Zamarripa

Dirección Artística: Adriana León*

Coordinación Administrativa: Alejandro Vera**

Diseños de iluminación: Rafael Zamarripa y Raúl Valdovinos

Diseños de vestuario y escenografía: Rafael Zamarripa

Realización de vestuario: Dolores Martínez, Magdalena Rodríguez y Cecilia Pérez

Fotografía: Cecilia Álvarez, Javier Flores y Sergio "Tapiro"

Apoyo Técnico: Alumnos de la Lic. En Danza Escénica de la U. de C.

Producción: Universidad de Colima

Música: Bellini, Heitor Villalobos, Joaquín López "Chas", Danzón N° 2 de Arturo Márquez, Dr. Michael White, Lambarena, Luis Trejo.

Bailarines: Karla Coyazo***, Adriana León*, Rosmy Sánchez, Katya Ursúa, Felipe Muñoz, Juan Rodríguez, Raúl Valdovinos y Alejandro Vera**

Bailarines invitados del Ballet Folklórico U de C: Cristian Gutiérrez y Alfredo Torres.

www.univerdanza.com

**Becaria de la ACU y el Gobierno del Estado de Colima con la beca "Griselda Álvarez" para estudios de postgrado en Artes Escénicas 2008-2010. Becaria FONCA 2006-07 Intérprete de Danza Contemporánea.*

***Becario FONCA 1998-99, 2004-05 Intérprete de Danza Contemporánea. Becario FECA 2003 y 2007 Creador Escénico con Trayectoria.*

****Becaria FECA 2009 Ejecución Artística Danza Contemporánea*

Programa del Festival Colima de Danza 2009, programa *EXPO Danza*



UNIVERSIDAD DE COLIMA
70 ANIVERSARIO



2010

festival Colima de

Danza

25 de
septiembre
al
03 de
octubre

COLIMA 2010 Diseño: Anielia Carolina Cruz Sevilla



Créditos Directorio RED Centro Occidente

Autógrafos

Ballet Folklórico U de C Danzlet

Cia. Germán Jáuregui Danza en cruz

Cía. de Danza Clásica y Neoclásica de Jalisco Univerdanza

Lux boreal Ceres

Bienvenida

Univerdanza

29
septiembre
T. Universitario/ 20:30 hrs.

Desde sus inicios y a la fecha, Univerdanza se ha planteado como un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza contemporánea, plasmando en sus propuestas coreográficas un estilo propio que le ha dado a la compañía una identidad dentro del ámbito de la danza contemporánea en México. También se plantea como un espacio que contribuye a la formación de bailarines de danza contemporánea, a través de un entrenamiento diseñado específicamente para la compañía y desarrollado a lo largo de más diez años de experiencia. Hace su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza en 1999 con el programa Operas Primas. A la fecha ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales como: Festival Colima de Danza, estrenando en su cuarta edición el programa Operas Segundas y en la sexta el programa inaugural del Teatro Universitario Clásico-Jazz...en movimiento. Y en el 2009 el programa Retrospectiva X Aniversario. En el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, obteniendo Adriana León el XIII Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina. En el Bates Dance Festival, Lewiston, Maine. EE.UU., dentro del programa International Visiting Artists en el año 2003 y 2007. Con la obra No podría desearse más es finalista del Premio Miguel Covarrubias 2008, en el Teatro Julio Jiménez Rueda en México, D.F. Actualmente forma parte en el proyecto La voz del cuerpo/The body speaks un film sobre la técnica Graham dirigido por la Dra. Christine Dakin de Nueva York con el apoyo de la Universidad de Harvard y la Universidad de Colima. La compañía está integrada por maestros, egresados y alumnos de la Licenciatura en Danza Escénica de la U. de C. Sus integrantes han sido merecedores de reconocimientos y apoyos de instituciones y fundaciones importantes a nivel nacional e internacional como la New England Foundation for the Arts, Bates Dance Festival y Bearstow Camp Mont Vernon, en Estados Unidos, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Colima y la Asociación de Colimenses Universitarias.

Dirección: Adriana León*

Asistente de dirección: Alejandro Vera**

Bailarines: Karla Coyazo***, Adriana León*, Rosmy Sánchez, Katya Ursúa, Felipe Muñoz y Alejandro Vera**

Apoyo técnico: Janín Guillén y Harumi Ortiz.

Fotografía: Cecilia Álvarez, Javier Flores y Sergio Velasco

www.univerdanza.com

Danzar de Imaginario (Estreno)

“...Lo que observamos, no es la naturaleza en sí misma,
sino la naturaleza expuesta a nuestro método de
observación...” (Fritjof Capra) A Rafael Vera e.p.d.

Coreografía: Adriana León con la colaboración de Univerdanza

Música: Wim Mertens, Yann Tiersen, Philip Glass y popular mexicana

Edición musical: Alejandro Vera

Diseño de vestuario e iluminación: Adriana León, Rosmy Sánchez y Univerdanza

Interpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Rosmy Sánchez, Katya Ursúa, Felipe Muñoz, Ítalo Ortiz y Alejandro Vera

Producción: Univerdanza y Universidad de Colima

*Becaria de la ACU y el Gobierno del Estado de Colima con la beca Griselda Álvarez para estudios de postgrado en Artes Escénicas 2008-2010, Becaria FONCA 2006-07 Creador Escénico especialidad Danza Contemporánea.

**Becario FONCA 1998-99, 2004-05 Intérprete de Danza Contemporánea, Becario FECA 2003 Joven Creador y 2007 Creador con Trayectoria en Artes Escénicas.

***Becaria FECA 2009 Ejecución Artística en Danza Contemporánea.

Cía. de Danza Clásica y Neoclásica de Jalisco



Univerdanza

Programa del Festival Colima de Danza 2010
Estreno del programa *Danzar de Imaginario*

Sísmica
Nueva Danza

Sísmica es una iniciativa de gestión independiente que ha logrado la colaboración de diversas entidades culturales estatales, internacionales y privadas*. Desde 2009 se complace año con año en programar espectáculos de danza contemporánea, talleres, conferencias, charlas y ciclos de proyección de videodanzas en espacios formales y no convencionales, con el objetivo de formar público para este género escénico.

En 2011 tiene el gusto de colaborar en el Festival Alfonso Michel programando algunas compañías de danza locales. La tercera edición de Sísmica se llevará a cabo en noviembre 2011 y enero-febrero 2012.

Dirección general: Georgina Navarro Núñez
Producción ejecutiva: Compañía DanAE*



colima
LATE PARA TODOS
GOBIERNO DEL ESTADO
secretaría de cultura

AlfonsoMICHEL
festival cultural, Colima 2011

Univerdanza
Compañía de danza contemporánea
de la Universidad de Colima

Programa: *Letanía de Amor*
Programa presentado
en Tenerife, España, 2011.



Viernes 7 de octubre de 2011
20:30 horas, Teatro Hidalgo, Colima, Col.

Univerdanza
Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima

Desde sus inicios Univerdanza se ha planteado como un espacio para la investigación, creación y difusión de la danza contemporánea, plasmando en sus propuestas coreográficas un estilo propio que le ha dado a la Compañía una identidad dentro del ámbito de la danza contemporánea en México. Hace su debut en el marco del 2º Festival Colima de Danza en 1999 con el programa Óperas Primas. A la fecha ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales como: Festival Colima de Danza, en el programa inaugural del Teatro Universitario de la ciudad de Colima compartiendo el escenario con la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí y el Dúo Petrof. En el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, obteniendo Adriana León el XIII Premio Provincial DIF-WALDEEN a la mejor bailarina. En el Bates Dance Festival, Lewiston, Maine, EE.UU., dentro del programa International Visiting Artists en el año 2003 y 2007. Con la obra "No podría desearte más", fue finalista del Premio Miguel Covarrubias 2008. En 2011 se presenta en el Auditorio de Tenerife dentro de la Semana de la Danza, Islas Canarias, España. Actualmente forma parte en el proyecto "La voz del cuerpo/The body speaks" un film sobre la técnica Graham dirigido por la Doctora Christine Dakin de Nueva York con el apoyo de la Universidad de Harvard y la Universidad de Colima.

La compañía está conformada por maestros, egresados y alumnos de la licenciatura en Danza Escénica de la U. de C. Sus integrantes han sido merecedores de reconocimientos y apoyos de instituciones y fundaciones importantes a nivel nacional e internacional como la New England Foundation for the Arts, Bates Dance Festival y Bearnstow Camp Mont Vernon, en Estados Unidos, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Colima y la Asociación Colimense de Universitarios.

LETANÍA DE AMOR*

- 1.- Amado, ven, asómate al principio del mundo
- 2.- Aquí estoy, bienamado
- 3.- Pero un día enfebrecido, te me abriste del pecho
- 4.- Para cuando me quieras tendré en los ojos luna
- 5.- Somos la misma, misma de hace cincuenta mil años

Créditos generales:
Coreografía: Karla Coyazo, Adriana León, Alejandro Vera
Intérpretes: Karla Coyazo, Adriana León, Felipe Muñoz, Alejandro Vera
Música: Lambarena, Wim Mertens, Arturo Márquez
Textos: Griselda Álvarez Ponce de León
(Fragmentos de Letanía Erótica para la Paz-1963)
Diseños: Rafael Zamarrípa-Univerdanza
Pintura a mano en el vestuario: Rafael Zamarrípa

*Programa presentado en el Auditorio de Tenerife, Islas Canarias, España.
Dentro de la Semana de la Danza 2011.

Créditos de la compañía:
Dirección: Adriana León* y Alejandro Vera**
Bailarines: Karla Coyazo***, Aline Costa, Adriana León*, Gamaliel Cruz,
Felipe Muñoz y Alejandro Vera***
Fotografía: Cecilia Álvarez, Enrique Chávez, Javier Flores,
Alejandro González, Sergio Velasco
Producción: Universidad de Colima

*Becaria de la ACU y el Gobierno del Estado de Colima con la beca Griselda Álvarez para estudios de postgrado en Artes Escénicas 2008-2010. Becaria FONCA 2006-07 y residente Escénico especialidad Danza Contemporánea.
**Becario FONCA 1998-99, 2004-05. Intérprete de Danza Contemporánea, Becario FECA 2003 Joven Creador y 2007 Creador con Trayectoria en Artes Escénicas.
***Becario FECA 2009 Ejecución Artística en Danza Contemporánea.

Festival Cultural *Alfonso Michel* 2011, programa *Letanía de Amor*

B Datos estadísticos sobre *Univerdanza*

Para realizar las siguientes tablas se tomaron como fuente de información programas de mano, uno por año considerando para la selección los correspondientes a los festivales Colima de Danza, puesto que la compañía ha participado en todas sus emisiones y este puede considerarse el evento dancístico más importante de Colima. En algunos años este festival no se llevó a cabo, por lo que se tomó la información de otro evento, mismo que será explicitado al inicio de la gráfica correspondiente.

Integrantes de la compañía

Programa de mano del Segundo Festival Colima de Danza, 13 de julio de 1999, Teatro Hidalgo. Colima, Col. Presentación oficial como Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima, con el estreno del programa *Operas Primas*.

1999	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Jesús Avilés	1.- Jesús Avilés
2.- Dení García	2.- Carlos González
3.- Carlos González	3.- Adriana León
4.- J. Carlos Gaytán	4.- Lynka Santillán
5.- Germán Hernández (estudiante)	5.- Alejandro Vera
6.- Adriana León	6.- Rafael Zamarripa. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte
7.- Lynka Santillán	
8.- Alejandro Vera. <i>Becario FONCA 1998-99 Ejecutante Danza Contemporánea</i>	

Programa de mano del Tercer Festival Colima de Danza, 25 de junio de 2000, Teatro Hidalgo. Colima, Col. Programa *Operas Primas*.

2000	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Lucía Arciniega	1.- Jesús Avilés
2.- Jesús Avilés	2.- Carlos González
3.- Areli Falcón	3.- Adriana León
4.- Dení García	4.- Linka Santillán
5.- J. Carlos Gaytán	5.- Alejandro Vera
6.- Germán Hernández(estudiante)	6.- Rafael Zamarripa
7.- Adriana León	
8.- Mariana Olmedo (estudiante)	
9.- Julio Robledo	
10.- Linka Santillán	
11.- Alejandro Vera	

Programa de mano del Cuarto Festival Colima de Danza, 16 de septiembre de 2001, Teatro Hidalgo. Colima, Col. Estreno del programa *Operas Secondas*.

2001	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Dení García	1.- J. Carlos Gaytán
2.- J. Carlos Gaytán	2.- Germán Hernández (estudiante)
3.- Cristian Gutiérrez (estudiante)	3.- Adriana León
4.- Germán Hernández (estudiante)	4.-Mariana Olmedo (estudiante)
5.- Adriana León	5.- Julio Robledo
6.- Georgina Navarro(estudiante)	6.- Alejandro Vera
7.- Montserrat Preciado(estudiante)	7.- Rafael Zamarripa
8.- Mariana Olmedo(estudiante)	
9.- Julio Robledo	
10.-Omar Rojas(estudiante)	
10.- Dominique Quintanilla(estudiante)	
11.- Alejandro Vera	

Programa del V Festival Colima de Danza, 14 de septiembre de 2002, Teatro Hidalgo, Colima; Col. Programa *Operas Secondas* y estreno de la obra *Adán y Ella*.

2002	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Perla Díaz (estudiante)	1.- J. Carlos Gaytán
2.- J. Carlos Gaytán	2.- Germán Hernández (estudiante)
3.- Cristian Gutiérrez (estudiante)	3.- Adriana León
4.- Germán Hernández (estudiante)	4.-Mariana Olmedo (estudiante)
5.- Adriana León	5.- Julio Robledo
6.- Georgina Navarro(estudiante)	6.- Alejandro Vera
7.- Martha Pérez (estudiante)	7.- Rafael Zamarripa
8.- Alfredo Torres (estudiante)	
9.- Ignacio Sánchez (estudiante)	
10.- Dominique Quintanilla(estudiante)	
11.- Alejandro Vera	

Programa de mano de la Feria de Todos Santos de Colima, 2 de noviembre de 2003, Stand de la Universidad de Colima. Programa 5 obras de *Operas Secondas*.

