



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

DANZA NACIONAL REVOLUCIONARIA: INSTITUCIONES Y REFORMA SOCIAL (1921-1940)

Tesis
que para obtener el título de
Licenciada en Historia

Presenta
Samantha Guadalupe Andrade Urdapilleta

Asesora
Dra. Gabriela Pulido Llano

Ciudad Universitaria, CDMX, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A María Elena Pérez Astudillo

En Guerrero, un día decidiste que no te iban a casar con ese con el que te obligaban, tu ibas a estudiar. Y así te dejó tu padre en la Ciudad de México, frente a la Normal Superior con 50 pesos y un adiós. Desde ese momento y hasta el último día, tu determinaste tu propia vida, del mismo modo, me empeño a seguir ese camino que cimentaste.

Índice

Agradecimientos 6

Preámbulo 13

Introducción 15

Primer Cuadro. Danza nacionalista y modernista 27

- 1.- Entre siglos de danza, del romanticismo al modernismo 28
- 2.- Modernismo, cuerpo y nación 37
- 3.- Educación liberal, modernista y revolucionaria 45
- 4.- El Departamento de Bellas Artes de la SEP y la eugenesia estética 50
- 5.-La danza nacionalista 56

Segundo Cuadro. Danza masiva para la reconstrucción nacional 61

I. El Estadio Nacional y los eventos estadiogénicos 62

- 1.- “Alegre, Fuerte, Sabia, Esplende Raza” 62
- 2.- Los festejos patrios de 1926 en el Estadio Nacional 69
- 3.- Serie: Gimnasia con antorchas 75
- 4.- La Cultura Física 79
- 5.- Festejos cívicos y mass ornament 87
- 6.- Serie: Tehuanas 90
- 7.- La danza y la gimnasia para la reforma social 105

II. El ocio y el folklore. Los espectáculos masivos para trabajadores de la Balbuena. 111

- 1.- El Centro Social y Deportivo para trabajadores “Venustiano Carranza” 111
- 2.- Serie: El Laborillo 118

3.- Lo auténtico nacional y el uso del folklore 124

4.- El teatro de masas 128

5.- Serie: Liberación 131

Tercer Cuadro. Danza académica para la creación de “la auténtica danza mexicana”. 139

1.- La Escuela de Danza y la recopilación coreográfica 140

2.- Creando “la auténtica danza mexicana”: los maestros misioneros y la Escuela de danza en la recopilación coreográfica 152

3.- La recopilación musical 162

4.- La coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* en la construcción de nuevas tradiciones cívicas nacionalistas: el aniversario luctuoso de Álvaro Obregón 165

5.- La coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* en el aniversario luctuoso de Emiliano Zapata 169

6.- *Ritmos Indígenas*, la creación de un sistema de danza 174

7.- Serie: “Ofrenda y Danza Ritual” 194

Cuarto Cuadro. Los festivales escolares: apuntes sobre la reproducción y circulación de la danza nacionalista. 213

1.- Los festivales escolares del “santoral” cívico nacionalista 214

2.- El control burocrático de la educación estética 225

3.- Apropiación, reproducción y nueva circulación de la danza nacionalista 232

Conclusiones 243

Epílogo 249

Anexo 1. Estructura del Departamento de Bellas Artes 1921-1940 253

Anexo 2. Genealogía de la Danza Nacionalista 255

Fuentes y bibliografía 256

Agradecimientos

La tesis es un trabajo que se hace en solitario pero que necesariamente es colectivo. No hay modo de construir ideas si no es en la interacción con los demás, en el diálogo con los otros. Es un acto de resistencia para poder enunciar una voz propia que se comunica por medio de las redes de las personas con las que nos entrecruzamos y las experiencias vitales en las que nos encontramos inmersos. Por ello es imperativo reconocer y agradecer a quienes han hecho posible que este proceso en forma de texto haya concluido.

El apoyo del personal de los archivos donde consulté los acervos documentales fue fundamental: del Archivo Histórico de la SEP, del Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello; del Archivo Fotográfico de la Ciudad de México; de la Fototeca del Archivo General de la Nación, del centro de consulta de la Fototeca Nacional, del Archivo Gráfico del *El Nacional* en el INEHRM y del Centro de Documentación y Biblioteca “Mtro. Luis Guevara Ramírez”. Todos fueron muy amables, pacientes y me ayudaron mucho en la recopilación del material gráfico que es el nodo de esta tesis.

Fue en segundo semestre de la carrera cuando leí los textos de Ricardo Pérez Montfort. No, no fue en la licenciatura, fue como alumna del taller libre de danza de la UNAM de danza folklórica con Guadalupe Camacho en el patio de las ardillas en la Facultad de Química. Cada sábado, entre pasos de tres, discutíamos la construcción de la danza y la folklorización de lo que bailábamos. Luego,

cuando rondaba en mi cabeza la idea de dejar la licenciatura en Historia y aplicar para la licenciatura en danza en Colima, busqué clases para prepararme y di con el taller de Rubí Oseguera Rueda en la Conchita, ella fue fundamental para seguir entendiendo entre café con pan, café con café y caras de patos, el proceso cultural y social de la danza tradicional. Descubrí el movimiento jaranero, a Son de Madera, al Mono Blanco, los fandangos y demás. Encontré más mujeres y nombres indispensables cuyos pasos, cantos y análisis me llevaron a decidir que había un problema que me interesaba entender. Gracias a mis maestras de danza. Definitivamente esta tesis no existiría sin la emoción y la curiosidad que ellas detonaron en mí. Tampoco sin todo lo que aprendí en el seminario de la “Fotografía como documento para la historia” con Claudia Canales y su disposición para asesorarme cuando me acerqué con mis 300 fotografías sin pies ni cabeza. También ha sido fundamental mi maestra Ishtar Cardona, en sus clases en el CELA sobre cultura, en las pláticas, los encuentros y hasta en el Facebook, en los abrazos solidarios y en este viña del señor que es el circo de cinco pistas de la gestión cultural. Así como todo el apoyo por parte de mi profesor Ricardo Pérez Montfort, cada que le escribí buscando asesoría sobre mi tema de investigación.

No, no apliqué a Colima, y no, no pasé el examen a las escuelas de danza del DF. Para séptimo semestre ya tenía, gracias al seminario con el profesor Pedro Salmerón un problema de investigación, fue él quien me puso en contacto con mi querida asesora la Dra. Gabriela Pulido Llano. A los pocos meses, la vida que se empeñó en que no dejará la Historia, me llevó a los museos, a la comunicación educativa y a pensar de otro modo la investigación y la construcción

de contenidos y medios, descubrí otro mundo de la llamada “educación no formal” y sus vías reales y no académicas de generar posibilidades de interacción social, de detonar diálogo y encuentros entre sujetos. Construir exposiciones, generar acciones, hacer ideas en formas tridimensionales, detonar emociones, hablar en códigos que no sean conceptos cerrados y excluyentes. Ese mundo en su vertiente de disrupción me sigue volando la cabeza y es mi pasión de momento.

En ese proceso tengo que agradecer a los profesores cuyas enseñanzas fueron muy importantes en sentidos no solo académicos o metodológicos en mi paso por el Colegio de Historia: Ricardo Gamboa, Enrique Soto, Javier Rico, Josefina Mac Gregor y Teresa Poncellis.

A las personas que me descubrieron el mundo de los museos y me dieron la oportunidad de formar parte de él, mi primer y maravilloso trabajo en la Galería Nacional de Palacio Nacional: Paola Araiza, Patricia López-Sánchez, Sergio Uribe, Edgar Espejel y Luisa Bonilla. La experiencia del museo reconfiguró muchos aspectos de esta investigación, además siempre me dieron las facilidades para lograr terminar mis materias y escribir la tesis.

Al Foto Museo Cuatro Caminos que me descubrió nuevos modos de entender la imagen, la educación, la gestión cultural y la investigación: Gustavo Prado, Guadalupe Lara y Pedro Meyer. A todos ustedes les aprendo mucho siempre.

Mis amigos fueron indispensables en estaciones distintas de este largo camino. Cada uno en alguna oración u omisión está presente en este texto: Carlos Inclán, Daniel Morón, Javier Yankelevich, Héctor Bravo, Rodrigo Perujo, Cristina

Paredes, Mónica Bajonero, Mónica Rodríguez, Mara Huerta, Raúl Cruz, Adrián Olvera, Daniela Contreras, Yuridia García, Luis Casarrubias, Israel Sánchez, Diego Velázquez y mi querida Melissa Valenzuela. A Janine Hidalgo que me ayudó con la edición de las fotos, a Alma Rodríguez por los ensambles digitales y a Raúl Flores que hizo que el Anexo 2 de la tesis se viera bien.

A mi familia radical: Beatriz Tellez, mi amiga desde los 10, con quien comparto la danza y la vida, el valor de tomar la elección de estudiar lo que queríamos a pesar de nuestro contexto, tu sabes a qué me refiero. A Efraín Navarro, mi mejor amigo, me escuchaste horas de peroratas por teléfono y en vivo, compartimos bibliografía, encontraste libros curiosos de mi interés, me hablabas para ver si me interesaba un texto que acabas de ver para comprarlo y además me prestaste tu hombro muchas veces y me ayudaste a mudarme por última vez. A Marco Damián, porque cuando no tenía un problema de investigación corríste casi a media noche a casa de Bety por un libro que podía servirme y lo trajiste de regreso, así empezó esta tesis. Porque eres mi familia y si alguien me apoyó a lo largo de mis estudios de licenciatura fuiste tú, porque de algún modo siempre estás presente para leerme y dejarme leerte de vuelta, te quiero. A Pamela Meraz, mi mejor amiga, la trotamundos que amo y admiro, la que me llevó a la museología desde la playa, la bruja que fue mi amiga en vidas pasadas, por esta y las vidas que vengan, por los países y mundos que seguiremos viendo juntas y por los museos que tenemos que hacer. A Brisa De Gante, no hay palabra para describirte porque eres toda afectividad radical, mi compañera constante en tantas aventuras e intensidades, desde la vida cotidiana

y sus trivialidades, la lucha contra el patriarcado y hasta el hacer de nuestra profesión un ejercicio crítico y socialmente responsable: de Historia Callejera, al Consejo Técnico, al Palacio Nacional y a los Cuatro Caminos, con azarosas paradas entre Tlacotalpan y la Basílica. Salud por todo lo que hemos hecho juntas y lo que falta. Por tu apoyo constante, mujer brillante: te quiero. A Xavier, el Abuelo, mi más querido amigo, te amo por todo lo que ya sabes, por todo lo que hemos construido y compartido juntos, por lo que aún haremos.

A mi familia de sangre: Mi hermana Sabrina Andrade, que no deja de asombrarme como puede inventarle horas al día para hacer cuarenta cosas, su apoyo ha sido específico en momentos necesarios donde su fuerza incansable me dio puños para no dejarme de nadie. Nunca ha dejado de explicarme todas esas cosas de comunicólogo que valdría la pena aprender en el siglo XXI en la licenciatura de Historia, me explicó que los videos jamás se hacen vertical, el por qué mis carteles de divulgación de la Historia eran espantosos y seguirá criticando todo lo que hago con auténtico cariño y preocupación. A mi tía Luz, porque se que está ahí siempre sin importar qué.

A mi asesora de tesis, Gaby Pulido, le quiero agradecer especialmente porque no me soltó ni me dejó en este tiempo. Me inyectó confianza y creyó en mi proyecto, muchas veces, más que yo misma. Me enseñó que la historia se hace en la práctica y que vale la pena este camino. ¡Gracias!

Por otra parte Gaby me señaló algo que no había notado y estaba repitiendo irresponsablemente en mi texto sin cuestionar el hecho. Resulta que cuando se fundó la primera escuela de danza del país, se decidió que en la

directiva debía estar un artista plástico y no un bailarina, porque los bailarines eran “muy inestables”. Eso no era un argumento ni razón suficiente, ¿sería acaso que el mundo masculino de las artes plásticas debía gobernar la trinchera usualmente femenina de la danza? Con todo y todo, al final del día, Nellie Campobello se tomó la escuela. Ahora bien, esta tesis no existe sin la decisión, el coraje, la determinación y el gusto por la danza de esas bailarinas, desde las que desafiaron el cuerpo hegemónico y sus movimientos, a las que se subieron a las tablas, en todo el mundo, las que defendieron y construyeron su propio campo artístico y su profesión a pesar de quién fuera. Esta tesis existe porque generaciones de mujeres de todas las edades hace poco más de un siglo se rebelaron y se apropiaron de su cuerpo.