2003	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Adriana León	1.- Adriana León

2.- Luz del Alba López (estudiante)	2.- Cristian Gutiérrez (egresado)
3.- Velvet Marchena (estudiante)	3.- Germán Hernández (egresado)
4.-Mayela Peña (estudiante)	4.- Alfredo Torres (egresado)
5.- Martha Pérez (egresada)	5.- Alejandro Vera
6.- Cecilia Rodríguez (estudiante)	
7.- Cristina Zamora (estudiante)	
8.- Cristian Gutiérrez (egresado)	
9.- Germán Hernández (egresado)	
10.- Ignacio Sánchez (estudiante)	
11.- Alfredo Torres (egresado)	
12.- Alejandro Vera	

Programas de mano de la Temporada de Danza Contemporánea 2004, salón – foro *Ana Mérida*; 7, 14 y 21 de octubre. Preestreno de la obra *Ensueños, entresueños...encuentros y desencuentros 33/33*. Y programa de mano de la presentación en el Auditorio Antonio Sam López de la Procuraduría General de Justicia de Colima, 27 de mayo. Estreno de la obra *La Quinceañera*.

2004	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Adriana León	1.- Adriana León
2.- Sugey León (estudiante)	2.- Marco Antonio Silva, Coordinador Nacional de Danza.
3.- Marisol López (egresada)	3.- Alejandro Vera. Becario FECA 2004 Jóvenes Creadores
4.- Luz López (estudiante)	4.- Rafael Zamarripa. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.
5.- Martha Pérez (egresada)	
6.- Cecilia Rodríguez (estudiante)	
7.- Gema Rodríguez (estudiante)	
8.- Nora Pérez (estudiante)	
9.- Cristian Gutiérrez (egresado)	
10.- Felipe Sánchez (estudiante)	
11.- Ignacio Sánchez (estudiante)	
12.- Alfredo Torres (egresado)	
13.- Alejandro Vera	

Programas del 6° Festival Internacional de Música Colima 2005, 25 de abril, Teatro Casa de la Cultura, Colima, Col. Programa *Clásico-Jazz...en movimiento*, función especial de becarios FONCA y FECA, programa *Talentos Becarios*, 22 de octubre, Teatro Universitario; Colima, Col. Y Sexto Festival Colima de Danza, 5 de diciembre, Teatro Universitario; Colima, Col.

2005	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Karla Coyazo (estudiante)	1.- Adriana León
2.- Zoraida Cruz (estudiante)	2.- Gabriel Ledón (estudiante)
3.- Maritza Espinoza (estudiante)	3.- Marco Antonio Silva, Coordinador Nacional de Danza
4.- Paola Garza (estudiante)	4.- Henry Tema (egresado) <i>Becario FECA 2005 Jóvenes Creadores</i>
5.- Marisol López (egresada)	5.- Alejandro Vera
6.- Adriana León	5.- Rafael Zamarripa. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.
7.- Cecilia Rodríguez (egresada)	
8.- Pablo Gaytán (estudiante)	
9.- Gabriel Ledón (estudiante)	
10.- Pedro Pazarán (estudiante)	
11.- Henry Tema (egresado)	
12.- Alfredo Torres (egresado)	
13.- Hugo Valadez	
14.- Raúl Valdovinos (estudiante)	
15.- Alejandro Vera, <i>becario FONCA 2004-05</i>	

Datos tomados de los videos de montaje y función de estrenos del programa *Danzas al aire*, Salón Guillermina Bravo, Departamento de Danza y Explanada de las Artes del IUBA, Colima, Col.

2006	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Karla Coyazo (estudiante)	1.- Adriana León
2.- Marisol López (egresada)	2.- Gabriel Ledón (estudiante)
3.- Adriana León, becaria FONCA Creador Escénico en Danza Contemporánea 2006-07	3.- Marco Antonio Silva, Coordinador Nacional de Danza
4.- Gabriel Ledón (estudiante)	4.- Raúl Valdovinos (egresado)
5.- Henry Tema (egresado)	5.- Alejandro Vera
6.- Alfredo Torres (egresado)	
7.- Raúl Valdovinos (egresado)	
7.- Alejandro Vera	

Programa de mano de la presentación en el Centro Veracruzano de las Artes Hugo Argüelles, 22 de marzo de 2007, programa *Danzas al aire Selecciones de Repertorio*. Veracruz, Ver.

2007	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Karla Coyazo (estudiante)	1.- Adriana León
2.- Marisol López (egresada)	2.- Gabriel Ledón (estudiante)
3.- Adriana León, becaria FONCA Creador Escénico en Danza Contemporánea 2006-07	3.- Marco Antonio Silva, Coordinador Nacional de Danza
4.- Gabriel Ledón (estudiante)	4.- Alejandro Vera, becario FECA Creador Escénico con Trayectoria.
5.- Henry Tema (egresado)	
6.- Alfredo Torres (egresado)	
7.- Raúl Valdovinos (egresado)	

Programa de mano del Festival Colima de Danza 2008. 9 de abril, programa *Retrospectiva X Aniversario*, Teatro Hidalgo, Colima, Col.

2008	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Karla Coyazo (estudiante)	1.- Karla Coyazo (estudiante)
2.- Adriana León	2.- Adriana León
3.- Dora Moreno (estudiante)	3.- Marco Antonio Silva, Coordinador Nacional de Danza
4.- Juan Rodríguez (estudiante)	4.- Alejandro Vera
5.- Raúl Valdovinos (egresado)	
6.- Alejandro Vera	

Programa de mano del Festival Colima de Danza 2009, 29 de septiembre de 2009. Programa *EXPO Danza*, Teatro Universitario, Colima, Col.

2009	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Karla Coyazo (egresada) Becaria FECA Ejecución Artística 2009.	1.- Adriana León
2.- Adriana León	2.- Alejandro Vera
3.- Rosmy Sánchez (estudiante)	3.- Rafael Zamarripa
4.- Katya Ursúa (estudiante)	4.- Karla Coyazo – (en otras funciones)
5.- Felipe Muñoz (estudiante)	
6.- Juan Rodríguez (estudiante)	
7.- Raúl Valdovinos (egresado)	

8.- Alejandro Vera	
--------------------	--

Programa de mano de la Temporada de Martes de Danza del Foro Pablo Silva García, programa *Cinco Voces*; 11, 18 y 25 de mayo. Festival Colima de Danza 2010, 29 de septiembre, estreno del programa *Danzar de Imaginario*, Teatro Universitario, Colima, Col. Y programa de mano del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Yucatán Oc'Ohtic 2010, programa *Danzar de Imaginario*, Teatro Armando Manzanero. Mérida, Yuc.

2010	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Karla Coyazo (egresada)	1.- Karla Coyazo (egresada)
2.- Adriana León	2.- Adriana León
3.- Rosmy Sánchez(estudiante)	3.- Marco Antonio Silva
4.- Katya Ursúa (estudiante)	4.- Alejandro Vera
5.- Paola Saucillo (estudiante)	
6.- Felipe Muñoz (estudiante)	
7.- Juan Rodríguez (estudiante)	
8.- Ítalo Ortiz (estudiante)	
9.- Alfredo Torres (egresado)	
10.- Alejandro Vera	

Sin programa de mano a la fecha.

2011	
Bailarines/as:	Coreógrafo/as:
1.- Aline Costa (estudiante)	1.- Karla Coyazo (egresada)
2.- Karla Coyazo (egresada)	2.- Adriana León
3.- Gamaliel Cruz (estudiante)	3.- Alejandro Vera
4.- Adriana León	
5.- Felipe Muñoz (estudiante)	
6.- Juan Rodríguez	
7.- Julián Sánchez	
8.- Alejandro Vera	

Total de bailarines/as que han participado en la compañía de 1999 a la fecha: 50

Total de Coreógrafos(as) que han participado en la compañía de 1999 a la fecha: 17

Lista de coreografías estrenadas en *Univerdanza*

A ño	Título	Coreógrafo (a)	Música	Lugar y fecha de estreno
1998	1.- “Homenaje a Gilda Cruz-Romo”, <i>Casta Diva</i>	Rafael Zamarripa	Bellini y Heitor Villalobos	Teatro Degollado, Guadalajara, Jal. 24 de Octubre, Festival Cultural de las Fiestas de Octubre
1999	2.- <i>Sobre las alas</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Wim Mertens	Teatro Hidalgo, Colima; Col. 13 de julio, 2do Festival Colima de Danza, como parte del programa <i>Operas Primas</i>
	3.- <i>Cartas Sobre la Mesa</i>	Rafael Zamarripa	Anatoly Zatin	
	4.- <i>Yo...bajo mi piel</i>	Carlos González	Las Ánimas	
	5.- <i>Jesús</i>	Jesús Avilés	Kitaro y Dead Can Dance	
	6.- <i>Reencuentros</i>	Lynka Santillán	Ray Lich, Yanni y Bobby McFerin	
2000	7.- <i>Divertimento</i>	Mariana Olmedo	Dvorak	Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa, San Luis Potosí. 28 de julio, XX Festival Internacional de Danza Contemporánea
2001	8.- <i>Valses</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Ricardo Castro	Teatro Hidalgo, Colima; Col. 16 de septiembre, IV Festival Colima de Danza, programa <i>Operas Segundas</i>
	9.- <i>Estudio Revolucionario</i>	Alejandro Vera	Frederick Chopin	
	10.- <i>Isadora apasionada</i>	Adriana León	L. V. Beethoven	
	11.- <i>Irreverentes</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Joaquín López “Chas”	
	12.- <i>Canales de Viento</i>	Juan Carlos Gaytán	Philip Glass	
	13.- <i>Manipulación</i>	Germán Hernández	Shostakovich	
	14.- <i>La Noche y el Día</i>	Rafael Zamarripa	Philip Glass	
2002	15.- <i>Adán y Ella</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Lambarena	Teatro Hidalgo, Colima; Col. 14 de Septiembre, V Festival Colima de Danza

	16.- <i>Bella</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Popular Renacentista	Polideportivo de Villa de Álvarez, Colima. 23 de noviembre, Magno Evento.
	17.- <i>Marcha de Aída</i>	Alejandro Vera	Verdi	
2003	18.- <i>La Quinceañera</i>	Alejandro Vera	Arón Govea	Auditorio Sam López, Colima; Col. 27 de mayo. Procuraduría de Justicia del Estado.
2004	19.- <i>Final y Principio</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Luis Trejo	Teatro de la Danza, México D.F. 9 de noviembre, XXV Premio INBA-UAM
2005	20.- <i>Un piano, cuatro manos y tres bailarines/as</i>	Alejandro Vera	F. Poulenc	Teatro Universitario, Colima; Col. 24 de enero, Inauguración del Teatro, programa <i>Clásico...Jazz en movimiento</i>
	21.- <i>Sobre la Incomodidad</i>	Gabriel Ledón	Anatoly Zatin	
	22.- <i>Sobre tu Hombro</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Anatoly Zatin	
	23.- <i>Transitando</i>	Adriana León	C. Bolling	
	24.- <i>Huapango</i>	Alejandro Vera	Pablo Moncayo	
	25.- <i>Poemas sin palabras</i>	Henrry Tema	Clarke's	Teatro Universitario, Colima; Col. 22 de octubre, programa <i>Talentos Becarios</i>
	26.- <i>Claro de Luna</i>	Henrry Tema	LV. Beethoven	
	27.- <i>Mujeres</i>	Henrry Tema	Steve Reich, Preisner y Eugenia León	
	28.- <i>Después de la Guerra</i>	Henrry Tema	Steve Reich	
	29.- <i>Ensueños, entresueños ...encuentros y desencuentros 33/33</i>	Marco Antonio Silva	Wim Mertens	Teatro Universitario, Colima; Col. 5 de diciembre, VI Festival Colima de Danza.
2006	30.- <i>Viento de Luz</i>	Adriana León	Hugues Courson	Teatro de la Danza, México D.F., Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM 2006
	31.- <i>Las Bañistas</i>	Alejandro Vera	Cynthia Valenzuela	Explanada de las Artes, IUBA, Colima; Col. 6 de
	32.- <i>La Espera</i>	Adriana León	Dr. Michael	

			White	noviembre,
	33.- <i>Danzas al aire</i>	Marco Antonio Silva	J. S. Bach	inauguración de la explanada.
2007	34.- <i>Juan Puertas</i>	Raúl Valdovinos	Preisner	Foro Pablo Silva
	35.- <i>Personajes de Pantalla</i>	Alejandro Vera	Les Yeux Noir y Dr. Michel White	García, Colima; Col. Temporada de Danza Contemporánea.
	36.- <i>La Mesa</i>	Gabriel Ledón	N. Kennedy	
	37.- <i>Danzón</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Arturo Márquez	Scheaffer Theatre, Lewiston; ME. USA. 25th Bates Dance Festival
	38.- <i>De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Wim Mertens	Teatro de la Danza, México D.F. 6 de noviembre, Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM 2007
2008	39.- <i>Solo y mi Camino</i>	Alejandro Vera	Yann Tiersen	Foro Pablo Silva
	40.- <i>Corazón Traspasado</i>	Alejandro Vera	Wim Mertens	García, Colima; Col. Temporada de Danza Contemporánea
	41.- <i>Diálogos sin sentido</i>	Karla Coyazo	Shostakovich	Teatro Hidalgo, Colima; Col.
	42.- <i>Segundo Piso</i>	Dora Moreno	Popular Argentina	Función de Becario FECA Colima.
	43.- <i>No podría desearte más</i>	Adriana León y Alejandro Vera	Philip Glass	Teatro de la Danza, México D.F. Premio Miguel Covarrubias
2010	44.- <i>Danza para cinco</i>	Alejandro Vera	Meredith Monk	Foro Pablo Silva
	45.- <i>El Silencio Habla</i>	Juan Rodríguez	Wim Mertens	García, Colima; Col. Temporada de Danza Contemporánea.
	46.-Programa <i>Danzar de Imaginario 70</i> Aniversario de la Fundación Universidad de Colima	Adriana León	Mertens, Tiersen, Glass y popular mexicana	Teatro Universitario, Colima; Col. 29 de octubre, Festival Colima de Danza 2010.

2011	47.- <i>Para cuando me quieras tendré en los ojos luna</i>	Adriana León	Wim Mertens	Auditorio de Tenerife Adán Martín. Tenerife, Islas Canarias. España. 28 de abril, Semana de la Danza. Programa <i>Letanía de Amor</i>
	48.- <i>Aquí estoy bien amado, aquí estoy compañero</i>	Karla Coyazo	Wim Mertens	
	49.- <i>La Bruja</i> . Danza, música y texto narrado.	Colectiva. Dirección general de Adriana León.	Glass, Reich, Madredeus e improvisación de percusiones	Patio Colorado de la Pinacoteca Universitaria Alfonso Michel. Colima, Col. 28 de octubre. Programa Confluencias

Total de obras estrenadas en *Univerdanza* 49

C Documentos

CIEES

COMITÉS INTERINSTITUCIONALES PARA LA EVALUACIÓN DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR

Comité de Educación y Humanidades

Informe de evaluación

Profesional Asociado en Danza
Licenciatura en Danza

Instituto Universitario de Bellas Artes
Departamento de Danza

Universidad de Colima

Páginas de presentación del Informe de Evaluación del Comité de Educación y Humanidades de los CIEES (Comités interinstitucionales para la evaluación de la Educación Superior), para la Licenciatura en Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima. En dicho informe se menciona a las prácticas a nivel profesional que los alumnos obtienen a través de *Univerdanza*, como una de las razones por las que se otorga a la Licenciatura el Nivel I (más alto otorgable).