La historiografía es extravagante, para hacerla hurgamos en el pasado colectivo a través de los indicios de la vida de individuos que analizamos a la distancia. Esta tesis se hizo con todos esos actos registrados en documentos de maestras normalistas, profesores de educación física, alumnas vestidas de tehuanas bailando bajo el sol en el Estadio Nacional, obreros mirando obras de teatro masivo, niños ejecutando tablas gimnásticas, indígenas compartiendo sus danzas y músicas, fue posible por la gente que existió y formó parte de todo este proceso desde sus convicciones y emociones y que casi siempre explicamos quirúrgicamente desde las estructuras burocráticas e institucionales del Estado.

Y por último a mi mamá, porque me dio la espada con la que maté a Barba Azul, con la que desafié toda la vida al patriarcado de mi familia y con la que seguiré cortando cuantas cabezas se me pongan enfrente de esa terrible hydra.

Ella me dio algo muy importante: condiciones de posibilidad, herramientas y seguridad para poder hacer y ser lo que me venga en gana.

No exagero al decir que la sororidad fue una fuerza indispensable para este trabajo. Como dije al principio, la tesis, aunque se escribe en solitario por la gracia de la fuerza de voluntad y de la comida a domicilio es, como toda construcción de conocimiento, necesariamente un acto colectivo. A todos los que de un modo u otro han estado presentes, les quiero.

Ciudad de México, 2017.



PREÁMBULO

Para la ocasión todos nos ubicamos en el lugar que nos fue asignado en el patio por grupo y por estaturas al inicio del ciclo escolar y que religiosamente ocupábamos cada lunes, cuando rendíamos honores a la bandera y luego estoicamente resistíamos de pie, sin hacer ruido ni gestos, lo que durara la exposición sobre la fecha importante de la semana que algún grupo había preparado; pero esta vez era diferente.

Él estaba en el segundo piso del edificio, desde el patio todos podíamos verlo, tenía una media en la cabeza con pedazos de algodón pegados en cada lado y una sotana de papel crepé negro, el niño Hidalgo hacía sonar la campana de Dolores en la escuela, la misma que sonaba cada que había un sismo, sólo que en esta ocasión nos llamaban a matar gachupines y a gritar vivas a una serie de nombres que justo una semana antes habíamos conocido en la clase de Civismo de segundo año de primaria.

Se armó el griterío, eso sí, muy ordenado, porque las maestras ya nos habían enseñado que debíamos hacer, como cuando en el catecismo me pidieron memorizar lo que debía responder en ciertos momentos específicos de la misa. Segundos después la directora tomó el micrófono, opacando al niño disfrazado de anciano, y pidió que los que iban a participar en el concurso de disfraces pasaran al frente. ¡Qué silencio! Se establecieron las reglas del juego, sólo uno podía ganar, el pueblo, que recién había accedido a liberarse del yugo español, elegiría democráticamente levantando sus manitas indicando quien creía que era el mejor.

Estaban Hidalgo, Morelos, Guerrero, una Adelita y... yo. Iba ataviada con una falda negra, con un holán rosa mexicano (la falda de ensayos de la clase de danza folclórica de mi prima), una blusa blanca de algodón de manga corta con un encaje alrededor del cuello (alguna vez la usó mi abuela en sus tiempos mozos, cuando tocaba la guitarra con las manos y la tarima con los pies, antes de que mi abuelo no se lo permitiera más), collares de cuentas de coral (que encontramos en el bote de la ropa sucia de la casa de mi tía) y me coronaba un rígido chongo. Era una mestiza. Los demás no tenían oportunidad. Hidalgo, Morelos y Guerrero, demasiado vistos, las adelitas ni siquiera eran de la Independencia, eran de la Revolución, y la kermese del día era por la Independencia de México, ¡faltaba más!, era mi día.

El pueblo emitió su voto, sólo una niña alzó la mano cuando la orgullosa mestiza se presentó. La Adelita arrasó. Se rompieron filas y todo mundo corrió hambriento a los puestos de tostadas y chicharrones preparados. Y yo sólo pensaba, ¿por qué?, si la Adelita no es de la Independencia, además no tenía de soldadera más que el nombre, venía vestida con el traje blanco de jarocho que usamos el año anterior para el festival del día de las madres, cuando la miss Margarita nos enseñó a bailar "El Cascabel". ¡Bah!, mis papás me habían engañado nomás' por no ir a la Lagunilla a comprarme un traje regional, ni modo.

Introducción

Danza Nacional Revolucionaria:

Instituciones y reforma social (1921-1940)

El siguiente trabajo de investigación estudia la danza nacionalista en México a lo largo del periodo posrevolucionario. Se analiza la construcción, reproducción y circulación de la danza nacionalista, en lo referente a su dimensión política, en tanto que formó parte activa del proceso de consolidación del Estado mexicano posrevolucionario.

En la historiografía sobre la danza en México se suele utilizar el término de danza nacionalista de forma ambigua. Generalmente dicha danza es caracterizada como un producto estético-corporal que expresó el nacionalismo imperante en México, en distintos momentos, según el proyecto político en turno. La mayoría de las obras que han abordado el tema de la danza en México durante la posrevolución consideran que la danza que se produjo se apegó a un proyecto por la “búsqueda de la identidad nacional”, como parte de una labor por crear “la auténtica danza mexicana”, y suele abordarse este periodo como un antecedente o como intentos folklorizantes, burdos e inacabados, del proceso de constitución del campo de la danza académica institucionalizada en México. Estos estudios de la historia de la danza han sido elaborados por distintos investigadores como: Alberto Dallal, Margarita Tortajada, Patricia Aulestia, Josefina Lavalle, Patricia Cardona, Sophie Bidault de la Calle, Maya Ramos Smith, entre otros, cuyo abordaje de la noción “danza nacionalista” examinaremos con detalle en el

capítulo uno de esta tesis. Cabe aclarar que esta serie de trabajos son una de las principales fuentes de investigación para la historia de la danza mexicana, ya que representan un extraordinario trabajo de documentación, memoria y registro. Estos textos se centran sobre todo en comprender el desarrollo del campo académico de la danza, y aportan en ese sentido explicaciones valiosas sobre el entramado institucional de la danza, los personajes que la impulsaron, el rastreo de eventos masivos, cronologías de las coreografías y muchas otras coordenadas que nos ayudaron a seguir la pista sobre el desarrollo de la danza en México.

Por lo general la historiografía de la danza en México en el periodo posrevolucionario menciona los enormes festivales masivos y escolares, pero no se detienen en la cuestión sobre cómo se generó una práctica dancística que fue reproducida a escala masiva e incorporada a los programas escolares en todo el país, y lo que ello implicaba. Si bien, si se señala el uso que hicieron los gobiernos posrevolucionarios de la danza como medio de propaganda, suele pensarse que “urdir una cultura nacional” es esencialmente positivo o deseable, sin problematizar necesariamente lo que implica la construcción de un identidad nacional hegemónica en el marco del campo de la cultura institucional. Por tanto, esta investigación se propone ahondar en el proceso de construcción, reproducción y circulación de la danza nacionalista.

En el trabajo argumentamos que la danza nacionalista fue un producto modernista, en tanto que el modernismo englobó una serie de prácticas y propuestas que buscaban configurar un “mundo nuevo” y un “nuevo hombre” frente a una realidad que parecía decadente y contradictoria. Estas propuestas

surgieron desde finales del siglo XIX en áreas como las artes plásticas, la literatura, las políticas estatales, el desarrollo urbano, la política del cuerpo, en fin en todo aquello que podía ser rediseñado, mejorado y que en teoría contribuiría a mejorar la vida social. La Revolución Mexicana, así como el término de la Primera Guerra Mundial en Europa, planteó para muchas personas una posibilidad real y tangible de “un nuevo comienzo” para el que se constituyeron proyectos e iniciativas. Así, enmarcada en el modernismo y en el proceso de construcción y consolidación del estado posrevolucionario, se desarrolló en México la danza nacionalista.

Esta danza es modernista en tanto que engloba una serie de propuestas diversas que aspiraban a la creación de una “auténtica danza nacional”, que fuera reflejo del “alma nacional”, que fue producida o auspiciada por el Estado Mexicano a través de sus instituciones culturales y educativas, que perseguía fines pedagógicos y de corrección de las prácticas populares, su reproducción requirió de eventos masivos para la difusión a gran escala del producto recién constituido, contribuyó a la generación de identidades y de mecanismos de representación y legitimación del Estado Mexicano, su creación implicó investigación coreográfica y folklórica, y por lo tanto la sistematización ordenada de saberes para la conformación de una tradición.

Por lo anterior, la danza nacionalista no fue una mera consecuencia del nacionalismo revolucionario o un reflejo de la época. Nosotros nos centraremos en este trabajo en comprender cómo y por qué se construyeron las coreografías de la danza nacionalista, cuáles eran las diferentes vetas en las que se desarrollo esta

danza y cuáles fueron los mecanismos mediante los cuales se reprodujo y circuló para formar parte activa de las prácticas sociales nacionales. Por medio de la generación de estereotipos de identidad nacional, de la disciplina sobre el cuerpo y en la divulgación cultural para el ocio popular. Todos alguna vez hemos bailado “un sonecito del país”.

El trabajo que presentamos se realizó a través del cotejo de fotografías provenientes del registro del fotoperiodismo y de las instituciones burocráticas, con fuentes documentales y hemerográficas. En un principio parecía que las fuentes documentales para historiar las coreografías de la danza nacionalista eran escasas, por lo que nos planteamos explorar la posibilidad de la fuente fotográfica.

Si bien no encontramos series fotográficas que registraran coreografías enteras, descubrimos materiales de otros espectáculos, danzas y puestas en escena de lo nacional. Los materiales son numerosos y las imágenes aumentan conforme se acerca la década de los cuarenta.

La selección de materiales se restringió a aquellas composiciones que nos mostraran indicios de danza nacionalista: tehuanas, chinas, boshitos, jarochos, concheros, chinelos, etc.; en el Estadio Nacional, en exhibiciones masivas, teatros al aire libre y en los patios de las escuelas oficiales. Esta delimitación dejó fuera material gráfico donde abundaban estereotipos de identidad nacional pero que no actuaban en eventos dancísticos. Se revisaron y obtuvieron alrededor de 300 imágenes de los siguientes archivos: Fondo documental Díaz, Delgado y García, de la fototeca del Archivo General de la Nación, de la Fototeca Nacional del INAH,

del fondo Gráfico del periódico *El Nacional* del INEHRM y del Archivo Fotográfico de la Ciudad de México.

Las fotografías reunidas constituyeron un acervo con un tema en común. Para entender qué hacer con ellas, hacía falta observarlas una y otra vez; en ellas se pueden buscar y encontrar los indicios del proceso de la danza nacionalista, a través de los eventos coreográficos que registran.

A partir de las imágenes identificamos algunos escenarios como el Estadio Nacional, la plaza de toros de la Condesa, la tribuna monumental de Chapultepec, y el patio del edificio de la SEP. Descubrimos el Centro Social y Deportivo para Trabajadores de la Balbuena “Venustiano Carranza”. Las imágenes trazaron un mapa en la Ciudad de México, un mapa de un circuito donde se presentó la danza nacionalista.

Las imágenes registraron grandes eventos masivos o pequeños eventos escolares, sin embargo se trataba de eventos no cotidianos, ya que las fotografías fueron tomadas para periódicos como *El Nacional* y *el Universal* o registros burocráticos, principalmente para la SEP. Aunque fuera en escuelas primarias, eran festivales a los que asistió algún funcionario de la SEP o alguna otra personalidad del momento. Y algunas fotografías tenían registradas fechas de festejos cívicos, especialmente de septiembre o del 12 de octubre¹. De modo que la danza nacionalista tenía funciones políticas, diplomáticas y pedagógicas.

¹ En la época se realizaban festejos cívicos oficiales el 12 de octubre para conmemorar el descubrimiento de América por Cristóbal Colón en 1492, se le conocía como “El día de la raza”.

Las fotografías que reunimos registraron eventos dancísticos a partir de los cuáles encontramos elementos compositivos comunes a las coreografías documentadas: las formaciones en los escenarios eran similares, los temas folklóricos eran variados pero no tan diversos, se repetían figuras: tehuanas, boshitos, concheros, chinelos, aguadoras, chinas y charros. A partir de las imágenes notamos que en los años cuarenta las representaciones dancísticas parecían estar “más pulidas”, más cuidadas en la producción y en la técnica, ya que las posturas de las bailarinas eran más contundentes, podían identificarse posiciones de la danza clásica bien colocadas, las puntas de los pies mejor realizadas, los vestuarios más elaborados en muchos casos, las formaciones de los ballets dejaron de ser sobre todo circulares o en filas, los peinados estaban más cuidados, la intención del cuerpo era otra. De modo que había cambios entre las producciones coreográficas de los años veinte y treinta a las de los años cuarenta.

A partir del acervo de imágenes encontramos que la producción dancística podía tener otras características hacia los años cuarenta, que hubo estereotipos escénicos populares en cada periodo, que había espacios delimitados de representación, y que la danza era utilizada en momentos específicos, por lo que podíamos pensar que cumplía con funciones determinadas.

Agrupamos las imágenes semejantes y formamos dos series: una sobre eventos masivos y otra de festivales escolares. A su vez, los hallazgos en la fotografía se cruzaron con la información que nos aportó la historiografía sobre danza, nacionalismo y educación, y los informes presidenciales. Estos datos, junto

con las anotaciones dentro de las fotografías, las etiquetas bajo las que estaban catalogadas éstas y los elementos registrados en las imágenes, nos sirvieron para establecer coordenadas espacio-temporales de distintos eventos, que fueron el parámetro para la búsqueda hemerográfica.

Todavía faltaban elementos para comprender la circulación de la danza nacionalista que las crónicas no terminaban de explicarnos. Afortunadamente, el archivo de la SEP, que había sufrido el cierre en su sede original en Zacatenco, ya se encontraba en el AGN y fue posible consultarlo. Debido a su situación irregular comenzamos primero con la hemerografía y después con la documentación de la SEP. Una vez que fue accesible este se revisaron las 88 cajas de documentos correspondiente al Departamento de Bellas Artes.

Con esa exploración documental nos dimos cuenta de que casi todos los departamentos, oficinas y direcciones que tuvo el Departamento de Bellas Artes podían tener un poco de información sobre lo que estábamos buscando. Había cajas de festivales, teatro, música, danza, programas, reglamentos, educación física, etc. Encontramos material inimaginado que confirmó las intuiciones que teníamos y que nos permitió generar una explicación más compleja de lo que habíamos planteado en un principio.

Además de las fuentes del archivo de la SEP también revisamos los documentos del Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Finalmente pudimos acceder a los Boletines y Memorias de la SEP ubicados en el Archivo Histórico de la SEP en el AGN. No se encuentran todos los números, pero abarcan el periodo de 1923 a 1940. Después de revisar este

conjunto de documentos se explicaron mejor las imágenes. Era posible comprobar, entre documentos escritos y documentos visuales, mi hipótesis. Las series fotográficas debían construirse en función de aquellos casos escénicos que ayudaran a explicar el proceso de conformación y funcionalización de la danza nacionalista. Cabe destacar que este tipo de documentos, especialmente las Memorias, Boletines o proyectos oficiales son bastante demagógicos en sus contenidos y propósitos por lo que tomamos la distancia debida entre lo que proponen en términos de gestión y producción pedagógica y lo que fue posible en la práctica. En ese sentido los informes y reportes de profesores son más elocuentes sobre las condiciones de ejecución de los planes educativos de la SEP en las aulas.

Una vez armados los capítulos y conformadas las series fotográficas pertinentes, fuimos nuevamente a la hemeroteca para rastrear de modo preciso las crónicas de los eventos en que se realizaron las imágenes de las series que conformamos. Ubicamos las fechas mediante deducciones hechas cruzando datos entre las fotografías y los documentos de la SEP, y revisamos fechas específicas de *El Nacional* y *El Universal*.

Finalmente, utilizamos las imágenes como fuentes documentales que sirvieron para la comprensión del desarrollo de la danza nacionalista entre 1921 y 1940. No nos detuvimos en este trabajo a la adjudicación autoral de las imágenes, ya que lo que nos interesaba era la función de las fotografías en tanto registros de estos eventos con fines institucionales desde los aparatos del Estado. Sin embargo, en trabajos futuros es una veta que debemos explorar.

El trabajo que realizamos se divide en los siguientes capítulos:

1.- *Primer Cuadro. Danza nacionalista y modernista.* En este capítulo introducimos el estudio de la danza nacionalista mexicana al insertarla en el desarrollo de la danza moderna en las primeras décadas del siglo XX y de los proyectos modernistas que surgieron en dicha época. Abordamos la relación que guarda nuestro objeto de estudio con el sistema educativo nacional, ya que la construcción de la danza nacionalista se vincula necesariamente al proceso de centralización y control de la educación oficial nacional por parte del Estado mexicano, a través de la creación de la Secretaría de Educación Pública, y específicamente por medio de la labor del Departamento de Bellas Artes. Cabe señalar que cuando comenzó a funcionar esta institución apenas estaba en proceso de consolidar su estructura burocrática, sin embargo los informes, Memorias y Boletines siempre hacen énfasis grandilocuente de los proyectos implementados por la Secretaría, situación que hay que tomar con precaución, ya que justo la finalidad de este tipo de documentos es generar un discurso de éxito sobre las medidas implementadas.

En este capítulo explicamos el desarrollo de la educación oficial desde finales del porfiriato hasta los inicios de la SEP de José Vasconcelos. Finalmente presentamos nuestro concepto de danza nacionalista, explicamos el proyecto concebido desde las élites culturales para la creación del ballet mexicano y describimos las vetas de desarrollo de la danza nacionalista.

2.- *Segundo Cuadro. Danza masiva para la reconstrucción nacional.* Nuestro objetivo es analizar y explicar la construcción, difusión y función de la danza nacionalista, a través de la educación estética oficial. En este apartado explicamos cómo comienza a crearse la danza nacionalista en el sistema educativo nacional oficial. La primera danza nacionalista escolar partió de las formaciones de la gimnasia rítmica y se desarrolló con fines higienistas y eugenésicos. Aquí explicamos cómo se construyeron estas coreografías masivas: música, actores, vestuario, etc. En este apartado explicamos cómo el Departamento del Distrito Federal, en colaboración con el Departamento de Bellas Artes de la SEP, amplió los alcances del proyecto de la danza nacionalista. Se explica la intención de reforma social mediante la creación de nuevos espacios y formas sancionadas de ocio para los trabajadores urbanos, desde el Estado. En este capítulo abordamos la cuestión del uso del folklore y su relación con el ocio, los estereotipos de identidad y el proceso de construcción de identidades nacionales, del que forma parte la danza nacionalista.

3.- *Tercer Cuadro. Danza académica para la creación de “la auténtica danza mexicana”.* En este capítulo explicamos cómo se construyó y difundió la danza nacionalista desde el circuito académico, a partir de la Escuela de Danza dependiente del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En este caso, optamos por utilizar una coreografía de masas creada por las hermanas Nellie y Gloria Campobello que no había sido estudiada, *Ofrenda y Danza Ritual*, en lugar de abordar la paradigmática coreografía *Ballet simbólico 30-30*. Esto debido a que las mejores imágenes de este último ballet las

encontramos en los periódicos y son de muy mala calidad; a pesar de ser de gran importancia, para la explicación del fenómeno de la danza nacionalista, no aportaría muchos elementos más que explicar el papel que tuvo la Escuela de Danza en la confección de la danza nacionalista y del canon de la danza folklórica. En cambio, la serie seleccionada presenta imágenes inéditas, permite abordar la obra de *Ritmos indígenas* de Nellie y Gloria Campobello y la creación de cuadros coreográficos para la invención de nuevas tradiciones y héroes cívicos: Álvaro Obregón y Emiliano Zapata.

4.- Cuarto Cuadro. Los festivales escolares: apuntes sobre la reproducción y circulación de la danza nacionalista. En este apartado trazamos algunos elementos sobre la circulación de la danza nacionalista desde la educación oficial a través de los festivales escolares. Para este apartado nuestras fuentes principales fueron las circulares e informes del archivo de la SEP y algunos documentos del Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Gracias a estos registros burocráticos encontramos indicios del proceso de circulación de la danza nacionalista y de casos de autorregulación, así como de resistencia frente al establecimiento estatal de lo que podía o no podía ser bailado y cantando.

Realizamos este trabajo con la convicción de que la historia cultural debe explicar procesos políticos de la cultura, en tanto que las prácticas culturales contienen una serie de rituales, valores, aspiraciones y emociones que validan el ejercicio del poder en lo cotidiano y, por lo tanto, tienen el potencial de consolidar o retar lo hegemónico, razón por la que es tan importante el control y regulación de

estos componentes de la vida social. Por ello esta investigación parafraseó en su título el lema del Partido Nacional Revolucionario. Las instituciones y la reforma social operaron no sólo en reformas económicas y políticas, sino también mediante la educación y la cultura oficial, y por supuesto la danza nacionalista fue uno de tantos dispositivos que contribuyeron al proceso de la consolidación del Estado mexicano posrevolucionario y a la urdimbre de la identidad nacional que lo sustenta.

Primer cuadro

Danza nacionalista y modernista

1.- Entre siglos de danza, del romanticismo al modernismo

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se crearon nuevas danzas que fueron producto de la conjunción de algunas innovaciones tecnológicas¹, de la construcción de identidades nacionales, de nuevas concepciones y usos del cuerpo, del colonialismo y la apropiación de “otras” danzas (de origen afro, de Oriente, de grupos campesinos e indígenas), así como de las reflexiones sobre el movimiento y lo escénico², y del desarrollo de los deportes y la cultura física. Este conjunto de procesos permitió el surgimiento de una nueva percepción sobre el cuerpo en movimiento y de sus posibilidades expresivas, creativas, comunicativas,

¹ Por ejemplo la iluminación artificial que llevaría consigo nuevas posibilidades escénicas en los teatros, como explica Maya Ramos: “La innovación técnica más importante fue el nuevo sistema de iluminación de gas, nacido en Londres e introducido en la Ópera de París en 1822. La luz permitió mayores efectos de claroscuro, oscurecimiento o irradiación de diferentes zonas y un rango bastante más amplio de matices, ideal para sugerir ambientes mágicos o exóticos, misteriosos o amenazadores esenciales para el nuevo estilo.”; Luego la luz eléctrica también permitió nuevos juegos de luz y sombra.

Además, explica también, que el desarrollo de las comunicaciones permitió mayor difusión del trabajo de las compañías dancísticas y de espectáculos: “El “sistema de estrellas” alcanzó gran apogeo; las divas y luminarias del teatro, la ópera y el ballet se convirtieron en ídolos populares que viajaban por el mundo entero gracias a la evolución de las comunicaciones y el transporte: el telégrafo, el barco de vapor y el ferrocarril permitieron, por primera vez en la historia, una programación más o menos exacta de los desplazamientos en largas distancias de artistas y compañías.” Maya Ramos Smith, en “Artes escénicas y globalización: movimientos artísticos europeos y formas dancísticas universales en el México decimonónico, 1825-1910” en *La danza en México. Visiones de Cinco Siglos. Volumen uno. Ensayos históricos y analíticos*, coord. Maya Ramos Smith, Patricia Cardona Lang, México, Conaculta; INBA; Cenidi-Danza José Limón, Escenología A.C., 2002, p. 576, 577 y 590.