PROFESIONAL ASOCIADO EN DANZA Y LICENCIATURA EN DANZA

Los programas educativos en danza de la Universidad de Colima responden claramente a los objetivos propuestos por la institución. Cabría destacar: la ampliación y mejora de la oferta educativa, la conservación y difusión de la cultura, “el reforzamiento de la identidad cultural de los colimenses a través del fomento y difusión de las artes y culturas populares”, y otros.

A la par de la coherencia referida entre objetivos y programas educativos, es indispensable destacar la relación que la Universidad y el Departamento de Danza logran entre la educación, la difusión y la extensión universitarias; fundamental para garantizar una mejor formación de los alumnos y una presencia universitaria real, en la sociedad colimense.

Esto se debe a que los programas se diseñaron conforme a los objetivos institucionales propuestos y a las exigencias de formación dancística. Entre otras, se puede mencionar las prácticas escénicas escolares, así como las que ocurren con grupos profesionales como *Unierdanza* y el *Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. En lo que se refiere a la labor de extensión y difusión, además de las que realiza el Ballet, se pueden mencionar eventos de relevancia nacional e internacional, como son el Taller de Danza Escénica y el Festival de Danza.

En la práctica, todas estas acciones se traducen en una comunidad donde alternan estudiantes, maestros y bailarines profesionales. Una escuela con una mística profesional pocas veces vista, aunque indispensable, el amor por la disciplina, la entrega al trabajo, la colaboración con los demás, y el objetivo claro de hacer danza en los más diversos campos: ejecución, coreografía, investigación, docencia o difusión.

Lo anterior explica que aproximadamente el 50% de los alumnos provengan de otros estados del país. Jóvenes que saben de los beneficios que proporciona estudiar una carrera donde lo profesional y lo escolar no están separados, donde la creación y el conocimiento técnico se unen para lograr mejores resultados, donde los profesores y los alumnos trabajan de forma conjunta por el bien de su formación, la calidad de la carrera y la creación artística. Pero además, la *Universidad de Colima*, es la única en el país que brinda la posibilidad de obtener una *Licenciatura en Danza Escénica*, (enfocada a la formación de bailarines) de folklore y danza contemporánea.

Resulta muy alentador para la propia actividad dancística, encontrarse con un programa de estudios que contempla la importancia de contar tanto con materias prácticas, como teóricas y creativas –esto último generalmente relegado–, a fin de dotar al estudiante de una formación incluyente de las tres esferas necesarias en la formación de todo artista propositivo.

Por lo dicho hasta aquí, y por la proyección nacional e internacional que le da a la Universidad el Ballet, nos parece importante expresar algunos comentarios, ideas y sugerencias, con la finalidad de continuar el diálogo académico iniciado durante nuestra visita, aspectos que atendidos, podrían apoyar la mejor consecución de su labor y proyección académica.

**COMPañIA UNIVERDANZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA**

Sus comentarios son para nosotros muy importantes, contestando esta encuesta nos ayudará a atenderle mejor.

FECHA: 18/Feb/10

LUGAR: Universidad de la bella
Ortíz

EVENTO: Ensayo abierto

¿Por qué medio se enteró de este evento?

Por la maestra Karla Coyazo

(Especificar tipo de periódico, estación de radio o canal de televisión, indicando si fue anuncio, noticiario o entrevista)

¿En qué otro medio le gustaría que se publicitaran nuestros eventos?

En Dioxys T.V local

¿Qué tipo de evento le gustaría que se programara?

Todos la verdad están bien organizados

¿Cómo calificaría el evento al que acudió?

Excelente ☒ Muy bien ☐ Bien ☐ Regular ☐ Deficiente ☐

¿Desea hacer algún comentario o sugerencia acerca de este evento?

Que parece fácil pero si que es complicado

¿La atención recibida fue?:

Excelente ☒ Buena ☐ Regular ☐ Mala ☐

En caso de que haya evaluado nuestra atención como regular o mala, ¿Cómo la mejoraría?

Continúa al reverso

¿Asistió solo (a) o en compañía de alguien a este evento? (Indicar número de acompañantes): 20
compañeros aprox

¿Qué medio de transporte utilizó para llegar al evento?

Auto

¿Es la primera vez que asiste a una función de danza? No

¿Cuál es su ocupación?

Estudiante

Su grupo de edad es:

Menos de 14 ☒ 15 a 19 ☐ 20 a 34 ☐ 35 a 59 ☐ más de 60 ☐

COMENTARIOS: Muy buena su coreografía y sus calentamientos son muy buenos les funciona se nota y también su esfuerzo.

Si desea recibir información oportuna sobre nuestros espectáculos y demás actividades, favor de proporcionar los siguientes datos.

Nombre completo: _____

Domicilio: _____

Colonia: _____

Ciudad: _____ C. P. _____, Tel. _____

Correo electrónico: _____

Le agradecemos mucho su atención

NOTA: Por favor entregue este cuestionario antes de retirarse

Formato de encuesta de opinión, aplicada por Univerdanza a partir de 2009. Este formato fue facilitado por la Coordinación Nacional de Danza del INBA, sólo se cambió el encabezado.

Bates
Dance
Festival

May 29, 2003

Bates College
Lewiston, ME
04240
207 786-6077

Adriana Leon Arana & Alejandro Vera Avalos
Dance Department
Instituto Universitario de Bellas Artes
Universidad de Colima
Manuel Gallardo Zamora 99
Colima, Colima
México Cp 28000

Dear Adriana and Alejandro,

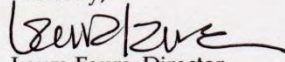
I am very please to send you this official letter of invitation to attend the Bates Dance Festival this summer from July 26 to August 17, 2003 as part of our International Visiting Artists Program.

As participants in the program we will provide you with up to four daily classes, admission to all performances and workshops, housing and meals, and an informal opportunity to share your work with us.

It is my understanding that the University of Colima is covering your costs for travel. We are pleased that the New England for the Arts and the National Endowment for the Arts will be providing support for your residency at Bates.

We look forward to you presence at Bates.

Sincerely,


Laura Faure, Director

printed on recycled paper

Invitación del Bates Dance Festival recibida a partir de la gestión de Rebecca Blunk


AUDITORIO DE TENERIFE
ADÁN MARTÍN

www.auditoriodetenerife.com

El Auditorio celebra la danza contigo

Les SlovaKs
Danza

Within / Journey Home
Lunes 23_abril '11 - Sala escénica, 21.00 h / Martes 24_abril '11 - Sala Sinfónica, 21.00 h

8 €/función



EDx2 Dance Company (Corea)
Danza

Modern Feeling / What We've lost
Miércoles 27_abril '11 - 19.00 h

ENTRADA LIBRE



Univerdanza Danza Contemporánea (Méjico)
Danza

Letanía de amor
Jueves 28_abril '11 - Sala de Cámara, 21.00 h

ENTRADA LIBRE
troupe coreográfica avda



Hofesh Shechter
Danza

Political Mother
Martes 30 y miércoles 18 mayo '11 - Sala Sinfónica, 21.00 h

20 €



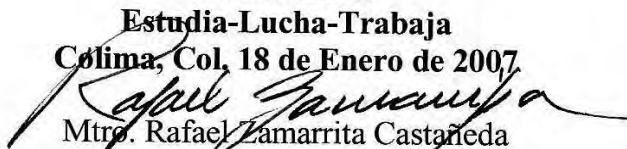
www.auditoriodetenerife.com - 902 317 327 - Taquilla
facebook
twitter

Cartel promocional de la Semana de la Danza 2011 en el Auditorio de Tenerife

**PROGRAMA PARA EL FORTALECIMIENTO
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
COMISIÓN DICTAMINADORA
DE MÉXICO EN ESCENA
PRESENTE.**

El Departamento de danza de la Universidad de Colima, acredita que Univerdanza pertenece a este departamento para lo cual tiene asignado el uso de un salón totalmente equipado y reciben un monto anual en becas-trabajo, que asciende a \$282,000.00 anual (DOSCIENTOS OCHENTA Y DOS MIL PESOS 00/100 M:N). Este apoyo se mantendrá en el mismo status durante los próximos dos años

Sin más por el momento me despido poniéndome a su disposición para cualquier aclaración.

Atentamente
Estudia-Lucha-Trabaja
Colima, Col. 18 de Enero de 2007

Mtro. Rafael Zamarrita Castañeda
Coordinador del Departamento de Danza.

Oficio realizado para completar el expediente de *Univerdanza* enviado al programa México en Escena en 2007, para solicitar una beca como agrupación artística. El apoyo por parte de ese programa no fue otorgado. El siguiente año el presupuesto de la compañía fue recortado a la cantidad de \$139,200 (11,600 mensuales). México en Escena es un programa creado para estimular la autonomía artística y administrativa de agrupaciones del país dedicadas profesionalmente a la danza, la música, la ópera y el teatro y, así mismo provocar la descentralización y desconcentración de actividades artísticas. http://fonca.conaculta.gob.mx/mexico_en_escena.html(consultada el 22 de enero de 2012).



UNIVERSIDAD DE COLIMA
RECTORÍA



Oficio No. 1649
Expediente: I/5/08
Asunto: Acuse de recibo.

LICDA. EN DANZA ADRIANA LEÓN ARANA,
DIRECTORA ARTÍSTICA DE UNIVERDANZA,
DEPARTAMENTO DE DANZA DEL IUBA,
GABINO BARREDA S/N
ESQ. VALENTIN GÓMEZ FARIAS,
C I U D A D.

Por medio de su escrito del día 30 de mayo último, me he podido enterar de la magnífica trayectoria artística de Univerdanza, que atinadamente dirige y del éxito obtenido en el Teatro de la Danza los días 16, 17 y 18 del citado mes, así como, el gran apoyo que han tenido del destacado coreógrafo de danza contemporánea Mtro. Marco Antonio Silva, por lo que le hago llegar mi mas sincera felicitación.

Por lo que corresponde al aspecto económico, le manifiesto que este asunto está en proceso de análisis y que pronto tendrá una solución.

Reciba mi saludo afectuoso.

Atentamente.
ESTUDIA - LUCHA - TRABAJA
Colima, Col., 4 de Junio de 2008.
EL RECTOR,

M. en C. MIGUEL ÁNGEL AGUAYO LÓPEZ.

MAAL/GTG/pln

"2008, 50 Años de la Facultad de Derecho"

Av. Universidad 333 / Colima, Colima, México, C.P. 28040
Tels. 01 (312) 316 10 10, 316 10 11, Fax 316 10 25 / rectoria@ucol.mx

www.ucol.mx

Correspondencia del Sr. Rector Miguel Ángel Aguayo López al respecto de la presentación de *Retrospectiva X Aniversario* en el Teatro de la Danza del INBA en el D.F. 2008.



Dibujo de Rafael Zamarripa para el diseño de vestuario de Isadora Apasionada.

GUIÓN DE LUCES Programa: *LETANIA DE AMOR*

CUE	ACCION - GRAFICO	+ ENTRA	- SALE	TIEMPO
Escena 1.- Amado, ven, asómate al principio del mundo... El texto inicial se lee en oscuro (luz 0)				
1	El especial viene de la izquierda actor	Especial de 1 calle izq. -recorte strand - 75%. (de cintura para arriba)		
2	Salta el bailarín hacia atrás de la mujer.	- Especiales de gobos a 90% - Calles Ámbar 50% - Ambiente blanco 20%	Especial rectangular de calle	1 seg
3	Se toman de la mano para salir a la izq. (actor)		Sale todo en fadeout.	15 seg
Escena 2.- Aquí estoy, bien amado...				
4	La bailarina desde las butacas comienza a decir un texto	Especial blanco hacia butacas 40%		3 seg.
5	Mientras dice el texto entra al escenario y entra música	- Ambientes blancos 60% - Luz de calle rosa 70%	Especial blanco	30 seg
6	Después de 4 minutos aprox. La bailarina camina a las butacas sobre el final de la música. Va entrando otra pareja	Especial de butacas a 40%	Salen calles en rosa y ambiente blanco en fadeout	40 seg

Modelo de formato de guión de luces y plano de especiales utilizados a partir de 2008

ESPECIALES (TOTAL)

Ciclorama

4ta. pierna

**La
Bruja 8**

La Bruja

3era. Pierna

**Contraluz
6**

**Contraluz
7**

2da. pierna

**Amor
2**

**Amor
3**

**Amor
4**

1era. pierna

Puente Recortado 1

Proscenio

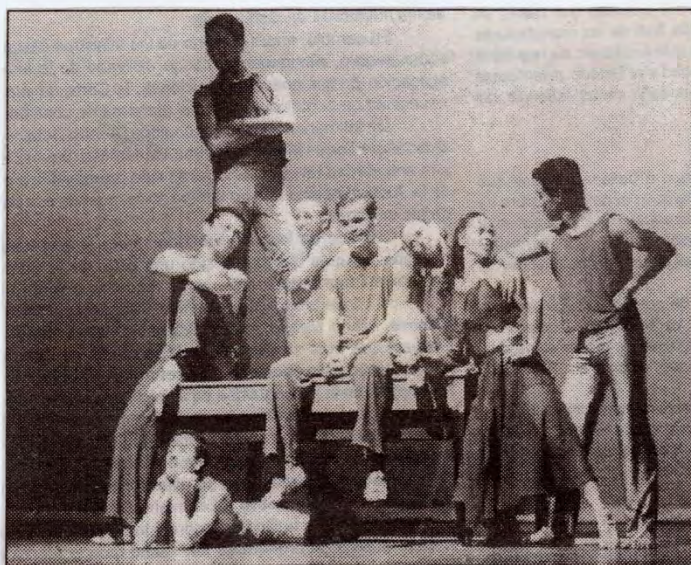
Grito 5

Univerdanza: *Danzar de Imaginario*

15 de Julio de 1999

COMENTARIO *de Colima*

Director: Víctor M. de Santiago Fuentes	○ No. 8,138
http://www.ucol.mx/universidad/comentario/	E-mail: comenta@venus.ucol.mx



La Compañía Contemporánea de la Universidad de Colima hizo su debut en el Segundo Festival Colima de Danza, durante el cual presentó el programa Operas Primas.

Presentación Oficial de la Compañía Universitaria

La recién creada Compañía de Danza Contemporánea de la U de C ofreció una presentación especial para los medios de comunicación, el pasado fin de semana en las instalaciones del Centro Universitario de Danza. Durante el evento, sus integrantes se presentaron y ejecutaron dos de las piezas que conforman el programa Operas Primas.