² En esta época la danza experimentó con nuevas formas de entender el movimiento, y las teorías desarrolladas por Francois Delsarte y Emile Jacques Dalcroze fueron punto de partida para los creadores de la danza moderna, tema que abordaremos más adelante. A Francois Delsarte (1811-1871), de origen francés, se le considera el precursor de los principios técnicos de la danza moderna. Después de quedar huérfano lo acogió un sacerdote, quien lo indujo a estudiar canto en el conservatorio, pero la educación fue muy mala y se le arruinó la voz. Entonces él comenzó a estudiar la relación entre el gesto y la voz, porque creyó que podía elaborar un nuevo método de educación vocal que sustituyera al tradicional. Después de un arduo trabajo de observación de los gestos de diferentes personas en situaciones diversas, desarrolló una propuesta sobre principios que rigen la expresión corporal. Él relacionó el movimiento físico con el pensamiento y dedujo que cada parte del cuerpo expresa alguna emoción correspondiente. El torso se volvió el instrumento de la expresión emocional y el centro del que emanan los movimientos del cuerpo. Delsarte no escribió un texto al respecto, lo que se sabe de su método es a partir de lo que sus alumnos escribieron. Su método se propagó por Estados Unidos. Tuvo una gran cantidad de discípulos, desde actores hasta políticos. Fue maestro de Emile Jacques Dalcroze. Véase Jacques Baril, *La danza moderna*, Madrid, Ediciones Paidós, 1987, p. 364-378.

Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), músico y pedagogo suizo creador de la eurytmia o gimnasia rítmica, método que buscaba desarrollar el sentido musical a través del ritmo corporal. En 1910 abrió un instituto en Dresden, Alemania, y luego en Hellerau, al que asistieron bailarines, intelectuales y artistas, como la creadora de danza expresiva alemana Mary Wigman, a quien referiremos más adelante. Su método fue muy valorado para la educación psicomotriz. Véase *op. cit.*, p. 379-390.

lúdicas, educativas y comerciales. Como veremos a lo largo de este trabajo, la danza nacionalista mexicana formó parte de este proceso.

El ballet comenzó a desarrollarse a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Las características del ballet romántico estarían definidas ya en 1932³.

Se trataba de una nueva forma de danza teatral frente a la tradición clásica,

Coincidente con el despertar de los nacionalismos europeos, el arte romántico dejó de tomar a la antigüedad clásica como modelo y buscó su inspiración en la Edad Media y en el pasado nacional histórico y legendario, se interesó por la historia y el “color local” de países lejanos en el tiempo y el espacio, y creó universos poblados de seres sobrenaturales para expresar la dualidad real-irreal, alma-cuerpo o espíritu-materia que lo atormentaba y simbolizar su búsqueda del ideal infinito e inacanzable.⁴

La estudiosa francesa de las identidades nacionales y regionales, Anne-Marie Thiesse explica en su obra *La creación de las identidades nacionales*, que desde el siglo XVIII, de forma simultánea en Europa “todo el proceso de formación identitario consistió en determinar el patrimonio de cada nación y en difundir el culto”.⁵ En dicho contexto se desarrolló el ballet romántico, razón por la que se nutrió

de la novela y el teatro modernos, de la poesía y de las leyendas y tradiciones folklóricas europeas y orientales. Los dioses y héroes de la mitología clásica cedieron su lugar definitivamente a personajes históricos y legendarios europeos, a campesinos y burgueses y a una serie de seres sobrenaturales –ondinas, wilis, sílfides-; el Oriente idealizado se hacía presente con sus péris, almées y bayaderas.⁶

Además, integró elementos de las danzas campesinas, especialmente de naciones como Italia, España y de Europa oriental, tanto música, como vestuarios,

³ Maya Ramos, *op. cit.*, p. 572.

⁴ *Ibid.*, p. 575.

⁵ Anne-Marie Thiesse, *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*, Perfeco Conde trad., Madrid, Ensenada de Ézaro Ediciones, 2010, p. 13.

⁶ Maya Ramos, *op. cit.*, p. 578.

pasos y elementos musicales⁷. De modo que las obras del ballet romántico incluyeron “czardas, mazurcas, polcas y tarantelas, los jaleos, cachuchas y boleros”.⁸

Este tipo de ballet dominó el siglo XIX y se caracterizó por presentar historias amorosas y fantásticas, enclavadas en relatos de lucha entre el bien y el mal, usualmente tragedias. La técnica se desarrolló y se perfeccionó el uso de las puntas; entonces las bailarinas pudieron realizar ejecuciones en las que lucían etereas, frágiles y acrobáticas.

Poco a poco el ballet romántico decayó en Europa y la ópera dominó los teatros. Tomaron los escenarios y los salones de baile nuevas e inusitadas formas de danza. La investigadora Maya Ramos señala que las danzas folklóricas tanto occidentales como orientales se estilizaron y resultaron en productos nuevos, como “el *tap*, que nació del *clog dance* o zapateado de Irlanda y Lancashire transformado por los negros de los Estados Unidos, mientras que una forma sudamericana de filiación negra –el tango- conquistaría los escenarios y los salones del mundo entero a partir de la década de 1910.”⁹ O el caso de las *Nautch girls* o bayaderas de India, a partir de las cuales surgió una danza llamada *skirt dance*, cuya principal exponente fue una bailarina inglesa llamada Kate Vaughan. Otro caso de nuevas formas de bailar fue el cancán, que se popularizó rápidamente. El orientalismo llevó al “auge de las que más tarde se llamarían “bailarinas exóticas” y que conducirían, en su última expresión, al *striptease*.” A

⁷ *Ibid.*, p. 579.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 590.

finales del siglo XIX surgieron las danzas “excéntricas” y “acrobáticas” que conjuntaban técnicas del ballet y circenses. No podemos olvidar, las expresiones dancísticas y musicales de los negros, que tanto escándalo y revuelo ocasionaron en México y que fueron sumamente populares en el mundo: “*cakewalks, two-steps y maxixes*, que muy pronto se convirtieron en parte obligada del repertorio de las estrellas del *music-hall*.”¹⁰

El México independiente, heredero de una sólida tradición clásica de ballet, también viró hacia el romanticismo ya entrado el siglo XIX. De acuerdo con Maya Ramos Smith, la calidad del ballet romántico en México no logró el nivel de desarrollo que lo había caracterizado en el periodo novohispano¹¹, pero la danza en México transitó, al igual que en Europa, por otros caminos.

De acuerdo con Alberto Dallal, la danza en México se presentaba en el escenario como parte del teatro, donde a la vez se desarrollaban distintos géneros escénicos: zarzuela, ópera, ballet, revista mexicana, tandas, etc.¹² Al mismo tiempo la danza popular continuaba desenvolviéndose libremente en los salones de baile, las pulquerías, los café-cantantes, mediante el vals, la contradanza, las cuadrillas y diversos zapateados o en los espacios públicos en plazas, tablaos y

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Maya Ramos reivindica la importancia del desarrollo del ballet en el periodo novohispano en su obra *La danza en México en la época colonial*, México, Conaculta, Alianza Editorial Mexicana, Colección Los Noventa, 1990, 212 p. La danza desarrollada en América Latina suele estar olvidada en la historia del ballet universal. En este texto la investigadora explica cómo era enseñada la técnica clásica, el funcionamiento de los cuerpos de baile, los principales ejecutantes y las coreografías existentes. En el artículo “Artes escénicas y globalización” al que hemos estado refiriéndonos, la autora explica que en la segunda mitad del siglo XIX el ballet mexicano decayó, se debilitó la enseñanza de la técnica y ya no hubo tantos bailarines relevantes como décadas antes lo había sido María de Jesús Moctezuma, entre otros ejecutantes, que turnaban funciones con primeros bailarines de compañías extranjeras que visitaban el país. Ramos, “Artes escénicas y globalización”, p. 573-590.

¹² Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM-IIE, 1986, p. 48.

distintas festividades.¹³ Por otro lado, la danza “autóctona” practicada por comunidades indígenas “era prácticamente desconocida para los habitantes de la nueva República. Las danzas populares urbanas también sufrían de la desestimación, por lo menos, de los periodistas y poetas [...]”¹⁴ La danza escénica mexicana decimonónica se nutrió sobre todo de las danzas populares.

A finales del siglo XIX, durante el porfiriato, no sólo llegaron los extranjeros de las compañías petroleras y mineras, también vinieron empresarios internacionales del espectáculo, de modo que el público local conoció el trabajo escénico de los cuerpos de baile de distintas compañías de ópera provenientes principalmente de Francia, Italia y España.¹⁵ Como venía sucediendo, en las funciones teatrales se presentaban diversos números que alternaban con presentaciones de bailes populares regionales. Dallal cuenta que

don Porfirio Díaz [...] convirtió a la nación en espectáculo [...] Sus habilidades políticas y militares no sólo consistieron en dividir a sus enemigos para acabar con ellos; tampoco en sólo propiciar la rivalidad entre sus amigos para mantenerlos a raya; a estas capacidades de estadista agregó sus percepciones, su olfato para extraer de la historia ciertos elementos de la mexicanidad que completaron funcionalmente, en su matrimonio “con lo traído de fuera”, la imagen de un país que asimilaba formas de ópera y opereta europeas para, impregnadas de tonadillas, canciones, melodías y buen humor locales, convertirlas en revista musical o revista mexicana [...] No sólo importaron las modas europeas para que la burguesía porfiriana se creyera aristocracia bienamada y pudiente; también “popularizaron” –se diría ahora- las vestimentas de nuestros mestizos e indios y les entregaron permisos y cartas de naturalización para asimilarlos a la nueva cultura mexicana, tan variada y sabrosa como la mismísima comida del país, o como la danza floklórica o regional.¹⁶

¹³ Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte: La danza escénica popular, 1877-1930*, México, UNAM-IIE, 1995, p. 44.

¹⁴ Dallal, *La danza en México.*, p. 55-58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ Dallal, *La danza en México, tercera parte*, p. 53.

A finales del siglo, en 1897, se presentó en México Loie Fuller “La Serpentina”. Esta bailarina norteamericana fue una de las pioneras de lo que después sería la danza moderna, trayendo al “país las primicias de un nuevo género”. La Fuller se caracterizó por el uso de la luz en sus montajes y se inspiró en las bayaderas de la India. Ese mismo año la artista Etelvina Rodríguez zapateaba vestida con el castor lleno de lentejuela de la china poblana.¹⁷

[Al] iniciarse el siglo XX, la Ciudad de México recibía las visitas esporádicas de compañías de danza clásica, que ofrecían obras del repertorio internacional como *Coppelia*, *La danza de las horas*, *La hija mal cuidada* (sic) [...] Por aquel entonces ya se ponían en los escenarios mexicanos espectáculos dancísticos que repetían o intentaban repetir los modelos estadounidenses del vodevil y el music hall, operando en ellos esa fiebre de exotismo, universalización y excéntrica plasticidad que consistió en traer a tablados, foros, escenarios y tinglados toda suerte de “escenas” y cuadros representativos (por lo menos en intención e imagen) de cada uno de los lejanos lugares y culturas del orbe: Pekín, Singapur, El Cairo [...]”¹⁸

De modo que en los escenarios el público se encontraría con el “cake walk, el can-can, las danzas turcas y españolas”, además de los famosos “sonecitos del país”, que no dejaban de estar presentes en el teatro de revista y las tandas del teatro del género chico, “el público siempre tenía obras, temas, piezas, números, rutinas, secuencias e imágenes frescas y nuevas ante los ojos.”¹⁹

En la segunda década del siglo el público ciudadano conoció a Antonia Mercé “La Argenita”, quien creó una escuela de baile español propia; también a Tórtola Valencia y a los llamados “Magníficos Potapovich”. Conforme se acercaban los años veinte en las tablas se presentaron más espectáculos que buscaban la

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸ Dallal, *La danza en México*, p. 66.