Su presentación oficial será "el último martes 13 antes del 2000", dentro del Segundo Festival Colima de la Danza, con el estreno de seis coreografías, montadas durante los talleres de expresión creativa en los que participan los bailarines.

Cartas sobre la mesa y *Jesús* son las obras que pusieron a consideración de los asistentes; la primera de ellas es una presentación que Rafael Zamarripa hace de sus alumnos para mostrar, mediante vigorosos movimientos, las características y habilidades de cada uno de ellos en el escenario. La otra es un trabajo de Jesús Avilés y muestra el contraste entre dos formas de convivencia, haciendo un paralelismo entre la agitada vida de una gran urbe y otra más apacible, en contacto con el entorno natural.

Excepto Adriana León, el resto de los bailarines se formaron en el folclor y su incursión en la danza contemporánea se da como un paso natural en su desarrollo formativo y su necesidad de expresar las inquietudes, intereses y preocupaciones que les atañen con un lenguaje a tono con su época.

A diferencia de otros espectáculos dancísticos del género, estas coreografías se alejan del dolor y la angustia para presentar momentos de fiestas, de energía vital y gozosos encuentros. En *Cartas...*, una mesa es el elemento escénico en torno al cual los bailarines se mueven con singular pericia, dando muestra de su agilidad entre saltos, acrobacias, así como juegos de cuerpos ondulantes y contenidos a la vez.

El maestro Zamarripa habló del crecimiento de la danza en Colima, de cómo se repite una vez más la situación, en la cual a partir de un Ballet Folklórico, con el paso de los años, surge un trabajo más contemporáneo. "Primero fue el Ballet, después la Escuela, luego la licenciatura en danza y ahora la Compañía de Danza Contemporánea con bailarines capaces y talentosos, que tienen bien definidas sus estructuras como ejecutantes y están listos para emprender un nuevo

camino en este arte."

Alejandro Vera, Linka Santillán, Carlos González, Juan Carlos Gaytán, Deni García y Germán Hernández son el resto de los integrantes de esta compañía; todos ellos con ganas de expresarse y lograr un trabajo de calidad que represente un nuevo estilo en el ámbito de la danza nacional.

El próximo martes 13 de julio es la oportunidad para disfrutar de Operas Primas, un creativo trabajo que nos permitirá apreciar el talento de estos jóvenes colimenses y descubrir su entrega al desenvolverse en el escenario. La cita es en el Teatro Hidalgo a partir de las ocho y media de la noche.

Lunes 5 de Julio de 1999

de Danza Contemporánea



La Compañía de Danza Contemporánea de la U de C hará su primera presentación ante el público el 13 de julio, en el marco del Segundo Festival Colima de Danza que se llevará a cabo del 11 al 18 de julio en esta ciudad.

Nota de prensa sobre la presentación oficial de la compañía *Univerdanza*.



Una lucida presentación fue la que brindó este martes el ballet de danza contemporánea de la Universidad de Colima. (Mario Alberto Gaitán J.)



Arte y elegancia fue lo que mostró la compañía de danza contemporánea de la UdeC en el teatro Hidalgo. (Mario Alberto Gaitán J.)

De la U de C

Lucida presentación de la compañía de danza contemporánea

Mario Alberto Gaitán J.

Notícos/Colima. Este martes dentro del 2º Festival Colima de Danza, se presentó en el Teatro Hidalgo la recién formada compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima, quien dejó una grata impresión entre los asistentes por su flexibilidad y arte en el desenvolvimiento en el escenario.

Esta compañía nació del ballet folclórico de la UdeC, por la necesidad de una formación integral del bailarín, que hizo que los ejecutantes de folclor se relacionarán con disciplinas alternas.

En el centro universitario de danza se vienen desarrollando talleres de experimentación creativa, dando como resultado coreografías de gran calidad en esta disciplina.

Es así como un grupo de bailarines y maestros con el apoyo del maestro Rafael Zamarripa se dieron a la tarea de experimentar el espacio, el movimiento y la música, llegando a formarse la compañía de danza contemporánea.

En este 2º Festival Colima de Danza, la UdeC presenta su debut con óperas primas, de jóvenes coreógrafos, además de ejecutantes de folclor, como Adriana León, Alejandra Vera, Linka Santillán y Jesús Avilés, Juan Carlos González y la incursión del director en esta disciplina, así como la participación de bailarines como Deni García, Germán Hernández y Juan Carlos Gaytán, la iluminación y escenografía de Jonathan Aparición y la dirección general del maestro Rafael Zamarripa Castañeda.

Nota de prensa sobre la primera función oficial de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima.

Adriana y Alejandro

Dos bailarines que ponen en alto la danza de Colima

Hablan sobre sus experiencias en el
XX Festival Internacional de Danza
Contemporánea de San Luis Potosí 2000

Kena GONZALEZ

La danza contemporánea en el estado de Colima hoy vive una etapa importante de crecimiento y proyección. Desde el interior del Centro de Danza de la UdeC, el movimiento se consolida gracias a la destacada participación de los alumnos y maestros que integran el plantel, así como la de grupos universitarios de renombre como el Ballet folclórico, Univerdanza y especialmente por la dedicación y talento de dos bailarines: Adriana León y Alejandro Vera, quienes obtuvieron una destacada participación en el *XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí 2000*.

Adriana León Arana fue elegida por la crítica especializada, mediante un concurso nacional, como la mejor bailarina de todo el festival y Alejandro Vera Ávalos obtuvo diploma de mejor intérprete de danza contemporánea.

El Festival de San Luis Potosí se llevó a cabo el pasado mes de julio y en palabras de Adriana León es un escaparate nacional e internacional, en donde se concentra lo mejor en baile contemporáneo. Ahí los conocedores de la danza pueden apreciar de cerca el trabajo y la calidad que sobre este tipo de baile se realiza año con año para evaluar los avances dancísticos en el país.

UN FESTIVAL DE PROSAPIA

Otras de las características importantes que distingue al festival, que se realiza desde hace 20 años, radica en la invitación que se les hace a los grupos de los estados para participar en esa exposición de danza, además del concurso de grupos extranjeros.

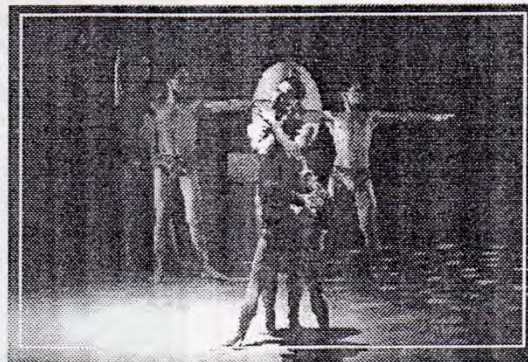
La mecánica de selección es rigurosa, comenta la bailarina, pues de setenta solicitudes que reciben los organizadores sólo se aceptan 28. "Desde ese momento la participación de un grupo de danza en el festival tiene mérito". De esta manera Univerdanza, integrado por Deni

García, Mariana Olmedo, Lynka Santillán, Lucía Arciniega, Juan Carlos Gaytán, Carlos González, Jesús Avilés Julio Robledo y Alejandro y Adriana

se tiene lista la primera parte. En ese momento se comienzan a pulir detalles, se somete el programa a la crítica del público para observar los efectos que éste le produce, el siguiente paso consiste en corregir y perfeccionar el trabajo.

"Un punto a nuestro favor fue que el programa artístico que enviamos a través de un video tenía un año de estreno, pues lo habíamos practicado por espacio de año y medio, así que el producto no tuvo las características de un programa recién terminado".

A pesar de la tensión o nerviosismo que representaba ser parte de ese festival, los integrantes de Univerdanza se sentían seguros del trabajo realizado por más de dos años y medio. "Dos meses antes de nues-



tra presentación en el festival, nos dedicamos a pulir cada detalle de la coreografía, esto implicó delimitar espacios, ajuste de tiempo, ritmo y continuidad de la función".

EL PROCESO

Estrenar un programa de baile contemporáneo no significa terminar el proceso comenta Adriana por el contrario, ape-

LA EXPERIENCIA PERSONAL

Alejandro Vera baila desde hace ocho años en el ➔

aniversario de la
Universidad de Colima



Nota de prensa sobre la participación de Univerdanza en el *XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí*

Vuelven las noches sublimes de la danza

Con un ensamble de los grupos participantes en el Festival

Benigno Aispuro / Fotos: Salvador Gil

Con el estreno del espectáculo *Ensamble José Limón*, integrado especialmente para la décimaquinta edición del Festival Internacional de Danza José Limón por los grupos y coreógrafos participantes, inició antenoche en el Teatro Pablo de Villavicencio esta "fiesta del espíritu y del sudor", en palabras del fundador del Festival, Héctor Chávez.

Con una primera parte de cada uno de los grupos participantes, presentaron sucesivamente una de sus coreografías, con un eje fundamental que parecía reflejar más que una temática el simple placer por la danza, y una segunda parte en la que todos los grupos hicieron a un lado personalismos para crear una obra colectiva, en un esfuerzo inédito en el país.

En la primera parte, el Instituto Superior de Arte de Burdeos, Francia, y la Escuela Cubana de Danza Karemia del Rey presentaron las coreografías *Laudate dominum*, con música de Mozart, y *Otra mujer*, con música de Biber, ambas de Cecilia Mones Ruiz.

Una grata sorpresa fue la *Balada para un loco*, basado en un tango de Piazzola, interpretado magistralmente por Laura Hidalgo, en una coreografía de Cecilia Mones Ruiz, con la dirección de Karemia del Rey. Un hermoso poema que reflejaba el ambiente porteño llevado al escenario en un estilo que recordaba las técnicas de ballet en que se educaron sus ejecutantes.

También llamó gratamente la atención la coreografía *Cruceros y espirales*, de Jimena Sánchez Guerra, de Sinaloa Danza Teatro, con música de Steve Reich y la dirección de Chepina Guerra Miguel.

Sinalodanza presentó *Más que diálogo*, ejecutado por Linnea Guerrero y Robert Spin. La Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán presentó la coreografía *Y dijo...*, de Nicolás Flores, el cual metió un doliente y apasionado tema flamenco al escenario.

Cerró la primera parte con ese sublime poema coreográfico que es *Sobre las alas*, con la interpretación y coreografía de Adriana León y Alejandro Vera, vestuario de Rafael Zamarripa, a cargo de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima.

La segunda parte se reservó para el Ensamble José Limón, con la presencia de bailarines y coreógrafos del Centro Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro, la Academia de Danza Mexicana del DF, la licenciatura en Artes Danza de la U. de Sonora; Univerdanza, de la U. de Colima, Sinalodanza, del Instituto Superior de Arte de Burdeos.

Asimismo se contó con la brillante participación musical, como creadores y como intérpretes, de Salvador Gallegos Alma-

guer, Arón Govea, Eduardo Parra García, Aníbal Ochoa y Aldo Rodríguez.

Una escenografía sobria, silla y mesas que, con los músicos en un rincón, recordaba la escena de algún bar o centro de reunión donde diversos bailarines reflejan su cotidianeidad a través de la danza.

En general, una coreografía que reflejó más que nada el placer por la creación, en la que público y artistas rieron y se confiaron para crear algo novedoso, en un esfuerzo que fue muy aplaudido.

Buen inicio del Festival de Danza. Un inicio regocijante que nos recuerda que la danza es poesía en movimiento y que nos dio probaditas de lo que veremos en los próximos días.



Una escena más del esp

Para h
Danza Jos
siguientes
la presenta
piel, de H
el Museo
ción del G
Patio del A
Ademá
ecuatorial
nea se pres
las 20:30
Villavice
Profesiona
Mazatlán.



Sinalodanza en su participación antenoche.



Sublime el cierre de la primera parte del programa de anten
alas, por el grupo de la Universidad de Colima.



Nota de prensa del X Festival Internacional de Danza José Limón de Culiacán, Sinaloa.



Projects & Initiatives

- About NEFA
- State Partners
- Grant Programs
- Projects & Initiatives

Overview
Cambodian Artists Project
The Creative Economy Initiative
Lewis & Clark Bicentennial Arts Plan
Mexico Exchange Initiative
New England Cultural Database
Online Cultural Marketplace
Regional Economic Impact Studies
Triangle Arts Project

- Publications
- Events Calendar
- Featured Projects
- Archived Projects & Programs



CREATION & DISTRIBUTION



RESEARCH & LEARNING

[CONTACT](#) | [SEARCH](#) | [SITEMAP](#)

Mexico Exchange Initiative

With encouragement and initial funding from the National Endowment for the Arts, NEFA has been in steady pursuit of cultural exchange with Mexico since the spring of 2002. Performance companies interested in touring in the U.S. are being selected for their artistry and professionalism. Strong teams of evaluators have visited Mexico to review artists work, attend conferences and festivals, meet Mexican counterparts, and discuss possibilities. Programs are currently taking shape in two areas, which are historically of great interest to NEFA: dance and puppet theater.

Projects

International Visiting Artists at the Bates Dance Festival, Lewiston, Maine

Two artists from the Dance Program at the University of Colima, famous for its folkloric dance company, were selected to attend the Bates Dance Festival in Lewiston, Maine in the summer of 2003. Adriana León and Alejandro Vera were awarded funding to be participants in the festival. As a result, they were able to expand their knowledge of dance as well as festival organization while sharing their capabilities with other festival participants and audiences. What they learned is also being conveyed to their students in Colima.



Bates Dance Festival 2003
L to R: Adriana León, Alejandro Vera (dancers from Colima, Mexico)
Rebecca Blunk, and dancer Pen Hun from Cambodia

Dance Across Borders – Delfos Contemporary Dance Company, Mazatlán, Sinaloa

Dance Across Borders is linked to NEFA's National Dance Project and will feature Mexican artists touring in the U.S. In spring of 2003, the NEA awarded Leadership Initiative funding to NEFA to

Univerdanza y la Sinfónica de SLP llenaron el Teatro Universitario

Este lunes por la noche, durante el segundo día de actividades por la inauguración del Teatro Universitario—localizado en el campus norte de la Universidad de Colima—, la compañía Univerdanza presentó seis de sus coreografías más recientes acompañada por la música en vivo de la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, dirigida por José Miramontes, y por los solistas Anatoly Zatin al piano y John Umess en la trompeta. También participaron con música en vivo los pianistas Vlada Vassilieva y Paul Bonifaz, así como Massimo Corpacci en el contrabajo y Pedro Palacios en la batería.

Con el teatro lleno, la compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima estrenó cuatro coreografías diseñadas por Adriana León, Alejandro Vera y Gabriel Ledón, y ofreció otras dos ya conocidas por el público, como la vertiginosa y atlética *Cartas sobre la mesa*, de Rafael Zamarripa, con música de Anatoly Zatin.

Compartiendo escenario—la orquesta al fondo y los bailarines al frente—, Univerdanza ofreció parte de sus nuevas propuestas, como la intensa *Un piano, Cuatro manos, Tres bailarines*, con música de Francis Poulenc; la divertida *Sobre la incomodidad*, y la ya clásica para ellos: *Cartas sobre la mesa*. Lo nuevo fue la coreografía *Transitando*, de Adriana León, con

jazz del gran músico francés Claude Bolling, donde los bailarines se olvidaron de andar descalzos y ajustados para calzar zapatos y vestir ropas holgadas. Fue la interpretación más libre de todas.

Al término del evento, José Miramontes, direc-

tor de la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, comentó que fue “un orgullo estar en la inauguración de este teatro, inauguración de un esfuerzo que es muy grande. Un teatro, además, con un diseño correcto en su dimensión acústica, así como en los tamaños del escenario, y con la concha acústica que se le añade al escenario, este espacio dará aún mejor impresión acústica que la que ahora tiene”.

Felicitó a la U de C por el teatro “y el empuje del maestro Zatin, porque no se tiene en todos los Estados un maestro así, y eso es clave para la emancipación musical, que ya es muy efervescente en el Estado”. Por lo que ha podido conocer, “el desarrollo de la escuela individual en violín y piano de esta Universidad va demasiado fuerte, rápido, y esto tendrá que reflejarse pronto en la cuestión orquestal”.

Este desarrollo musical en Colima, agregó, “es uno de los más sostenidos, serios y mejor estructurados del país. La escuela de música de la Universidad está trabajando de forma inteligente y con una pasión orientada hacia el crecimiento de la vida musical en Colima. Ya está dando mucho de qué hablar y será un modelo a seguir por otros Estados”.

El maestro Miramontes calificó de “muy profesionales” y “excelentes” a los bailarines de Univerdanza, y comentó que seguirá en



Compartiendo escenario—la orquesta al fondo y los bailarines al frente—, Univerdanza ofreció parte de sus nuevas propuestas, como la intensa *Un piano, Cuatro manos, Tres bailarines*, con música de Francis Poulenc.

Miércoles 26 de Enero de 2005

► 6

Nota periodística sobre el estreno del programa *Clásico Jazz en Movimiento*

on Parker Pond, Mount Vernon, Maine

**Adriana León and
Alexandro Vera
of Colima, Mexico,
in concert**

At the Mount Vernon
Community Center,
Mount Vernon, Maine, July
14, 2007



Adriana Leon and Alexandro Vera

A Full House—we had had thirty reservations, set out forty seats, and the final head count was fifty—all that the Community Center would accommodate in the set configuration.

A Standing Ovation—unheard of in rural, “show-me” Maine! But it happened after the second piece on the program. And the applause was continuous at the end of the program until the dancers came out with chairs and settled down to answer queries from audience members. There were children seated on mats and adults standing in the entry, and the questions and answers went on even in the face of the refreshments set out on “stage left.”

These facts can speak more about the content and execution of the dances than any formal critique can tell, for this audience held sophisticated summer people, aging hippies who had escaped the scourge of “the city” in the sixties, as well as those who had lived their entire lives Down East—a mixed bag of folks all uplifted and pleased by what they had witnessed.

To my more formal eye, what I saw was beautifully danced, open and flowing, exact and fast. I remember motion well fulfilled, phrases cascading like pieces of fugue, wonderful lifts, tender pantomime—dancing that sent motion outward to the farthest walls.

It is a personal satisfaction to have had Adriana and Alex here at Bearnstow and to have been able to present them in this program. They are beautiful dancers and beautiful people.

—Ruth Grauert, July 15, 2007

[Applications and Fees](#)

[Accommodations](#)

[Contact Us](#)

[Home Page](#)

Reseña de la función de *Univerdanza* en el *Community Center* de Mount Vernon, Maine. EU escrita por Ruth Grauert.

Ovación y asombro en la presentación de Univerdanza

En el marco del Festival Colima de Danza 2010, la compañía Univerdanza que dirige la coreógrafa y bailarina Adriana León, subió la noche del pasado miércoles al escenario del Teatro Universitario "Cnel. Torres Ortiz" a mostrar su propuesta artística con el estreno de *Danzar de Imaginario*, un programa que muestra la calidad y madurez que esta compañía universitaria ha consolidado en más de diez años de carrera.

La compañía, que es integrada en gran parte por estudiantes de la licenciatura en Danza Escénica de la U de C, cuenta además con la valiosa participación del bailarín Alejandro Vera, como subdirector, quien para esta ocasión se encargó de realizar una atinada edición en la parte musical que incluye piezas de Wim Mertens, Yan Tiersen, Phillip Glass y música popular mexicana.

Al inicio de la función, el cuerpo de baile entró en escena con vestimentas típicas de cualquier bailarín de contemporáneo y comenzó a reír, aplaudir y celebrar como si hubiesen terminado su presentación. Seguido de esto, cada bailarín se acerca a una de las cinco mochilas que componen la escenografía y sacan de ella un atuendo que cualquiera viste en un día relativamente caluroso.

El cambio de ropa de los intérpretes en pleno escenario causó asombro y sorpresa entre el auditorio pues se trató de una escena que confronta al público ante su capacidad de observar y juzgar lo que ve. Tal como se retoma en el programa de mano en el que aparece una cita de Fritjof Capa: "lo que observamos no es la naturaleza en sí misma, sino la naturaleza expuesta a nuestro método de observación".

En este sentido, la compañía de bailarines universitarios busca a través de su espectáculo *Danzar de imaginario*, una propuesta donde el público pueda confrontar su concepto de lo femenino y lo masculino, cuando los hombres en escena adoptaron movimientos frágiles y modosos, mientras que las bailarinas, gestos y movimientos propios de un varón agresivo y machista.

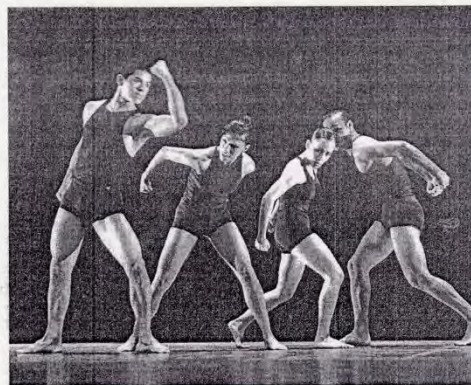
La propuesta que Univerdanza mostró al público esa noche consistió en una producción sencilla en cuanto a parafernalia escenográfica, pero llena de emociones expresadas a través del cuerpo en movimiento, por lo que el grupo universitario robó ovación y el asombro en el Teatro Universitario.

Univerdanza surge en 1999 de la mano de Rafael Zamarripa, como un proyecto donde los estudiantes de la licenciatura en danza escénica de la Universidad de Colima pudieran expresar su pasión por la danza contemporánea. Con los años ha derivado en una compañía de danza con una sólida formación y entrenamiento, que cuenta con un repertorio de digna representación y largo aliento, con bailarines de alto nivel técnico e interpretativo, mismos que han recibido distinciones y reconocimientos nacionales e internacionales.

Se presentan por primera vez en el marco del 2º Festival Colima de Danza en 1999, con el programa *Operas primas*. A la fecha ha participado en diversos festivales nacionales e internacionales. Se presentaron en el XX Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, donde Adriana León obtuvo el XIV Premio Provincial DIF WALDEEN a la mejor bailarina.

También destacó su participación en el XV Festival de Danza Contemporánea "José Limón", de Culiacán, Sinaloa. En el Bates Dance Festival, Lewiston, Maine, EE.UU, dentro del programa Ar-

tistas Visitantes Internacionales 2003 y 2007. Festival de las Identidades "Cumbre Tajín" 2007 así como en Bearnstow Camp en Mount Vernon. EE.UU 2006.



Al inicio de la función, el cuerpo de baile entró en escena con vestimentas típicas de cualquier bailarín de contemporáneo y comenzó a reír, aplaudir y celebrar como si hubieran terminado su presentación.

Nota del estreno de *Danzar de Imaginario*

(viene de la página 9)

con toda la dignidad que tiene, compró su boleto (\$40.00) para entrar a la función de **Delfos** en el Teatro de la Danza, después del desaire que le hicieron al no dejarlo entrar hace unos meses a la función de **La Cebra**... **UN** ejemplo a seguir por los que ejercemos la crítica y/o el periodismo... **HAREMOS** nuestros ahorros para no andar mendigando boletos... **AL** fin y al cabo, ni las compañías ni los funcionarios tienen la obligación de consentirnos regalándonos pases... **LA** diferencia entre la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM y la Coordinación Nacional de Danza del INBA, es que la primera junto con los boletines nos envía boletos, mientras que la segunda nada más manda información... **(SEÑOR** Editor no pude por ningún motivo censurar este comentario)... **¿QUÉ** pasa en el Teatro Degollado de Guadalajara? A varios bailarines del **Ballet Folklórico de la Universidad de Colima** en la función de homenaje a Gilda Cruz-Romo se les perdieron dinero y relojes. Como andarán las cosas, que hasta pantalones y zapatos les robaron. El administrador del recinto "ni suda ni se abochorna"... **EL** Secretario de Cultura del estado de Jalisco tuvo el dasacuerdo de no asistir a la entrega de la preseña *Ave de Plata* a la soprano tapatia. Del rector general de la Universidad de Guadalajara mejor ni hablar. Es un hombre al que la cultura lo tiene sin cuidado... **POR** fin este columnista tuvo la oportunidad de conocer el sótano en el que trabaja Lola Lince en Guadalajara. Si alguien duda de su existencia, con la mano derecha puesta sobre el *Larousse* juro que lo "vi con mis propios ojos". Es un saloncito con duela, barras y vestidos. Aunque sea chiquito y esté en lo más bajo de la casa es un espacio apropiado para que la creadora cotijence-tapatia cree sus danzas... ○

FAX: 653 82 08.

E-mail: mezcail@uninet.net.mx

Casta Diva

Guadalajara, Jalisco.- Un hombre con una gran sensibilidad artística, una basta cultura, una apertura ante las corrientes dancísticas, un promotor incansable y un maestro comprometido, él es Rafael Zamarripa.

En el marco de la entrega de la preseña *Ave de Plata* a la soprano tapatia Gilda Cruz Romo, efectuada en el Teatro Degollado, el **Ballet Folklórico de la Universidad de Colima** estrenó *Casta Diva*, de su director Rafael Zamarripa. Ésta es la primera obra de corte contemporáneo que realiza Zamarripa. En esta oportunidad contó con los bailarines Adriana León, Julio Robledo, Carlos González, Juan Carlos Gaytán y Alexandro Vera.

Casta Diva cuenta la historia de Dagah -hija de un gran guerrero- que permanece en su hábitat custodiada por cuatro guardianes -hombres a la luz del sol, iguanas de noche-. Ellos entregan cada día los tributos de las batallas que manda su padre. Ella ama a los cuatro.

Esta anécdota da pie para que Zamarripa componga una pieza en la que sobresale la influencia de su trabajo en las artes visuales. De pronto la danza se congela para crear un gran cuadro con una composición bien equilibrada y una gran belleza. Los ejecutantes varones y la protagonista exhibieron su alto nivel técnico e interpretativo, lo que demuestra que Colima, como otras ciudades del país, es un semillero de extraordinarios bailarines.

Casta Diva

Ballet Folklórico de la Universidad de Colima
Coreografía, escenografía, vestuario e iluminación:

Rafael zamarripa
Música: Bellini y Villalobos
Bailarines: Adriana León, Julio Robledo, Carlos González, Juan Carlos Gaytán y alexandro Vera
Regisseur: Arlai González Padin

Estreno: 25 de octubre, durante la entrega de la preseña *Ave de Plata* a la soprano Gilda Cruz Romo, en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco



Diseño de vestuario para *Casta Diva* de Rafael Zamarripa.

Aunque la coreografía no está completamente lograda, Rafael Zamarripa mostró la savia creativa que corre por sus venas de artista.

Ojalá siga experimentando con esta corriente dancística y pronto nos ofrezca otra danza en este terreno. ○
(César Delgado Martínez)

E Registro fotográfico de las obras

Casta Diva



Obra: *Casta Diva*. Coreografía: Rafael Zamarripa. Fotografía: Cecilia Álvarez. Foto del estreno tomada el 25 de octubre de 1998, Teatro Degollado de Guadalajara, Jal., presentada con el nombre de *Homenaje a Gilda Cruz-Romo*, durante la entrega de la presea “Ave de Plata” a la soprano Gilda Cruz-Romo, en el marco del *Festival Cultural de las Fiestas de Octubre de 1998*. En la escena se aprecia el momento en el que los guerreros-iguanas entregan los tributos de las batallas que el padre de Dagah le manda. Bailarines de izquierda a derecha: Juan Carlos Gaytán, Adriana León y Alejandro Vera.

Sobre las alas



Obra: *Sobre las Alas*, coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera. Fotografía: Javier Flores, 9 de abril de 2008, Festival Colima de Danza, Teatro Hidalgo de Colima, Col. Estrenada en 1999 en el marco de la presentación de Univerdanza Compañía oficial de la Universidad de Colima. Forma parte del programa: *Operas Primas*, estrenado en el Teatro Hidalgo. Escena de una de las cargadas de la tercera sección, (conflicto y lucha). La obra ha sido catalogada como un *sublime poema coreográfico*.

Diálogos sin sentido



Obra: *Diálogos sin sentido*, coreografía: Karla Coyazo, fotografía: Javier Flores, Foto del estreno de la obra el 9 de abril de 2008, en la presentación de *Univerdanza* dentro del marco del Festival Colima de Danza 2008, Teatro Hidalgo, Colima; Col. En la escena se observa el primer dueto, el de “la confusión”, bailarines: Raúl Valdovinos y Dora Moreno. Como parte del programa *Retrospectiva X Aniversario*, esta obra fue presentada en la temporada que la compañía presentó en el Teatro de la Danza del centro Cultural del Bosque, México D.F., en mayo de 2008.