¹⁹ Dallal, *La danza en México, tercera parte*, p. 48-77.

creación de obras a partir de “lo mexicano”, lo que resultó en eclécticas mezclas dancísticas. En el Lírico debutó la revista vernácula *La leyenda de los volcanes*, de Ortega y Prida, con música de Manuel Castro Padilla y escenografías de Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard.²⁰ Por su parte, la Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte presentó en enero de 1918 *La leyenda de los volcanes*, y meses después, en el cine Granat, incluyeron en la ópera *Aída* un cuadro de “la danza de los negritos”, cuya coreógrafa fue Adela Costa. También fue célebre la propuesta de la rusa Norka Rouskaya con las danzas aztecas y mayas, intercaladas con piezas de *Tchaikowsky*. Son variados los intentos desde el siglo XIX por incluir las corrientes nacionalistas en las manifestaciones escénicas, pero ningún montaje ha sido tan icónico en la memoria y en la historiografía como *La fantasía mexicana* de Ana Pavlova y su ballet ruso, en 1919, donde la bailarina ejecutó el jarabe tapatío vestida de china poblana y calzando puntas para ballet. Allí también contribuyó Best Maugard con la escenografía²¹.

Hasta ya entrada la década de los años veinte la danza escénica estaría fuertemente vinculada al desarrollo teatral de diferentes géneros mediante números musicales y bailables. En esa década hubo una extensa producción de propuestas escénicas que experimentaron y probaron diferentes caminos para expresar lo que sus autores consideraban que era “lo nacional”, se valieron del teatro regional, festivales o de puestas en escena en espacios públicos con motivo de festejos cívicos. Además, el teatro aumentó su oferta de espectáculos con

²⁰ Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta, 2012, p. 37-46.

²¹ *Ibid.*, p. 49-82.

referencias a lo “típico mexicano”. Fue común la presentación de compañías extranjeras y la colaboración, en varios casos, con artistas mexicanos. La joven industria del espectáculo estaba en su apogeo. Como diría el investigador y bailarín Pablo Parga, “La insistente oferta de productos escénicos, a partir de lo nacional o lo mexicano, puede entenderse más desde los propósitos comerciales que de los nacionalistas”.²² Esa década vio bailar a La Argentinita, a la Gran Compañía rusa de Ballet Andreas Pavley y Serge Ourkrainsky, procedente de la Chicago Opera Ballet; también se conoció el trabajo de Miss Carroll y el exotismo de la bailarina persa Armen Ohanian.²³ Ya en la década de los treinta se conoció la danza clásica de Nelsy Dambré, a “La Meri” y otros, como ella, exponentes de la danza flamenca²⁴, así como el trabajo de los bailarines de danza moderna Michio Ito, Waldeen, Keith Koppage, Dora Duby y Ana Sokolow.

Maya Ramos considera que “el fenómeno más importante en la danza teatral de la época” fue el surgimiento, a finales del siglo, de las propuestas de “las visionarias y reformadoras Isadora Duncan, Maud Allan y Ruth Saint Denis”, que dieron origen a la completamente innovadora danza moderna, la cual “alcanzaría su madurez, su propia técnica y su plena expresión en el siglo XX. Y revitalizaría y enriquecería, a su paso, a toda la danza teatral”.²⁵

²² Pablo Parga, *Cuerpo vestido de nación: danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, México, Conaculta, Fonca, 2004, p. 46.

²³ Aulestia, *op. cit.*, p. 141-167.

²⁴ *Ibid.*, p. 335-459.

²⁵ Ramos, “Artes escénicas”, p. 590.

La danza moderna²⁶ fue una nueva forma de concebir y de hacer danza escénica o teatral, que buscó caminos expresivos y creativos distintos a los del cánón de la danza clásica. Esta búsqueda fue comandada por diferentes bailarines y bailarinas, cuyas exploraciones en torno al cuerpo y su movimiento produjeron un lenguaje nuevo en el mundo de la danza académica. Según Josefina Lavallo en su ensayo “Waldeen: madre e hija de la danza moderna mexicana”, “Todos ellos se rehusaron a seguir usando la tradicional zapatilla color de rosa, la que cambiaron por los pies descalzos y el peso del cuerpo bien dispuesto sobre la tierra.”²⁷

Durante esa búsqueda surgieron múltiples propuestas en Estados Unidos y Europa, principalmente en Alemania, siendo los pioneros más destacados de esta danza libre²⁸, a principios del siglo, personajes como Isadora Duncan²⁹, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Loie Fuller, Mary Wigman y Rudolf von Laban. Sus discípulos fueron creadores de sistemas técnicos como Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón, entre otros. Dentro de este grupo de la segunda generación se ubican Anna Sokolow y Waldeen, cuyo influjo fue el motor de desarrollo del Movimiento de Danza Moderna Mexicana entre 1940 y 1965.³⁰

²⁶ La primera vez que se utilizó el término “modern dance” fue en abril de 1926 a propósito del trabajo de la coreógrafa Martha Graham en Estados Unidos. Baril, *op. cit.*, p. 15.

²⁷ Josefina Lavallo, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, México, Conaculta, Ríos y raíces, 2002, p. 108.

²⁸ Se le llamó danza libre a todas aquellas expresiones que buscaron crear nuevas formas de danza, rompiendo con la técnica clásica.

²⁹ Isadora Duncan (1878-1927). De origen estadounidense, esta bailarina rompió con la tradición clásica al buscar crear una danza natural, es decir, que los movimientos del cuerpo fueran instintivos y naturales, lo que significa que partían de la observación del movimiento de la naturaleza. Se inspiró en los frisos griegos, de donde toma la vestimenta y baila descalza. Su danza era un ímpetu de libertad. Murió en un trágico accidente en Niza. Véase, Baril, *op. cit.*, p. 23-35.

³⁰ Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, México, UNAM, 2007, p. 61-63 y Baril, *op. cit.*, España, Ediciones Paidós, 1987, p. 437. En 1940 con apoyo del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación

El historiador británico especialista en fascismo Roger Griffin, en su obra *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*,³¹ explica que la irrupción en 1900 de la danza moderna tenía que ver con una nueva actitud cultural, producto de la nueva cultura del cuerpo con afanes de regeneración individual y social. Vamos a detenernos en este punto.

2. Modernismo, cuerpo y nación

Una idea útil es la que defiende Fausto Ramírez en su trabajo *Modernización y modernismo en el arte mexicano*³²:

la vanguardia en México arranca en las últimas décadas del siglo XIX, cuando se adopta la primera actitud propositiva y conscientemente rupturista con las letras y las artes precedentes, ancladas en las tradiciones neoclasicistas y románticas, para innovar la expresión artística mediante el enriquecedor transvase de las novísimas experiencias que por esas mismas fechas se estaban tentando en Europa. El nombre que se dio a esta renovación, no sólo en el ámbito mexicano sino en el hispanoamericano, es el muy significativo de *modernismo*.³³

Lo que Ramírez propone es que este concepto que se utiliza en los estudios literarios se extienda también a las artes plásticas del “fin de siglo” en México: “Las diversas, multifacéticas y hasta contradictorias formas que tomaron sus reacciones frente al fenómeno de la modernidad es precisamente lo que los historiadores de

Pública, se conformó la compañía “Ballet de Bellas Artes” cuya dirección coreográfica estuvo a cargo, primero, por Anna Sokolow y posteriormente, por Waldeen, cuando se presentó en noviembre de dicho año, la obra que es considerada fundacional de la danza moderna mexicana *La Coronela*. “Música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Clendario Huizar, con libreto de Waldeen, Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada, letra de coros de Efraín Huerta, escenografía y vestuario de Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto.” Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, México, INBA, Cenidi Danza “José Limón”, 1995, p. 115. Sobre Waldeen y *La Coronela*, véase César Delgado Martínez, *Waldeen La Coronela de la Danza mexicana*, México, Conaculta, Fonca, Escenología AC, 2000.

³¹ Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2007.

³² Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 2008.

³³ *Ibid.*, p. 8.

las letras hispanoamericanas han designado con el nombre de modernismo... estilo que dominó la expresión literaria y artística hispanoamericana entre 1875 y 1925.”³⁴

Nosotros proponemos sumarnos a la iniciativa de Ramírez y aplicarlo también al proceso de la danza en México. Antes queremos seguir sobre el concepto de modernismo, para comprender luego lo que a principios del siglo XX estaba pasando con el tema del cuerpo y su relación con el desarrollo de las nuevas formas de danzas que hemos mencionado. Para abordar el proceso de construcción de la danza nacionalista, proponemos sumar la propuesta de Ramírez y ampliar el alcance del concepto con lo que propone Roger Griffin en *Modernismo y fascismo*.

El modernismo, de acuerdo con lo que plantea Griffin, engloba una serie de propuestas y prácticas diversas que respondieron a la sensación de crisis generalizada que sintieron las élites creativas desde mediados del siglo XIX y que se extendió a amplios sectores de la población después de la Primera Guerra Mundial (1914-1919). Esta crisis percibía al mundo como decadente y falto de valores, resultado de las alteraciones sociales producto del desarrollo económico industrial, poniéndose en duda el mito del progreso. Frente a la enfermedad diagnosticada se generaron diversas iniciativas y programas que buscaron sanear la realidad, dotarla de trascendencia y aliviar la crisis espiritual.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁵ Griffin, *op. cit.*, p. 169-171.

Lo que tienen en común las iniciativas modernistas es que pugnaban por construir utopías de un nuevo mundo y de un nuevo hombre. Partían de la creencia de que un nuevo comienzo era posible con base en la decadencia del mundo existente. Para construir los discursos de la utopía de un mundo nuevo las iniciativas modernistas echaron mano de elementos retomados de un pasado mítico y premoderno. Por medio del sincretismo hicieron la síntesis de nuevos referentes de valores y principios fundadores o mitos constitutivos, que fundamentaban los proyectos y acciones con las que buscaban revolucionar la realidad “decadente” hacia un mundo nuevo. Muchos de estos elementos hacen alusión a supuestos orígenes míticos de razas y naciones. Estos mitos constituyeron nuevas ideologías políticas que pugnaban por la renovación social.³⁶

Fausto Ramírez de modo similar, pero aplicándolo al caso de la plástica en México, argumenta que en el modernismo “Hubo dentro una <<estética evolutiva>> que comprende sucesivas y cambiantes facetas muy difíciles de resumir en una sola fórmula”.³⁷ El propósito de los modernistas era, “dar expresión al intrincado fenómeno de la modernidad, o mejor dicho, a la condición humana en

³⁶ *Ibid.*, p. 85.

³⁷ Fausto Ramírez considera que dentro el lapso cronológico en el que se desarrolla lo que el denomina “movimiento modernista” en México, primero hubo una tendencia cosmopolita y en un segundo momento otra centrada en la realidad nacional. “En las artes plásticas, la primera se prolonga más o menos hasta 1913; la segunda tiene su apogeo en la segunda década de nuestro siglo, coincidente con los años de fuego de la Revolución” En el movimiento modernista encontramos “cuando menos, dos grupos generacionales. El de los nacidos entre 1857 y 1872 constituye lo que Luis González ha denominado la generación azul o modernista; el segundo grupo está compuesto por quienes vieron la luz entre 1873 y 1889 e integran la Generación del Ateneo, roja o revolucionaria” (*apud.* Luis González, *La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y la Revolución mexicana*, México, Secretaria de Educación Pública, 1984, p. 52-65 y 66-80.) Algunos nombres de la generación azul son: Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Federico Gamboa, Ángel del Campo, Jesús Contreras, Julio Ruelas, Alberto Fuster, Germán Gedovius y Joaquín Clausell. Entre la generación roja: Efrén Rebolledo, Ramón López Velarde, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso, Manuel Gamio, Alfredo Ramos, el Dr. Atl (Gerardo Murillo), José Clemente Orozco, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Diego Rivera y Saturnino Herrán. Ramírez, *op. cit.*, p. 18-19.

las complejas circunstancias de la modernidad.”³⁸ Esta generación buscó satisfacer la necesidad de encontrar nuevos medios de expresión y primero se volvió hacia Europa. Había una voluntad de renovación, apertura internacionalista y cosmopolitismo que llevó a la apropiación de nuevas formas expresivas. En un segundo momento hubo un movimiento de búsqueda hacia adentro, hacia la regionalización de la producción artística. “[E]l modernista apuntaba a una revaloración, a una reinterpretación de lo propio”, lo que se exacerbó después de la intervención de Estados Unidos a Cuba y a Puerto Rico, en 1898. Surgieron entonces círculos intelectuales como el “Ateneo de la Juventud” en la Ciudad de México, que revaloró las tradiciones hispánicas e indígenas en las que parecía sustentarse la identidad latinoamericana y la idea del mestizaje. Es decir, este modernismo plástico había sentado las condiciones de posibilidad para el planteamiento y desarrollo posteriores del arte nacionalista, lo que hubiera sucedido, según el autor, independientemente de la revolución mexicana.³⁹

Retomamos ambas propuestas para comprender el modernismo no sólo como un “estilo” artístico, sino como una categoría de análisis cultural y político de un periodo que va del último tercio del siglo XIX al término de la Segunda Guerra Mundial. Entonces, el modernismo operó por medio de diferentes recursos y pudo articularse mediante el arte, las prácticas que fomentaron nuevos modos de vida cotidiana y diversas medidas políticas de transformación social.

³⁸ Ramírez, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

En la creación de este hombre nuevo participaron activistas, artistas e intelectuales que veían la coyuntura que se les presentaba, especialmente después de la primera guerra mundial, como una gran oportunidad revolucionaria. El arte era considerado como un medio de regeneración y/o transformación social al aludir al componente espiritual de los hombres.⁴⁰

Tras la sensación de decadencia que compartieron esas generaciones, se presentó el optimismo, ya que parecía que todo era susceptible de renovación, todo podía ser transformado, curado, recreado e inventado. Este ímpetu regenerativo se manifestó en todos los ámbitos de la vida cotidiana:

Fuera de los estudios, las bibliotecas y las torres de marfil de los pintores y literatos, la guerra desencadenó un torrente de modernismo pragmático, social y constructivista que se expresaba a través de la extraordinaria efusión de creatividad e inventiva que mostraron en toda Europa las artes aplicadas, la arquitectura, la ingeniería civil, la creación de espacios vitales, de muebles, de artilugios para la casa, hogares privados, urbanizaciones, fábricas, sanatorios, estadios, puentes, coches y en resumidas cuentas cualquier cosa que se pudiera diseñar.⁴¹

El cuerpo humano no fue la excepción; este era tenido como un sitio de transformación tanto individual como social. A finales del siglo XIX en el mundo comenzaron a surgir iniciativas que promovieron lo que Griffin denomina “nueva cultural corporal modernista”⁴². Se trataba de crear y fomentar una serie de

⁴⁰ Griffin, explica en *Modernismo y fascismo* como los movimientos artísticos formaban parte de este ímpetu en busca de un nuevo comienzo y por medio de sus expresiones plásticas y literarias buscaron ser profetas y guías de la renovación moral y social, Griffin, *op. cit.*, p. 176-186.

⁴¹ En *Modernismo y fascismo*, Griffin explica cómo el fascismo se apropió de la vanguardia. La tesis central de su trabajo es que el vínculo entre vanguardia y fascismo no es contradictorio, ya que este último no es antimoderno o necesariamente conservador, sino más bien debe considerársele justamente como un modernismo político llevado a la práctica. *Ibid.*, p. 236.

⁴² Griffin explica que más allá de las artes hubo expresiones y prácticas que buscaron combatir la “decadencia modernista” en otras esferas “el anhelo de reconquistar el paraíso perdido desafiando a la Modernidad no tenía porque expresarse únicamente a través del arte, la ideología o extravagantes actitudes religiosas basadas en el culto a la raza. De hecho, la actitud más natural era adoptar un estilo de vida saludable o hacer que la salud se impusiera en una época decadente”. De ahí surge una nueva forma de vivir y apropiarse el cuerpo, lo que el autor denomina “política corporal modernista”, que consistía en considerar que el cuerpo

prácticas que frente a la decadencia de la modernidad fueran una alternativa de vida saludable. Surgieron grupos enfocados en buscar esas formas alternativas que conectaran de nuevos modos a los seres humanos con sus cuerpos. Sus actividades promovieron el interés por la “gimnasia, el culturismo, la calistenia y distintos tipos de dietas, cada una con su correspondiente filosofía o ética, algunas basadas en las tradiciones religiosas o esotéricas, otras <<cientificistas>>”.⁴³ Esta nueva cultura del cuerpo estuvo intimamente relacionada con las nuevas formas de bailar que se produjeron en el siglo XX y fue una de las condiciones de posibilidad de desarrollo de la danza moderna. Sobre la “relación íntima existente entre la reforma vital y la danza moderna”⁴⁴, Griffin apunta que

el hecho de que la danza moderna irrumpiera en la escena de principios de la década de 1900 en Alemania y en los Estados Unidos, parece indicar que existía una actitud cultural que había rebasado los confines del arte. Esta actitud no sólo afectó a las compañías de danza que se formaron en Moscú, París, Londres y Nueva York, o a los ballets revolucionarios que compositores modernistas de la talla de Stravinsky o Prokofiev y coreógrafos como Sergei Diaghilev y Vaslav Nijinski se vieron obligados a representar, sino que además transformó la relación existente entre la danza, la expresión personal, el atletismo físico, la sensualidad y el espectador.⁴⁵

El historiador de la danza Ramsay Burt en su obra *Alien Bodies*⁴⁶ propone que el estudio de la danza moderna debe replantearse, ya que la historiografía sobre el tema suele construir sus explicaciones a partir de un relato cronológico de las biografías de ciertos bailarines. El problema de este tipo de narración es que

humano era un sitio de “transformación social y personal”, por lo que había que reevaluar la relación de las personas con su cuerpo, a través de nuevas prácticas saludables y que llevaran al equilibrio espiritual. *Ibid.*, p. 202.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Griffin, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Ramsay Burt, *Alien Bodies. Representations of modernity, “race” and nation in early modern dance*, London, Routledge, 1998, p. 1-20.

da la impresión de que la historia de la danza moderna es unilineal, unicausal y universal. Normalmente este relato se cuenta a partir del desarrollo de este campo en los Estados Unidos y Europa. Se trata de un relato hegemónico que deja por fuera otra serie de procesos que deben ser visibilizados: como la relación de la invención de la danza moderna con otras expresiones escénicas como el teatro, la ópera, así como la música, la pintura, el cine y el baile popular; en ese sentido tampoco toma en cuenta los cruces de la danza como arte de vanguardia con la danza como entretenimiento popular. Sobre todo dejan de lado que la creación de la danza moderna estuvo vinculada con argumentos raciales y nacionalistas, y se relacionó con prácticas políticas. También le hace falta considerar la influencia en el desarrollo de la vanguardia de la danza de las nuevas concepciones sobre el cuerpo, la desnudez y el género. Y esta historia hegemónica olvida en su relato que la danza moderna tiene orígenes múltiples y se desarrolló en América Latina, en expresiones afroamericanas, entre otros. En resumen, Ramsay Burt propone considerar a los creadores de la danza moderna como modernistas, postura a la que nos sumamos para explicar el proceso de la danza nacionalista mexicana.

La pretensión de “crear” hombres y sociedades sanos también se desarrolló en otras áreas vinculadas al bienestar social, como la medicina, el urbanismo, la vivienda y la educación.⁴⁷ Este desarrollo fue de la mano de la investigación en ciencias naturales y ciencias del comportamiento. Como resultado, abundaron discursos científicistas que justificaron las prácticas raciales, la eugenesia y la

⁴⁷ Griffin, *op. cit.*, p. 209.

ingeniería social en aras de “un mundo nuevo”⁴⁸. Esto no fue exclusivo del nazismo y otros totalitarismos; varios regímenes de la época, como el mexicano, soñaron con ello.

Beatriz Urías Horcasitas explica, en *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, que:

En la década de los veinte [la eugenesia] comenzó a perfilarse como una propuesta oficial de transformación social orquestada desde el Servicio Higiénico de la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Salubridad. Al inicio de la década de los treinta los documentos oficiales relacionados con la salud pública incluían ya referencias explícitas a la eugenesia, mientras que aparecían agrupaciones independientes del Estado que difundían ideas de la higiene racial, en consonancia con las ideas que circulaban en toda América Latina [...]⁴⁹

El racismo se volvió ciencia y fue un medio legítimo para eliminar la degradación social y justificar proyectos nacionalistas de segregación racial⁵⁰, como apunta Roger Griffin,

La historia de la eugenesia⁵¹ presenta una gran complejidad. Todos los países europeos [y americanos] seguían su *sanderweg* particular y tenían sus propias versiones de darwinismo social, de antropología física y cultural, de genética, de demografía, de higiene racial, de nacionalismo orgánico, de antisemitismo, de ocultismo, sobre todo, de proyectos políticos particulares, tanto de izquierdas como de derechas.⁵²

En México se creó la Sociedad Eugénica Mexicana para el mejoramiento de la raza (1931)⁵³. Los planteamientos de José Vasconcelos sobre la cultura estaban basados en ideas de eugenesia estética expuesta en su obra *La Raza cósmica*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 209-216.

⁴⁹ Beatriz Urías Horcasitas, *Historias Secretas del Racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets Editores, 2007, p. 112-113.

⁵⁰ Griffin, *op. cit.*, p. 212.

⁵¹ El término fue acuñado en 1883 por Francis Galton. “La eugenesia colabora con la naturaleza garantizando que la humanidad será representada por las razas más sanas.”, *ibid.*, p. 211.

⁵² *Ibid.*, p. 213.

⁵³ Laura Suárez y López Guaso, *Eugenesia y racismo en México*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, el Programa de Posgrado en Ciencias Biológicas, Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina de la Facultad de Medicina, colección Posgrado, 2005, p. 10.

(1925) y los proyectos de educación física y deportes desarrollados por instancias estatales no estaban lejos de dichos preceptos como veremos en el próximo capítulo. Se transformaron cuerpos y conciencias en nombre de un nuevo comienzo.

3. Educación liberal, modernista y revolucionaria

En 1922 apareció en *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*⁵⁴, el artículo “Lo que es la gimnasia llamada especialmente ‘gimnasia rítmica’, en sus relaciones con el baile y la gimnasia común.”⁵⁵ Este texto abordaba los diferentes tipos de gimnasia y sus posibilidades educativas, entre ellos el método de la gimnasia rítmica desarrollado por Émile Jacques-Dalcroze. En las primeras décadas del siglo XX es posible encontrar artículos y traducciones en revistas y periódicos sobre cultura física, donde se habla de las bondades de los diferentes tipos de gimnasia que se habían desarrollado en Europa, para la buena salud y el desarrollo físico y moral de las personas.⁵⁶

⁵⁴ La revista *El Maestro*, fue el órgano de difusión de los planteamientos educativos de José Vasconcelos durante su gestión como ministro de la Secretaría de Educación Pública. Esta revista tenía un tiraje de 50 mil ejemplares y se publicó entre 1921 y 1923, era gratuita salvo para aquellos que podían pagarla, quienes debían pagar por suscripción anual, según fuera el caso, \$5 pesos o \$2.50 dólares. Se distribuyó en las Direcciones Generales de Educación de los Estados, entre funcionarios y escuelas de cada entidad, así como entre el Ejército, escuelas del Distrito Federal, peluquerías, bibliotecas, maestros, político y a instituciones en el extranjero, escuelas estadounidenses y argentinas. Esta publicación trataba temas variados de difusión cultural, y se pensó para ser leída por campesinos, obreros, amas de casa, empleados y niños. Sobre este tema revisar Mario Aguirre Beltrán, Valentina Cantón Arjona, *Revista El Maestro (1921-1923). Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista*, México, UPN, Miguel Ángel Porrúa, 2002.

⁵⁵ Samuel Chávez, “Lo que es la gimnasia llamada especialmente ‘gimnasia rítmica’ y en sus relaciones con el baile y la gimnasia común”, en *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, febrero 1922, pp. 468. Este artículo forma parte de Maya Ramos Smith, Patricia Cardona Lang (dir.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Volumen II. Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, México, Conaculta, INBA, Cenidi-Danza “José Limón”, Escenología, A. C., 2002, p. 329-340.

⁵⁶ En la recopilación de documentos para la historia de la danza *La danza en México, Volumen 2*, podemos encontrar otros artículos semejantes al mencionado en el punto anterior. Por ejemplo, un artículo que se publicó en *Revista de Revistas* el 21 de diciembre de 1913, sobre la gimnasia y la danza como escuelas de belleza para “la raza humana”; y otro titulado “Lo que piensa del baile Isadora Duncan”, donde habla de cómo la gimnasia “debe ser la base de toda educación física”, publicado también en *Revista de Revistas* el 24 de mayo de 1914 p. 14, Ramos, *La danza en México, Volumen 2*, p. 319-324.