Danzas al aire



Obra: *Danzas al aire*, coreografía: marco Antonio Silva, fotografía: Cecilia Álvarez. Sesión fotográfica que tuvo lugar en noviembre de 2006 en el Teatro Universitario de Colima. En la foto se aprecia la parte de los saltos de la última variación con la que cierra la coreografía, “el sexteto”. Inspirada en las famosas Variaciones Goldberg de Bach, *ríos de movimiento que fluyen entre sí*, originalmente estaba compuesta por solo-dueto, cuarteto, dueto, quinteto, solo, trío-quinteto y sexteto. Para la versión de *Retrospectiva X Aniversario* en el Teatro de la Danza, se presentó un fragmento compuesto por cuatro variaciones y con cuatro bailarines: solo-dueto, trío-quinteto -que se adaptó a dueto-trío-, solo, y para cerrar el sexteto -que se adaptó a cuarteto-. En la imagen aparecen de izquierda a derecha los bailarines: Raúl Valdovinos, Henry Tema, Alfredo Torres, Gabriel Ledón, Alejandro Vera y Karla Coyazo.

Isadora apasionada



Obra: *Isadora Apasionada*, coreografía e interpretación: Adriana León, fotografía: Javier Flores, tomada el 9 de abril de 2008 en el Teatro Hidalgo de Colima, durante la presentación de Univerdanza en el Festival Colima de Danza 2008. La idea original y el vestuario son de Rafael Zamarripa, fueron tomados del logo del Festival Colima de Danza –diseñado por Zamarripa-, inspirado en el personaje de la famosa bailarina que cambió el rumbo de la danza en el mundo. La obra está inspirada en la vida de esta famosa bailarina y en la sonata “Appassionata” de Beethoven. Un *tour de force*, la denominó Pilar Medina. Fue estrenada en el año 2001 como parte del programa *Operas Segundas*, en el Tercer Festival Colima de Danza.

Irreverentes



Obra: *Irreverentes*, coreografía: Adriana León y Alejandro Vera, fotografía: Enrique Chávez, tomada el 29 de octubre de 2009 en la presentación del programa EXPO-Danza, en el marco del Festival Colima de Danza 2009, Teatro Universitario de Colima. Con música original de Joaquín López Chas, esta obra utiliza el lenguaje de la danza contemporánea y el lenguaje de los pies “zapateando” como característicamente se hace en el folklor mexicano. Tanto la música como la obra constan de dos secciones, en esta imagen de la primera sección, aparece en el piso: Karla Coyazo, en las sillas de izquierda a derecha: Juan Rodríguez, Felipe Muñoz y Raúl Valdovinos. Esta coreografía se estrenó en el 2001, como parte del programa Operas Secondas. Remontaje para *Retrospectiva X Aniversario*.

De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso



Obra: *De lo ineludible, lo irremediable y lo maravilloso*, fotografía: Sergio Velasco, tomada en durante la presentación de *Univerdanza* en el Primer Encuentro Regional de Danza Contemporánea 2008, Teatro Hidalgo de Colima. La obra fue realizada para el Premio Miguel Covarrubias INBA-UAM 2007, Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea. En la escena se muestra a la hija –de pie- y a los padres en el piso. Lo ineludible es el dolor, lo irremediable es la muerte y lo maravilloso son los años compartidos.

Danzón



Obra: ***Danzón***, coreografía e interpretación: Adriana León y Alejandro Vera, fotografía: Javier Flores, tomada el 9 de abril de 2008, en la presentación de *Univerdanza* dentro del Festival Colima de Danza del mismo año, Teatro Hidalgo de Colima. Tomando como inspiración el *Danzón* N° 2 de Arturo Márquez y el dibujo de gran formato *Danzón* de Zamarripa. Esta coreografía fue diseñada y creada especialmente para estrenarse en el 25 Aniversario del Bates Dance Festival de Lewiston, Maine, EE.UU., dentro del programa *Different Voices*, compartiendo escenario con artistas de Sudáfrica, Estados Unidos y México. En la imagen se puede apreciar el vestido diseñado y pintado a mano por Rafael Zamarripa. Por su fuerza coreográfica y musical, esta obra generalmente es utilizada para cerrar el programa que *Univerdanza* presenta.



Rafael Zamarripa mostrando el vestido de la obra *Danzón*. Foto sin datos tomada de un sitio público de internet.

F Dos opiniones externas a *Univerdanza* (realizadas para esta investigación).

Comentarios de Christine Dakin. Marzo 2010

Univerdanza, Contemporary Dance Company of the University of Colima

Comments of Christine Dakin 3/7/10

- A dance company exists to develop and communicate the vision and passions of a creative artist. There must be that necessity; that only in a particular language of dance can the artist's vision be fully realized. The quality of the company depends on the strength and individuality of the creative artists who direct and choreograph, and their ability to inspire and organize their company. This has been true for every company I have worked for or seen, from Martha Graham to the companies of young artists just beginning.

Univerdanza's artistic success flows from the strengths and talent of its directors, Adriana León and Alejandro Vera. They have found a clear individual, personal voice as choreographers and sustained a level of excellence both technical and artistic. This has required a labor of years, demanding patience, constant self renewal, a critical eye and the ability to accept criticism and make changes. They have been able to inspire and teach dancers who are the instruments and collaborators for their work and maintain the support of their sponsors.

- I have seen *Univerdanza* since 1998, always enjoying its choreography and its dancers. The central vision and aesthetic has remained strong and continues to grow with new necessities, and with the maturation of its directors Adriana León and Alejandro Vera. These two are special in several regards. Both are outstandingly talented dancers and each as choreographers have developed strong, unique styles. These choreographic visions are complimentary. This is an advantage for audiences and for the company dancers because of the variety and range that is possible in the repertory.

In fact it is very uncommon to have two directors of a company; to blend and co-exist. In the few other companies that do have two directors, they are, as with *Univerdanza*, partners in life, or married. This does not however guarantee the success of two strong creative forces working together. My experience co directing the Martha Graham Dance Company

with colleague and friend Terese Capucilli over the course of eight years, made it apparent how difficult such a shared arrangement is and what its advantages can be.

This special ability to maintain the company with two directors and make the most of the advantages of them is I believe a key element in the success of *Univerdanza*. This is true for both the practical aspects of organization and most importantly for the company's artistic development.

- The quality of a company's choreography is primary. Vera and León have tremendous wit, invention, rigor and the ability to develop their ideas. They have mastered choreographic craft to create well structured works. They have patience and ability to investigate deeply their material, follow through the creative process to develop and improve, and are able to take criticism and apply it to their work.

Their choreography is varied, explores spiritual, political ideas, in abstract and narrative forms, with humour and with drama. There is no sense of strain in either technical or intellectual aspects. This does not keep the work from being rigorous, and to challenge the dancers. Many of the works also challenge the audience to engage with the ideas expressed. The work is not arbitrary in either form or vocabulary, each element being considered, chosen, to contribute to the whole. The honesty of the work is apparent. This choreography flows from artists who grow, think and demand of themselves as creators and performers. In this way as examples they lead the company.

Similarly the movement vocabulary they work with attempts to reflect and carry forward the works core idea within the capabilities of the dancers. The choreographers must continue to challenge themselves not to fall back on habit, cliché and to be aware of derivative movement. Especially when choreographing for themselves, León and Vera have to avoid facile choreography that merely shows off their talents.

- The success of the choreography of course relies on its dancers. As is frequently true of contemporary dance companies, *Univerdanza* is a vehicle for its directors/choreographers to perform, as well as to choreograph. The performing talent of León and Vera is essential to the company; but they have also been able to attract, teach and inspire other dancers without which *Univerdanza* would not be able to produce the quality and range of work they do.

Training and maintaining the company dancers is a challenging aspect of the directors work. They must build cohesion among the dancers and create an aesthetic unity. They must develop each dancers technical and performing ability in order to expand choreographic potential and nurture the dancer's talent. Since *Univerdanza* continues to attract new dancers with differing skill levels and style backgrounds, it is particularly important to provide this training.

The deep technical dance knowledge of León and Vera and their exploration of many dance techniques is key to their ability to engage with, train and maintain their dancers. León and Vera have been committed to the Graham technique as their core training. I have been pleased to teach and advise them over the years. From this core commitment to Graham, they have developed their own vocabulary and style, for use in choreography and to develop a regimen/ warm up for the training of their dancers.

León and Vera have developed a method of training for their company that centers on a warm up regimen rather than a traditional class. While the warm up regimen they have created is excellent, both creative and complete, my observation is that this is not the ideal way to train dancers. In a class as distinct from a warm up routine, there is an outside critical eye which is necessary to dancers growth. A class has elements of rigor and focus that cannot be achieved in a practiced warm up routine. In part this choice of a warm up routine is a function of the fact that both directors are also performers. They have made the choice to place teaching as secondary to their choreography and performance. It works well for the company, but a true class would serve their dancers better in the long run. Teaching is a distinct talent and art, not automatically present in choreographers or fine performers and how to teach while performing and directing is a challenge they have not chosen to take up.

-Dance at its heart is a collaborative art. *Univerdanza* demonstrates many levels of collaboration and has used them to great advantage. Primary without doubt is the collaboration and support of Maestro Rafael Zamarripa. His creative contribution and assistance in production has shaped the look of the company.

Univerdanza has also acknowledged and taken advantage of the collaboration of the dancers. I believe it is valuable to provide creative opportunities for dancers beyond performing; for dancers to explore their own choreographic potential. León and Vera

working with Maestro Zamarripa have created ideal circumstances to feature and develop dancers choreographic talents. This has the potential to broaden the repertory of the company, which is important to its audience, as well as engage the dancers more deeply in the company's working. The choreography by dancers I am familiar with has been very high quality.

In the rehearsal process, the company is well organized and professional. Dancers are completely engaged, well rehearsed. It is a challenge for any director to balance personal and professional needs when working with the dancers. Respect for dancers' needs and personalities is critical and often difficult to maintain. This is a dynamic process the importance of which cannot be overlooked.

For *Univerdanza* the underlying collaboration which makes their work possible is the extraordinary resource provided by the University of Colima through the auspices of Maestro Zamarripa. *Univerdanza* has continued to show itself worthy of this support and represents the University at the highest level in the art.

-I began by stating that a dance company exists to develop and communicate the vision and passions of a creative artist. The element of communication is key in many regards and demands that the company perform often, with regularity, for as wide an audience as possible. In its community a company should develop as much visibility as possible, performing in many and varied venues; schools, festival events, in out of the ordinary places, for different populations – musicians, sculptors, photographers.

Audience development is critical to most dance organizations and although educating an audience is a secondary task it can be a valuable part of a company's creative life. Teaching master classes, doing lecture demonstrations, performing for underserved audiences, gives the dancers opportunities to perform and grow, the choreographers to see their work on stage. I would like to see *Univerdanza* develop a much more active presence in its community. Logistic and financial difficulties exist certainly but would be worth dealing with. A company's engagement in the community can often be an important way to insure it remains viable.

In the United States this is an absolute demand of the life of a dance company – the company provides its art, performance and teaching, and the community supports the company with money needed to function. The more success and presence a company has in

its community, both local and beyond, the more it can grow and sustain itself. It is my observation that when this relationship is weak, it can make a company insular and closed to its mission to communicate with an audience, and can also threaten its artistic growth. While *Univerdanza* is blessed with sustaining support of the University of Colima it could engage more widely with their community to the benefit of both company and audience.

The ideal of any dance company is to be professional in the true sense, which is to say being a dancer, performing with a company, should be a profession. In devastatingly few circumstances does this exist. Instead, what is often true is that the artistic level of the dancers and company is professional in quality, but in practical terms the company functions at the level of a hobby. Maintaining a consistent group of dancers who work and develop together is how the highest quality work is done. This is dance as a profession and achieving that is a challenge for *Univerdanza* as it is for every company.

Univerdanza has had a lifespan longer than most companies and continues to grow and improve. Their longevity in great part is due to the commitment of León and Vera and the quality of their work. They have received the support of the University of Colima and Maestro Rafael Zamarripa which enabled them to mature experiment, produce their work, and train new dancers. It is a wonderful symbiosis which has produced excellent choreography, wonderful dancing, and an environment for creative work.

Traducción

- Una compañía de danza existe para desarrollar y comunicar la visión y las pasiones de un artista creativo. Tiene que haber esa necesidad, que sólo en un idioma, en particular el de la danza, pueda hacer plenamente efectiva la visión del artista. La calidad de la compañía depende de la fuerza y la individualidad de los artistas creativos que la dirigen y la coreografían, y su habilidad para inspirar y organizar a su compañía. Esto ha sido cierto para todas las compañías con las que he trabajado o visto, desde la de Martha Graham hasta las compañías de los artistas jóvenes que van empezando.

Los éxitos artísticos de *Univerdanza* han fluido en las fortalezas y el talento de sus directores, Adriana León y Alejandro Vera. Ellos han encontrado voz personal como coreógrafos clara, y la han sostenido en un nivel de excelencia técnica y artística. Esto ha requerido un trabajo de años, exige paciencia, la renovación constante de sí mismo, un ojo

crítico y la capacidad de aceptar las críticas y hacer cambios. Ellos han sido capaces de inspirar y enseñar a los bailarines/as que son los instrumentos y colaboradores para su trabajo y han mantenido el apoyo de sus directivos institucionales.

- He visto a *Univerdanza* desde 1998, siempre disfrutando de sus coreografías y sus bailarines/as. La visión central y la estética se han mantenido fuerte y sigue creciendo con las nuevas necesidades, y con la maduración de sus directores Adriana León y Alejandro Vera. Ellos son dos personas especiales en varios aspectos. Ambos son excepcionalmente talentosos bailarines/as, coreógrafo/as y cada uno ha desarrollado estilos únicos y fuertes. Estas visiones coreográficas son ofrecidas. Esta es una ventaja para el público y para los bailarines/as de la compañía debido a la variedad y el alcance que es posible en el repertorio.

De hecho, es muy poco común tener dos directores de una compañía, para combinar y coexistir. Hay pocas compañías que sí tienen dos directores, que son, como con *Univerdanza*, socios en la vida, o casados. Esto sin embargo, no garantiza el éxito de las dos fuertes fuerzas creativas trabajando juntos. Mi experiencia en la dirección de la *Martha Graham Dance Company* compartida con mi colega y amiga Terese Capucilli durante el transcurso de ocho años, puso de manifiesto la dificultad que entraña una disposición común, y qué ventajas puede tener.

Esta habilidad especial para mantener a la compañía con dos directores y aprovechar al máximo las ventajas que de ellos se crea, es el elemento clave en el éxito de *Univerdanza*. Esto es cierto tanto para los aspectos prácticos de la organización y lo más importante para el desarrollo artístico de la compañía.