Durante el periodo posrevolucionario se consolidó el incipiente estado nacional. Se trataba de “[...] una formación nueva, sometida a persistentes desafíos en un contexto de intensa movilización sociopolítica en torno de proyectos en conflicto.”⁵⁷, por lo que conseguir estabilidad política y social era un imperativo. Para llevarlo a cabo se creyó necesario crear un proyecto de nación compartido por la población, es decir, un proyecto en el que los distintos sectores sociales se sintieran incluidos y que evitara con ello los levantamientos civiles. Un proyecto que aglutinara lo que las élites llamaron “el pueblo mexicano”⁵⁸, y que lograra el desarrollo económico del país.

En un periodo de luchas entre las clases sociales y dentro de las mismas, y de depresión económica, Obregón y su sucesor comenzaron a establecer mecanismos para lograr orden y desarrollo. Surgieron burocracias gubernamentales en trabajo, comercio, industria, educación, salud, agricultura y bienestar social así como en las áreas tradicionales de finanzas y obras públicas.⁵⁹

La necesidad antes planteada llevó al cuestionamiento de lo que era “lo nacional”, qué era “lo mexicano”, ya que se aspiraba a construir una identidad

⁵⁷ Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, FCE, segunda edición, 2001, p. 22.

⁵⁸ Ricardo Pérez Montfort explica en el artículo “Un nacionalismo sin nación aparente. La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950”, que los discursos nacionalistas de la posrevolución tenían como eje “a una entelequia a la que la mayoría se refería como “pueblo mexicano”. La noción de “pueblo” se modificó del porfirato a la posrevolución como consecuencia de los cambios generados por la Revolución mexicana. Durante el porfirato “el pueblo” era más bien identificado con la burguesía liberal nacional, dejando de lado a otros sectores sociales que habitaban el país. Esa noción de “pueblo” es similar a lo que Luis Villoro, en su obra *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, segunda edición, 2014, p. 188-194, explica, que se identificó con “lo mestizo” por parte de intelectuales que trataron el tema de la identidad nacional y de lo indio, como Andrés Molina Enríquez. Pérez Montfort explica en el artículo mencionado que después del movimiento revolucionario se replanteó la noción de “pueblo” y el papel que este jugaría en la política nacional, de modo que “el discurso político identificó al “pueblo” como el protagonista esencial de la Revolución, y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. En claro contraste con lo que durante el porfirato se pretendió fuera “el pueblo”, los revolucionarios reconocieron que éste se encontraba sobre todo entre los sectores mayoritarios y marginados. El “pueblo” se concibió entonces como el territorio de “los humildes”, de “los pobres”, de las mayorías, mucho más ligadas éstas a los espacios rurales que a los urbanos. En otras palabras, quienes llenaban el contenido de la palabra pueblo eran principalmente los campesinos, indios, rancheros y, muy ocasionalmente, los proletarios.” Cabe aclarar en este punto, que los discursos de funcionarios estatales o de artistas que vamos a encontrar a lo largo de esta tesis mencionan a “las masas”, hemos encontrado que este concepto es utilizado por los políticos de la época de forma semejante al de “pueblo”, así cuando nosotros hablamos de “masas” lo hacemos en ese sentido. Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950”, en *Política y Cultura*, número 102, UAM-Xochimilco, Distrito Federal, México, p. 179-180. Sobre la noción de “pueblo” puede verse, también de Pérez Montfort, el texto “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotipo nacional, 1921-1937.”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, CIDHEM, segunda edición, 2003, p. 121-124.

⁵⁹ Mary Kay Vaughan, *Estado, clases sociales y educación en México*, México, SEP, 1982, p. 228

nacional compartida, “reconocer lo propio y urdir una cultura nacional de masas, homogénea, unida y unificada, que, legitimada, se reconociera dentro y fuera del país.”⁶⁰ Es decir, configurar la cultura nacional oficial. A partir de la creación de políticas culturales y educativas se buscó definir y dar sustento al estado mexicano. La educación y las artes se convirtieron en el campo de desarrollo de las ideas nacionalistas y en un medio de gran importancia para difundir la ideología oficial.

La educación pasó a ser la tarea burocrática más importante del Estado central porque cumplía funciones de integración nacional además de brindar preparación y valores necesarios para la modernización. La educación había sido una de las demandas de las masas de la Revolución y las reformas que traía consigo no amenazaban inmediatamente las relaciones de propiedad existentes; además ayudaba al gobierno federal a asegurar apoyo y ejercer control social.⁶¹

Cuando en 1917 Venustiano Carranza hizo desaparecer la Secretaría de Instrucción Pública, la finalidad era dotar de autonomía a las diferentes entidades para asegurar su soberanía en materia educativa. Ello no resultó del todo eficaz, por lo cual José Vasconcelos realizó el proyecto para crear la Secretaría de Educación Pública; la iniciativa de federalizar la educación pasó por las cámaras para ser ampliamente discutida. Finalmente la Secretaría de Educación Pública fue creada el 5 de septiembre de 1921.⁶²

Cuando la SEP comenzó a funcionar se compuso por tres Departamentos Técnicos: el Departamento Escolar, el Departamento de Bibliotecas y el Departamento de Bellas Artes. Además de dos Departamentos auxiliares: el Departamento de Cultura Indígena y el Departamento de la Campaña Contra el Analfabetismo. Y el Departamento Administrativo.⁶³ Los tres Departamentos

⁶⁰ María Esther Aguirre Lora, “Imágenes de la nación en movimiento. El giro artístico en la educación mexicana 1920-1940 ca.)” en *Ethos educativo*, vol. 46, Morelia, IMCED, septiembre-diciembre de 2009, p. 162-189, p. 165, en www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/46/46-163.pdf

⁶¹ Vaughan, *Estado*, p. 286.

⁶² “II Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos. Álvaro Obregón. 1° de septiembre de 1922”, en *Informes presidenciales. Álvaro Obregón*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, p. 137, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-03.pdf>

⁶³ Carlos Daniel Añorve Aguirre, *La organización de la Secretaría de Educación Pública 1921-1994*, México, UPN, 2000, p. 28.

Técnicos corresponden a los tres elementos fundamentales que concibió José Vasconcelos para llevar a cabo la labor educativa: el maestro, el artista y el libro.

Como explica Mary Kay Vaughan, Vasconcelos concebía al arte como un fin en sí mismo. Él creía que el arte era “la expresión más elevada de la civilización” y que la educación estética era fundamental para conseguir el desarrollo integral de las capacidades humanas; en teoría al aprender a apreciar y producir el arte los hombres, acostumbrados a lo bello, optarían por la creación de belleza en vez de la violencia y los vicios, “elevando su espíritu”, independientemente de si el contenido de la producción artística era de corte político-social o no. Las ideas vasconcelistas tienen su antecedente en el “Ateneo de la Juventud”, en el pensamiento liberal del siglo XIX, el arte republicano y modernista y la política educativa del porfiriato.⁶⁴ Vamos a detenernos en esta última.

La educación liberal del porfiriato es denostada fácilmente; sin embargo, representó un trabajo previo de organización educativa sin precedentes en el país, de la que sin duda Vasconcelos bebió. De acuerdo al trabajo de Milada Bazant, *Historia de la Educación durante el porfiriato*,⁶⁵ la base de la educación actual tuvo su origen en el periodo de 1876 a 1910. Fue entonces cuando se “introdujo la pedagogía moderna⁶⁶, se crearon y multiplicaron las escuelas normales, se ofrecieron carreras técnicas a los obreros⁶⁷, se abrieron escuelas de artes y oficios y la educación superior tuvo un gran desarrollo.

Para los liberales la instrucción pública tenía una función regeneradora de la población; era un medio para “lograr la democracia y la unidad nacional” y por lo tanto una obligación del Estado. Milada Bazant refiere que para el ministro de

⁶⁴ Vaughan, *Estado*, p. 442-463.

⁶⁵ Milada Bazant, *Historia de la Educación durante el porfiriato*, México, Colmex, 2006.

⁶⁶ Se le llama “pedagogía moderna” o “pedagogía nueva” al conjunto de propuestas que surgieron a finales del siglo XIX y que se desarrollaron durante el siglo XX, que buscaron generar métodos de enseñanza distintos a los tradicionales, que se caracterizaban por basarse en la memorización, el autoritarismo y la pasividad de los alumnos. Las propuestas de la pedagogía moderna buscaban generar procesos de aprendizaje basados en la experiencia, la acción de los educandos y la relación de los saberes con la vida práctica y social. Estas nuevas escuelas se basaron no sólo en teorías filosóficas sino especialmente en los nuevos conocimientos generados por el desarrollo de la psicología y la psiquiatría. Véase Nicola Abbagnano, Visalberghi A., *Historia de la pedagogía*, Madrid, FCE, 1992.

⁶⁷ Bazant, *op. cit.*, p. 15.

Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda (ministro de 1884 a 1901), la instrucción “aseguraba las instituciones democráticas, desarrollaba los sentimientos patrióticos y realizaba el progreso moral y material de nuestra patria.”⁶⁸

Se realizaron cuatro Congresos de Instrucción de 1889 a 1910 para definir las políticas en materia educativa y unificar criterios entre los estados de la república, sin violentar su soberanía. Antes de estos Congresos hubo uno Higiénico Pedagógico, en 1882, en el que participaron médicos y maestros, quienes buscaban mejorar las condiciones de las casas de vecindad, en las que se impartían clases y en las que vivían los niños en condiciones insalubres. En este congreso se acordó que para mejorar la salud infantil, los niños tenían que practicar ejercicios físicos que desarrollaran los sentidos.⁶⁹ En el mismo tono que las ideas higiénistas del finales del siglo XIX a las que hicimos referencia en el apartado anterior.

En los Congresos de Instrucción Pública se acordó el carácter gratuito, obligatorio y laico de la instrucción básica. Se unificaron los programas de enseñanza, pero cada Estado los aplicaría de acuerdo a sus condiciones y necesidades. Las escuelas particulares religiosas eran respetadas, apegándose al principio liberal de libertad de conciencia. Se definieron las materias de la educación básica (aritmética, ciencias físicas, ciencias naturales, geometría, geografía, historia, dibujo, canto, gimnasia, labores manuales para niñas, alfabetización en la lengua nacional, instrucción moral y cívica).⁷⁰ Se expresó que la tarea de unificación nacional era inherente a la educación y por lo tanto una prioridad política.

Justo Sierra, quién sucedió a Baranda, como Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes⁷¹ (1905 a 1911), decía que más de la mitad de la población de la República “ignora lo que es ser un mexicano, no participa de la conciencia

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁷¹ La Secretaría de Instrucción se separó de la de Justicia y fue creada como tal, el 16 de mayo de 1905.

nacional; el aislamiento, la miseria de las necesidades y de los medios de vida, el predominio de la superstición y del alcoholismo, privan a un inmenso grupo de nuestros conciudadanos en teoría de todo contacto con el alma nacional.”⁷²

El crear una conciencia nacional fue un tema que preocupó a Sierra, quien creía que el Estado no debía proveer sólo instrucción sino hacerse cargo de la educación, “Debía encargarse, <<con plena conciencia de la trascendencia que esto tiene>>, de buscar en el niño al hombre físico, moral e intelectual; debía procurar el desarrollo armónico de sus facultades y, además, educar la facultad de concebir lo bello y formar el gusto artístico.”⁷³ Había que formar ciudadanos mexicanos con cultura moral, cultura intelectual, cultura física (profilaxis e higiene) y cultura estética (iniciación del buen gusto y nociones de arte).⁷⁴ De forma semejante, la Secretaría de Educación Pública se propuso tales cuestiones, como nos explica Claude Fell, las cuales se manifestaron en el *Proyecto de ley para la creación de una SEP Federal*, escrito por José Vasconcelos:

La creación de la SEP se inscribe, pues, en el marco de un proyecto global de “regeneración nacional”, que buscará “salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir una cultura generosa y enaltecedora ya no de una casta sino de todos los hombres”.⁷⁵

4. El Departamento de Bellas Artes de la SEP y la eugenesia estética

A la SEP le correspondía no solamente enseñar a leer y escribir sino, como explica la investigadora de la danza Sophie Bidault de la Calle, “elevar moralmente al pueblo”, esto es cambiar conductas y actitudes mediante la educación y/o sensibilización artística; además de modificar y controlar el cuerpo de ese pueblo, que ahora debía ser joven, fuerte, vigoroso y masculino, acorde con las necesidades laborales, por medio de las campañas de higiene y de la cultura

⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁷³ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵ Claude Fell, José Vasconcelos. *Los años del Águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM, 2009, p. 59. Las comillas corresponden al *Proyecto de Ley para la creación de una SEP Federal, presentado por el Ejecutivo de la Unión a la XXIX Legislatura*, México, Universidad Nacional, Imprenta Franco-Mexicana, 1920, que Claude Fell parafrasea.

física.⁷⁶ El arte como un elemento civilizador que cumpliría además con una “tarea pacificadora”⁷⁷, tan necesaria para la consolidación del Estado y consecuentemente, para el desarrollo de las fuerzas productivas del país.