- La calidad de la coreografía de una compañía es primordial. Vera y León tienen gran ingenio, inventiva, el rigor y la capacidad de desarrollar sus ideas. Ellos han dominado las embarcaciones para crear obras coreográficas bien estructuradas. Ellos tienen la paciencia y la capacidad de investigar profundamente el material, siguen con el proceso creativo para desarrollar y mejorar, y son capaces de aceptar las críticas y aplicarlo a su trabajo. Su coreografía es muy variada, explora espiritualidad, las ideas políticas, en las formas abstractas y narrativas, con humor y con drama. No hay ninguna sensación de esfuerzo ya sea en aspectos técnicos o intelectual. Esto no impide que el trabajo deba ser riguroso, y de compromiso de parte de los bailarines/as. Muchas de las obras también desafían a la

audiencia para participar con las ideas expresadas. El trabajo no es arbitrario, en cualquier forma o el vocabulario, cada elemento que se considere, ha sido elegido, para contribuir a la totalidad. La honestidad de la obra es evidente. Esta coreografía se deriva de los artistas que crecen, piensan y la demanda de ellos mismos como creadores y artistas intérpretes o ejecutantes. De esta manera, ellos son el ejemplo que dirigen a la compañía.

Asimismo, el vocabulario de movimiento que trabajan con los ánimos de reflexionar y llevar adelante la idea central que se desarrolla dentro de las capacidades de los bailarines/as. Los coreógrafo/as que se siguen desafiando a no caer en el hábito, los clichés y ser conscientes de continuar avanzando. Especialmente cuando son coreografías para sí mismos, León y Vera evitan una coreografía fácil que sólo demuestre su talento.

- El éxito de la coreografía, por supuesto, depende de sus bailarines/as. Como es frecuente el caso de las compañías de danza contemporánea, *Univerdanza* es un vehículo para sus directores y coreógrafo/as, así como para la coreografía. El talento de la realización de León y Vera es esencial para la compañía, también han sido capaces de atraer, enseñar e inspirar a otros bailarines/as, sin los cuales *Univerdanza* no sería capaz de producir la calidad y variedad del trabajo que hacen.

La formación y mantenimiento de los bailarines/as de la compañía es un aspecto difícil y depende de la labor de la directiva. Tienen que crear la cohesión entre los bailarines/as y crear una unidad estética. Se deben desarrollar la capacidad técnica de cada uno de los bailarines/as con el fin de ampliar el potencial, fomentar el talento coreográfico y el de los bailarines. Desde siempre *Univerdanza* sigue atrayendo a nuevos bailarines/as con diferentes niveles y antecedentes de estilo, es especialmente importante para proporcionar esta formación.

León/Vera tienen el profundo conocimiento técnico de la danza, y su exploración de técnicas; es la clave para su capacidad de comprometerse, formar y mantener a sus bailarines/as y se han comprometido con la técnica de Graham como su entrenamiento básico. He tenido el placer de enseñar y asesorar a los largo de los años. A partir de este compromiso fundamental de Graham, que han desarrollado su propio vocabulario y estilo, para su uso en la coreografía y el desarrollo de un régimen/calentamiento para la formación de sus bailarines/as.

León y Vera han desarrollado un método de formación para su compañía que se centra en un régimen de calentamiento en vez de una clase tradicional. Si bien el régimen de calentamiento que han creado es excelente, creativo y completo, mi observación es que este no es la forma ideal para formar a los bailarines/as. Una clase distinta de un calentamiento de rutina, hay un ojo crítico fuera que es necesario para el crecimiento de los bailarines/as. Una clase tiene los elementos de rigor y la concentración que no se puede lograr en una práctica de calentamiento de rutina. En parte, esta elección de un calentamiento de rutina es una función del hecho de que ambos directores son también bailarines. Ellos han tomado la decisión de poner la enseñanza como una cosa secundaria junto a su coreografía y performance. Funciona bien para la compañía, pero una verdadera clase serviría mejor a sus bailarines/as en el largo plazo. La enseñanza es un talento distinto del arte, no de forma automática se presenta en coreógrafo/as y los intérpretes pagan. Cómo enseñar es un desafío que han optado por no asumir.

- Danza en su corazón es un arte de colaboración. *Univerdanza* demuestra muchos niveles de colaboración y los ha utilizado con gran ventaja. Primaria, sin duda, es la colaboración y el apoyo del maestro Rafael Zamarripa. Su contribución creativa y la asistencia en la producción han dado forma a la mirada de la compañía.

Univerdanza también ha reconocido y tomado ventaja de la colaboración de los bailarines/as. Creo que es valioso para ofrecer oportunidades creativas para los bailarines/as más allá del espectáculo, para que ellos puedan explorar su propio potencial como coreógrafos. León, Vera y el trabajo con el maestro Zamarripa han creado condiciones ideales para presentar y desarrollar talentos, bailarines/as y coreógrafos. Esto tiene el potencial para ampliar el repertorio de la compañía, que es importante para su público, así como grupos de los bailarines/as involucrados más profundamente en el trabajo de la compañía. La calidad de la coreografía de los bailarines/as conozco ha sido muy alto.

En el proceso de ensayo, la compañía está bien organizada y es profesional. Los bailarines/as están totalmente comprometidos, bien ensayados. Es un reto para cualquier director de equilibrar las necesidades personales y profesionales al trabajar con los bailarines/as. El respeto de las necesidades de los bailarines/as y sus personalidades es fundamental y, a menudo difícil de mantener. Este es un proceso dinámico muy importante que no puede pasarse por alto.

Para *Univerdanza* la colaboración de fondo que hace que su trabajo sea posible es el recurso extraordinario previsto por la Universidad de Colima, bajo los auspicios del maestro Zamarripa. *Univerdanza* ha continuado mostrándose digna de este apoyo y representa a la Universidad al más alto nivel en la materia.

- Comencé diciendo que una compañía de danza que existe para desarrollar y comunicar la visión y las pasiones de un artista creativo. El elemento de la comunicación es clave en muchos aspectos y exige que la compañía se presente a menudo, con regularidad, para un público tan amplio como sea posible. En su comunidad una compañía debe desarrollar su mayor visibilidad posible, actuando en muchos y variados lugares, las escuelas, los festivales, fuera de los lugares comunes, para diferentes poblaciones - músicos, escultores, fotógrafos.

Desarrollar su audiencia es fundamental para la mayoría de las organizaciones de la danza y aunque la educación de un público es una tarea secundaria, puede ser una parte valiosa de la vida creativa de una empresa.

Mostrar clases magistrales, hacer demostraciones de conferencias, crear públicos nuevos da las oportunidades a los bailarines/as y crecen, también a los coreógrafo/as de ver su trabajo en el escenario. Me gustaría ver *Univerdanza* desarrollar una presencia mucho más activa en su comunidad. Tienen dificultades logísticas y financieras, pero sin duda existen posibilidades y valdría la pena tratar. La participación de una compañía en la comunidad a menudo puede ser una forma importante de asegurarse de seguir siendo viable.

En los Estados Unidos esta es una exigencia absoluta de la vida de una compañía de danza - la compañía ofrece su arte, el rendimiento y la enseñanza, y la comunidad apoya a la compañía con el dinero necesario para funcionar. El éxito y la presencia que una compañía tiene en su comunidad, tanto a nivel local y más allá, puede hacerla crecer y que se sostenga a sí misma. Desde mi perspectiva cuando esta relación es débil, puede hacer una sociedad insular y cerrarse a su misión de comunicarse con la audiencia, y también pueden poner en peligro su crecimiento artístico. Mientras *Univerdanza* está bendecido con el soporte de apoyo de la Universidad de Colima podría participar más ampliamente con su comunidad para el beneficio de la compañía y el público.

El ideal de cualquier compañía de danza es para ser profesional en el verdadero sentido, es decir, ser una bailarina laborando en una compañía, debe ser una profesión. En circunstancias desfavorables pocos pueden existir. En su lugar, lo que suele suceder es que el nivel artístico de los bailarines/as y la compañía es profesional de calidad, pero en la práctica la compañía funciona como si fuera de aficionados. Manteniendo un grupo consistente de los bailarines/as que trabajan y desarrollan juntos es como se hace el trabajo de mayor calidad. Esta es la danza como una profesión y lograr que sea así es un reto para *Univerdanza* como lo es para cada compañía.

Univerdanza ha tenido una vida útil más larga que la mayoría de las compañías y sigue creciendo y mejorando. Su longevidad en gran parte se debe al compromiso de León y Vera y de la calidad de su trabajo. Han recibido el apoyo de la Universidad de Colima y el maestro Rafael Zamarripa, que les permitió madurar, experimentar, producir su trabajo, y formar a nuevos bailarines/as. Se trata de una simbiosis maravillosa que ha producido una excelente coreografía, baile maravilloso, y un ambiente de trabajo creativo.

Como integrante del campo dancístico mexicano tengo gran interés en conocer a los diferentes grupos de danza, especialmente contemporánea, que hay en el país. Gracias a ello, tengo una visión de su quehacer y he sido testigo de sus búsquedas y su trabajo de definición individual.

Debido al centralismo cultural que existe en México, en la capital se desconoce al resto de danza que se practica en el país; sin embargo, puedo afirmar con toda certeza que sí la hay, de gran diversidad y calidad.

Creo que fue en 2005, en la ciudad de Colima, cuando vi por primera vez a Univerdanza, y me pareció que era una especie de “sueño hecho realidad” que tienen todas las instituciones de educación dancística, pues muy pocas cuentan con un espacio para que los estudiantes tengan la posibilidad de iniciar su carrera profesional y para que los docentes (e incluso coreógrafo/as invitados) realicen su labor creativa.

En 2008, cuando cumplía su décimo año de trabajo, Univerdanza presentó el programa Retrospectiva X Aniversario, en donde presentó una antología de obras montadas en ese periodo, incluyendo su participación en el Concurso Miguel Covarrubias de Composición Coreográfica. Ese año, por primera vez la compañía fue finalista en el que resulta ser el concurso nacional de danza más importante del país. En ambas ocasiones asistí a las funciones, y aunque no realicé un registro, puedo hablar sobre las percepciones que tengo sobre el grupo y su desarrollo.

Las relaciones

Univerdanza es la compañía profesional de danza contemporánea de la Universidad de Colima (U.de C.), fundada por docentes y alumnos de la Escuela de Danza de dicha institución. Surgió por una necesidad, pues luego de muchos años (por lo menos desde inicios de los ochenta), consideraron que no era suficiente el Ballet Folklórico de la U. de C., dirigido por Rafael Zamarripa. El maestro había fundado esa compañía, había impulsado la danza en la universidad y en la ciudad y estado, y muchos bailarines/as y maestros habían surgido de ese esfuerzo. Todos ellos sintieron la necesidad de avanzar un

paso más: impulsar una licenciatura en danza dentro de la U. de C. y la revisión de sus formas de entrenamiento, pues éstas últimas ya no les satisfacían y buscaron otras opciones. Entonces voltearon la vista hacia la danza contemporánea y concretamente, a la técnica Graham, de gran arraigo en el país y con importantes bailarines/as y maestros legitimados por su trayectoria. En la U. de C. lograron consolidar una de las escuelas profesionales de danza más relevantes del país y lo hicieron planteando sus propios objetivos.

Así, la escuela de danza, la licenciatura y el polo de desarrollo dancístico del país que surgió en Colima fue a partir del proceso del trabajo y de sus creadores, no por imposición de autoridades externas. De esa manera, el propio Univerdanza surgió de una necesidad de la U. de C., con el fin de que se avocara a crear y experimentar con esta nueva forma de danza (contemporánea) dentro de la Escuela.

Sin embargo, Univerdanza es un híbrido. Por un lado pertenece y sobrevive dentro y gracias a la institución, pero debido a que el proyecto artístico de difusión fundamental es el Ballet Folklórico de la U. de C., en muchas ocasiones actúa como grupo independiente. Esto último se refiere a una categoría que se ha desarrollado en México desde hace más de treinta años y que ha permitido el surgimiento de numerosos grupos, coreógrafo/as y bailarines/as, quienes han actuado como motor de transformación y crecimiento del campo dancístico nacional.

Los grupos independientes de danza contemporánea, aunque tienen antecedentes desde los años 40, surgieron a finales de los 70 como proyectos artísticos y políticos alrededor de un concepto, una línea de trabajo y uno o varios creadores. Sus integrantes eran jóvenes talentosos pero en su mayoría inexpertos, que buscaron sus propias formas de expresión artística y de entrenamiento. En sus inicios, muchos de esos grupos establecieron su dirección y administración de manera compartida entre sus integrantes y se lanzaron a la conquista de espacios.

La situación de Univerdanza tiene sus especificidades: surgió de una necesidad de la U. de C. y recurrió a elementos externos para fortalecerse, como fue el caso de la maestra Adriana León, quien llegó invitada a Colima contando ya con una formación y una trayectoria dentro de la danza contemporánea: Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, participación en varios grupos de danza independiente del país, estudios de especialización en el Ballet Nacional de México y el Centro Nacional de Danza

Contemporánea de Querétaro. Otros de los fundadores de Univerdanza también estudiaron en estas dos últimas instituciones y se distinguieron como bailarines/as. Así, cada uno aportó su experiencia y conocimientos al nuevo grupo y fortaleció la técnica Graham.

El apoyo que recibe Univerdanza de la U. de C. estriba principalmente en las instalaciones y los maestros (que son los mismos docentes de la licenciatura), pero el Ballet Folklórico es el prioritario. Por ello, me parece muy claro el referente de Amalia Hernández y su Ballet Folklórico de México (BFM), que además, fue un espacio de aprendizaje y desarrollo de Rafael Zamarripa, figura central de la danza en Colima y en el país. Amalia Hernández fue una de las waldeenas fundadoras (primera generación de bailarinas mexicanas de danza moderna alumnas de Waldeen) y hacia 1950 ella se alejó buscando otro camino: la danza folclórica. Al convertirse en un poderoso agente dentro del campo dancístico, Hernández fundó escuelas y compañías de otros géneros como parte de su BFM. Aunque el proyecto central era precisamente su compañía BFM, se abrió a la danza clásica y moderna e incluso fundó compañías, como el Ballet Clásico 70, cuya dirección artística ocupaba Nellie Happee (la coreógrafa más influyente de la danza clásica mexicana, con gran experiencia, fundadora de grupos independientes y de la compañía oficial de danza clásica del INBA), y el Ballet Moderno, que fue semillero de importantes creadores que después fundaron los primeros grupos de danza contemporánea independiente.

De manera similar, Rafael Zamarripa (quien reconoce a Amalia Hernández como su mentora, recibió una beca de ella para estudiar artes plásticas en Italia y se distinguió como bailarín/a y diseñador del BFM) promovió la capacitación de sus bailarines/as, invitó a Adriana León a incorporarse a la licenciatura y vislumbró la creación de Univerdanza (del cual es director general, en tanto que Adriana León es directora artística). Así, una vez que se había consolidado el Ballet Folklórico de la U. de C., que tenía reconocimiento dentro de la institución, el país y el mundo, Zamarripa apoyó la danza contemporánea y al nuevo grupo. Esto es importante mencionarlo porque la figura del maestro dentro de la U. de C. es de gran peso: él es el líder del proyecto y goza de legitimidad por su experiencia y logros; ha tenido el tino de delegar responsabilidades y con ello, distribuir el trabajo e impulsar el crecimiento de los jóvenes.

Univerdanza nació en 1998 cuando los propios bailarines/as y coreógrafo/as empezaron a crear (*Sobre las alas* de León y Alejandro Vera, entre otras obras) y con ello, a demostrar

que sí era viable el grupo, por lo que el maestro Zamarripa le dio luz verde.

En contraste con el Ballet Clásico 70, que acabó desapareciendo cuatro años después de ser fundado (1970-1974), Univerdanza se ha mantenido más de una década. Esto no es fácil, porque tanto la posición de los jóvenes integrantes como el liderazgo del maestro Zamarripa se han modificado al definir, discutir y negociar sus objetivos y formas de trabajo, y adecuarse a la situación y el contexto universitario.

Esto necesariamente nos lleva a la dimensión política del campo dancístico. Para Bourdieu, un campo se construye por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A través de la historia el campo cultural y artístico acumula su propio capital (conocimientos, habilidades, técnicas, repertorios, escuelas, referencias, creencias) que lo hacen singular y específico. Los agentes e instituciones que participan de ese capital son cómplices de la existencia misma del campo, y comparten sus intereses y lenguaje, pues son los especialistas en su quehacer.

En el interior de cada campo se desata la lucha entre aquellos que detentan el poder y buscan conservarlo, y los nuevos agentes que se muestran subversivos para acceder a él. Así, el capital propio y singular, la especialización y la lucha interna dan autonomía relativa a cada campo.

Según Bourdieu, la estructura de un campo "es un estado de las relaciones de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha, o de la distribución del capital específico que se ha acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores".

Dentro del campo dancístico, los agentes e instituciones tienen un capital específico y especializado que se ha acumulado a lo largo de su historia. Este capital constituye el propio oficio de quienes integran dicho campo.

Concretamente en la U de C puede identificarse la lucha interna que se da en el campo dancístico, los antagonismos entre posturas de grupos y artistas que buscan conservar o transformar la estructura.

La toma de posición del artista se da a partir del lugar que ocupa en su campo, o sea en la lucha interna de conquista o conservación del poder. Su producción no sólo es motivada por su deseo de aumentar la creación artística, sino también por su necesidad de legitimar su manera de hacerlo, de diferenciarse de sus competidores y reforzar su propia

posición en el campo, en búsqueda de prestigio y poder. Esta es la lógica del campo dancístico y de la U. de C.

El desarrollo de la danza académica ha dependido de su propia dinámica y sus necesidades, y de las condiciones sociales en las que está inmersa, pero también de las "relaciones de solidaridad y complicidad entre los miembros" de sus instituciones y de sus agentes. La lucha, como en todo campo, asume sus formas específicas, y se ha dado por puestos directivos, por obtener mayor reconocimiento, por subordinar otras corrientes: por ejercer el poder. En este campo sus miembros se interrelacionan también por "el sistema de tradiciones, rituales, compromisos sindicales y otras obligaciones" no artísticas que contribuyen en su propia y específica lógica. Podemos decir que la danza es un lenguaje y una práctica social que sigue la lógica del poder: fuerza, dominación, resistencia.

Por la estructura del campo, esa lucha antagónica constante en su interior, se abre la posibilidad de su reorganización y de producir prácticas que lo transformen. De esa manera, el campo dancístico se ha modificado a partir de sus necesidades internas y sus luchas, además de la incidencia del mundo social sobre él.

De esa manera entiendo las negociaciones y validación de Univerdanza en su interior, dentro de la U. de C. y dentro del campo dancístico nacional.

Las creaciones

Considero a Univerdanza como el rescate de la tradición que fundó el Ballet Nacional de México (1948) a partir de 1959, cuando optó por la técnica Graham y logró hacer la transición de la danza moderna a la contemporánea. Esa compañía, semillero de numerosos grupos y artistas de varios géneros, impuso a partir de su prestigio y poder una forma de concebir a la danza, su formación y didáctica de la enseñanza. Además, tenía el respaldo de su calidad y eficacia en su trabajo, y extendió su influencia a todo el país.

A partir de los años 80 el BNM y su legado han sido cuestionados por los jóvenes, especialmente por aquellos que han conformado los grupos de danza contemporánea independiente. Sin embargo, dentro de las instituciones educativas su modelo sigue imperando; es un hecho que la técnica Graham y la manera de concebirla (como única técnica formativa dentro de la danza contemporánea) se mantiene en casi la totalidad de escuelas profesionales y de educación superior de danza. Así sucede en la U. de C.

La técnica Graham en México no nada más implica la imposición de una técnica y una manera de hacer danza, sino que también significa un trabajo serio, riguroso, “científico” de construir al cuerpo. Y esta ortodoxia tiene un necesario reflejo en la obra coreográfica y en las creaciones se observa el formalismo que de él se deriva. Éste también implica calidad, rigor, precisión, limpieza, búsqueda de perfección y el respeto de los “cánones” académicos.

En su mayoría, las obras de Univerdanza provienen de los coreógrafo/as Adriana León y Alejandro Vera, quienes han delineado su estilo dentro de la ortodoxia (sólo han contado con Marco Antonio Silva como coreógrafo/a invitado).

El hecho de que Univerdanza rescate la tradición del Ballet Nacional no significa que realice copias de la obra de coreógrafo/as como Guillermina Bravo o reproduzca la técnica Graham en el escenario, sino que la han resignificado dentro de su contexto y necesidades expresivas. Por eso se les ha caracterizado como un grupo con “lenguaje convencional, pero contundente”: es decir, respeto de la ortodoxia, pero cuidando la calidad de la ejecución y creación, la claridad del discurso, la coherencia interna de las obras.

Luego de doce años de trabajo, Univerdanza parece vivir una transformación que hay que celebrar. Como en todo proceso, existen cambios, reacomodos, replanteamientos, que le permitirán dar nuevos bríos al grupo y sus integrantes. Creo que Univerdanza, y en especial sus coreógrafo/as, deben darse la oportunidad de explorar otros terrenos, establecer otros parámetros, salir de los que les dan seguridad, alejarse de lo ya probado y arriesgar. No se trata de perder rigor, sino de probar, experimentar, abrirse a nuevas maneras, transitar lo desconocido, romper patrones. También ahí pueden crear obras emocionantes y conmovedoras, en las que sus integrantes y espectadores se vean reflejados, se identifiquen y alcancen el conocimiento y la reflexión.

Sin embargo surgen dudas: ¿los coreógrafo/as de Univerdanza podrán romper dentro del grupo y la U. de C.? ¿Hay el suficiente espacio para su desarrollo dentro de la institución? ¿Existe la flexibilidad para apostar por lo experimental? La institución debería dar espacio para los cuestionamientos, la construcción de alternativas, el desarrollo de otras opciones y el fortalecimiento de la danza. Con ello, ganarían los coreógrafo/as, los bailarines/as, el programa académico y la institución. Al tiempo.

G Bibliografía

- Baril, Jacques. 1987. *La Danza moderna*. Barcelona: Técnicas y Lenguajes Corporales Paidós
- Bertalanffy, von Ludwing. 2001. *Teoría General de los Sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Lynne Anne y Chaplin L. Tarin. 1982. *El Acto Íntimo de la Coreografía*. México: Serie Investigación y documentación de las Artes. INBA-CONACULTA.
- Butler, Judith. 1998. *Actos performativos y constitución del género* en Debate Feminista, revista semestral. Distrito Federal: METIS.
- Bogart, Anne. 2001. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba editorial.
- Cardona, Patricia. 2000 *Dramaturgia del bailarín*. México: Colección Danza INBA-CONACULTA.
- Celant, Germano. 1999. *Merce Cunningham*, Milano: Ediciones Charta.
- Cerny, Sandra. 1997. *Choreography A basic Approach Using Improvisation*. Champaign: Human Kinetics.
- Cohen, Selma Jeanne. 1966. *The modern dance: Seven Statements of belief*. Middletown: Wesleyan University Press
- Dallal, Alberto. 2008. *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. Distrito Federal: Ediciones Gernica.
- Diccionario de las ciencias de la educación.2002. Madrid: Aula Santillana.
- Foucault Michel. 1979 *Microfísica del poder*, en Islas, Hilda (ed), Distrito Federal: INBA-CONACULTA.
- Garaudy, Roger. 2003. *Danzar su vida*. México: Serie ríos y raíces CONACULTA.
- Gardner, Howard.1995. *Mentes Creativas*. Barcelona: Paidós
- , 1995. *Inteligencias Múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- , 2001. *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XX*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García, Rolando. 2008. *Sistemas Complejos*. Barcelona: Gedisa.
- Gergen, Kenneth. 2005. *La construcción social: emergencia y potencial en Construcciones de la Experiencia Humana Vol. I* Marcelo Pakman (Comp.). Barcelona: Gedisa

- Giménez, Gilberto. 2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Distrito Federal: INBA-CONACULTA.
- Glaserfeld, von Ernst. 2005. *Aspectos del Constructivismo Radical en Construcciones de la Experiencia Humana* Vol. I Marcelo Pakman (Comp.) Barcelona: Gedisa
- Graham, Martha. 1996. *Memoria de sangre*, Autobiografía. Traducción Ana Margarita Mendizábal. 1ª ed. México: Ediciones Rústicas Cenidi-Danza José Limón.
- Guerra, Ramiro. 2003. *Apreciación de la danza*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Humphrey Doris. 2001 *El Arte de hacer Danzas*. México: Serie ríos y raíces INBA-CONACULTA
- Laban, Rudolf. 1993. *Danza Educativa Moderna*.1993. Barcelona: Serie Técnicas y lenguajes corporales. Edit. Paidós
- Laban, Rudolf. 2001. *Una vida para la danza*. Traducción Ana Margarita Mendizábal. México: Teoría y Práctica del Arte. CONACULTA
- Lamas, Marta. 2000. *Diferencias de sexo, género y diferencia sexual*. Distrito Federal: Esc. Nacional de Antropología e historia (ENAH).
- Love, Paul. 1964. *Terminología de la Danza Moderna*. B. Aires: Edit. Universitaria de Buenos Aires.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco. 2003. *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen Editorial Universitaria
- Morin, Edgar. 1999. *El Método I La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Morrison, Jean- Mindlin Nahomi y Charles H. Wood.Ford.1998.*The vision of Modern Dance: In the words of its creators*. Highstown, NJ: Princenton Book Company, Publisher.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós.
- Rosa de la, Tulio. 2000. *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. México: Teoría y práctica del arte. CONACULTA.
- Ruiz, Marcela y Contreras Ariel. 1991. *Glosario de términos del arte teatral*. México, D.F.: Trillas.
- Smith M. Jacqueline – Autard. 1976. *Composición Coreográfica*. Londres: A & C Black-London.

Tortajada, Margarita. 1998. *Mujeres de Danza Combativa*. Distrito Federal: Serie ríos y raíces, CONACULTA.

Toriz, Martha. 2009. *La teatrología y las artes escénicas. Actualidad en las Artes Escénicas*, en Adame Domingo (ed), Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, Xalapa.

Villanueva, Eric. 1995. *La danza contemporánea un problema sin resolver*. México: Grupo editorial gaceta.

Wigman, Mary. 2002. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

Consultas a Internet

Martha Lamas: La antropología feminista y la categoría “género”.

<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/30/cnt/cnt9.pD.F>.

Matriarcado en Oaxaca

<http://webs.uvigo.es/etnicsexualidad/wp-content/documentos/articuloantropologiabiologia.pD.F>.

Ramo de fuego-documental

<http://www.ray.lunasexta.org/blog/2009/09/ramo-de-fuego/>

<http://motivosdelamarea.wordpress.com/2009/04/16/tehuana-smbolo-regional-y-arte/>

<http://www.youtube.com/watch?v=gZb28pCrJQI>

<http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62653/90716>Juchitán la ciudad de las mujeres

AnalesIIE56, UNAM, 1986. Martha Graham

<http://www.movementresearch.org/> (Consultada el 10 de julio de 2011)

http://www.juilliard.edu/asp/occ/course_details.php?course_code=Dance%20001&div=Da

<http://www.nytimes.com/1990/10/04/arts/review-dance-graham-meets-scott-joplin-with-a-bounce.html>

<http://www.nytimes.com/1990/10/01/arts/martha-graham-at-96-dares-something-different.html> -Nota periodística- (consultada el 4 de julio de 2011).

<http://www.youtube.com/watch?v=ZY8kbP-behg> -fragmentos de la obra Maple Leaf Rag en video (consultada el 4 de julio de 2011).

www.juilliard.edu/college/dance/programs.html

<http://abacus.bates.edu/dancefest/>(consultadas el 8 de junio de 2009).

http://licenciatura.emagister.com.mx/licenciaturas_danza_y_baile-tematica-478.htm(consultada el 8 de junio de 2009)

<http://www.ucol.mx/Universidad de Colima>. Consultada el 2 de enero de 2010.

http://books.google.com/books?id=TrSpG4vmJEC&pg=PA63&dq=%22la+propiocepci%C3%B3n+se+refiere+a+la+percataci%C3%B3n+cinest%C3%A9sica%22&hl=es&ei=Cx7TTfm3M8X10gHu1on5Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=%22la%20propiocepci%C3%B3n%20se%20refiere%20a%20la%20percataci%C3%B3n%20cinest%C3%A9sica%22&f=false(consultada el 17 de mayo de 2011, sobre la propiocepción).

<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>(consultada el 10 de junio de 2011).

Entrevistas:

Karla Coyazo López (bailarina de *Univerdanza*).

Gabriel Ledón Flores (bailarín de *Univerdanza*)

Felipe Muñoz Saldaña (bailarín de *Univerdanza*)

Marco Antonio Silva (coreógrafo huésped de *Univerdanza*)

Raúl Valdovinos (bailarín de *Univerdanza*)

Alejandro Vera Ávalos (Codirector, coreógrafo y bailarín de *Univerdanza*)

Rafael Zamarripa Castañeda (Director del Departamento de Danza de la U. de C. y del Ballet Folklórico de la misma universidad).

Informantes:

Jesús Iván López García (alumno de la Lic. En Danza Escénica U. de C.).

Briseida Martínez Cruz (alumna de la Lic. En Danza Escénica U. de C.).

Isolda Rendón Garduño (profesora de la Licenciatura en Danza Escénica de la U. de C.).

Leopoldo Rosales Ontiveros (profesor de la Licenciatura en Danza Escénica de la U. de C.)

Archivo de *Univerdanza*

Programas de mano, artículos de prensa, calendarios de trabajo, videos, fotografías.