La gran novedad en materia de educación fue que, después del movimiento armado revolucionario, se le consideró como un derecho social, por lo que debía ser dirigida a las masas campesinas y proletarias. Las masas se volvieron visibles con la revolución. El Departamento de Bellas Artes, a partir del proyecto educativo vasconcelista, se volvió el centro de desarrollo del movimiento cultural nacionalista, distintos artistas e intelectuales se unieron al movimiento.⁷⁸ “[...] una tendencia fuerte dentro del movimiento abogaba por utilizar al arte como medio directriz de las necesidades de las masas del pueblo, que según los intelectuales necesitaban de pacificación y civilización.”⁷⁹

El Departamento de Bellas Artes tenía el control de todas las actividades estéticas, desde la escuela primaria hasta los cursos especializados de música, pintura y educación física. La educación estética se impartió en dos vertientes, una era la enseñanza directa de habilidades artísticas en las escuelas de arte y la otra era la organización de eventos culturales, es decir, la difusión cultural. Se realizaron funciones masivas donde se presentaba música, danza y teatro en sitios como la Tribuna Monumental de Chapultepec⁸⁰.

⁷⁶ Sophie Bidault de la Calle, “Danza, Nación y Revolución” en Ramos, *La danza en México. Vol I.* p. 651-683.

⁷⁷ Vaughan, *Estado*, p. 449-450.

⁷⁸ Junto con Vasconcelos trabajaron Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Ramón Alva de Canal, Fernando Leal, por mencionar sólo a algunos. *Ibid.*, p. 453-454.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 463.

⁸⁰ La Tribuna Monumental de Chapultepec se construyó durante el porfiriato, se ubica en la primera sección del bosque de Chapultepec sobre la calle Xicotencatl, frente al ahuhuete “El Sargento”. Actualmente este escenario es un monumento dedicado a los integrantes del Escuadrón 201.



SINAFO. "Mujeres ataviadas con trajes de chinas poblanas, al ejecutar un baile escolar", ca. 1920. México, D.F., Fondo Archivo Casasola. Inv. 208079.

En esta imagen y la siguiente podemos apreciar la Tribuna Monumental de Chapultepec.



SINAFO. "Bailable regional durante un festival", ca. 1940. Fondo Salud Pública, Inv. 463894.

Vasconcelos promovió la realización constante de festivales al aire libre, donde se presentaba música, coros, algunas danzas, tanto del repertorio nacional como universal. Era requisito que fuera popular, pero no el popular “grotesco y feo”, a decir del ministro y otros intelectuales, que se podía encontrar en esos días en el teatro de género chico, la revista, la zarzuela, el music hall, ni hablar de las tandas, el can-can, el jazz o las danzas exóticas. Entonces sucedió que, desde la SEP se crearon nuevas canciones populares, nuevos diseños populares, nuevas danzas tradicionales, con lo que se fue conformando el catálogo de “lo mexicano” que se enseñaría en las escuelas primarias.

El impulso que Vasconcelos hizo de creaciones escénicas colectivas tenía su origen en las ideas expuestas por Nietzsche⁸¹. Vasconcelos consideraba que el teatro debía reformarse, porque justo esta expresión artística tenía un mayor potencial transformador. *El origen de la tragedia*, de Nietzsche fue fuente de inspiración para Vasconcelos.⁸² De acuerdo a Claude Fell en *Los años del Águila*: “Del libro de Nietzsche, Vasconcelos retiene la idea de que el teatro no debe ser una institución educativa y moral, sino el lugar donde vienen a fundirse “lo dionisiaco” y “lo apolíneo”, la confluencia de las grandes pulsiones secretas del hombre y la luz serena de sus sueños domeñados.”⁸³

El baile, por su parte, al ser expresión del ritmo, era considerado por el ministro como una expresión mística, como apunta Claude Fell:

Para Vasconcelos “el baile es expresión de ritmo, por lo mismo, expresión mística”. En su ensayo sobre la estética del ballet –del cual luego publica fragmentos en *La Antorcha*- analiza las tres modalidades principales de danza: “La apolínea de los

⁸¹ Fell, *op. cit.*, p. 464.

⁸² Esta obra de Nietzsche fue popular en la época entre los creadores de la danza moderna, como Isadora Duncan y Rudolf von Laban. En *El origen de la tragedia*, el filósofo alemán reflexiona sobre los cultos teatrales que se hacían en los festivales de primavera en la antigua Grecia, cuyo fin era representar el renacimiento y la renovación. En un inicio éstos eran realizados por amateurs que ejecutaban danzas dionisiacas de éxtasis y poco a poco se transformaron en los coros de danza de la tragedia griega, en los que los bailarines eran mediadores entre los actores y la audiencia en una comunidad festiva y artística de celebración. Nietzsche defendía que la regeneración de la cultura alemana podía realizarse a través de volver a evocar ese espíritu dionisiaco. La combinación entre la festividad dionisiaca y la renovación cultural fue una idea relevante en la conformación del pensamiento sobre el “ser pueblo” alemán, sobre el *völkisch*. Al respecto véase Carole Kew, “From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban’s “Festkultur”, en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 17, n° 2, Edimburgh University Press, Invierno, 1999, p. 73-96, en <http://www.jstor.org/stable/1290839?origin=JSTOR-pdf>, p. 75.

⁸³ Fell, *op. cit.*, p. 463.

frisos griegos y el teatro de Isadora Duncan; la dionisiaca, representada en los bailes populares de España, ricos en animación lujuriosa y sentido trágico; y el baile místico de los templos brahmanes, cuyo ritmo ya no es sensualidad sino alegría de unión con lo infinito”.⁸⁴

Según Claude Fell, la labor emprendida para la divulgación cultural fue:

para el poder político [...] una legitimación del orden social que permitía su existencia. Pero para el ministro [José Vasconcelos] esos festivales estaban también destinados a establecer, por medio de la música, un equilibrio durable entre la totalidad dionisiaca de la masa y la unidad apolínea del poder. Más aún, estaban investidos de una función ritual necesaria para el florecimiento y la afirmación de una espiritualidad y de una mística nuevas.⁸⁵

Un año después de salir de la SEP, José Vasconcelos publicó *La raza cósmica*⁸⁶ (1925). Se trata de una utopía que funge como prólogo a una serie de notas de viajes por Sudamérica que hizo el autor. La premisa fundamental de este texto es que la gente que habita en Iberoamérica está destinada a ser la quinta raza o la raza cósmica, que llevará a la humanidad a un estado de perfección espiritual y por ende material.

El texto comienza explicando que en realidad el continente americano no es el más joven en términos geológicos, sino por el contrario, fue el lugar donde vivieron los Atlántidas hasta que cayeron en decadencia y fueron sustituidos por otra raza. Así cada raza esplende y luego cae. El autor plantea que la humanidad tiene la misión de perfeccionarse y que ello será responsabilidad de la quinta raza, la que surgiría del mestizaje. El lugar indicado para dicha misión era Iberoamérica y el indio le pareció “un buen puente de mestizaje”.⁸⁷ En dicho ensayo expone que entonces la humanidad estaba en la segunda etapa, la de la razón, y propone que la tercera etapa tendría que ser la del espíritu:

En el tercer periodo, cuyo advenimiento anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón que explica pero no descubre. Se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence. La norma la dará la facultad suprema, la fantasía, es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que

⁸⁴ José Vasconcelos, “Los tres grados de la belleza sensible”, *La Antorcha*, núm. 30, p. 8-9, apud. *Ibid.*, p. 463.

⁸⁵ Fell, *op. cit.*, p. 417.

⁸⁶ José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, s.f.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

todo cuando nace del sentimiento es un acierto. En vez de reglas, inspiración constante.⁸⁸

Entonces, “Por encima de la eugénica científica prevalecerá la eugénica misteriosa del gusto estético.”⁸⁹ Ya no procrearán los feos y no se reproducirán las miserias, ni habrá mezclas desafortunadas que causen horror, la redención espiritual será colectiva.⁹⁰ La quinta raza era hija de la eugenesia estética, por ello había que promover la cultura estética.

De acuerdo con el estudio hecho por Claude Fell, el pensamiento de Vasconcelos tiene origen en la conjunción que él hace de diversas fuentes que retoma, desestructura y articula en esta utopía, que se verá expresada no sólo en sus textos sino en programas políticos.⁹¹ En particular lo que nos interesa es el programa educativo y cultural de la SEP, el brazo de la futura eugenesia estética para la regeneración nacional.

Como veremos a lo largo de este trabajo, la danza fue una actividad que permitió crear y difundir símbolos de identidad mediante los montajes coreográficos, así como propaganda política; formar el cuerpo de los “hombres nuevos” de la revolución; ofrecer funciones dancísticas para el esparcimiento popular y generar productos para la diplomacia cultural. Después de haber establecido, hasta aquí, el marco global y los procesos en los que se inserta la danza nacionalista mexicana, vamos a definir dicho concepto en el próximo apartado y analizaremos su desarrollo y circulación en los capítulos subsecuentes.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁹¹ Fell explica que el pensamiento estético de Vasconcelos, que fue el fundamento de la política cultural que éste llevó a cabo después de 1920, bebió de diferentes fuentes: la Antigüedad clásica, en específico el pensamiento pitagórico y Plotino; el pensamiento oriental, el idealismo del pensamiento europeo (Bergson, Schopenhauer, Nietzsche), la pedagogía soviética y del estadounidense John Dewey (la pedagogía de acción) y la cultura física de su época. Véase Fell, *op. cit.*, p. 366-393.

5. La danza nacionalista

En la historiografía de la danza en México, el periodo al que hacemos referencia en este trabajo, de 1921 a 1940, la danza posrevolucionaria ha sido tratado por varios autores como un antecedente o un periodo formativo que sentaría las bases que explican el posterior surgimiento de la danza moderna en México y la consolidación del campo de la danza académica.

Alberto Dallal en distintas obras explica el surgimiento de lo que denomina el Movimiento Mexicano de Danza Moderna (MMDM), del cual nos dice que puede hablarse claramente de su auge a partir de 1939-1940, hasta 1955. Todo lo que acontece en el panorama dancístico antes de esa fecha, de 1917 a 1939, lo considera como “Antecedentes” del MMDM, y de 1956 a 1958 en adelante lo caracteriza como una tercera fase del movimiento, de “disgregación y búsqueda de preparación técnica”.⁹²

De forma similar Patricia Aulestia, en su obra *El Despertar de la república dancística mexicana*, concibe el periodo de 1917 a 1939 como un “proceso de formación complejo y contradictorio”⁹³ de la “obra coreográfica original mexicana”⁹⁴. Considera dos fases de desarrollo, “Los años de los pioneros (1917-1930)” previos a la creación de la primera escuela de danza, la Escuela de Plástica Dinámica, y “Los años de la primera generación formada en centros institucionales (1931-1939)”. Ella retoma y revalora el estudio de este periodo ya que afirma que esta historia “hasta hace muy poco tiempo era minimizada, ninguneada, olvidada. Una historia no reconocida.”⁹⁵ Aunque, el periodo que estudia sigue siendo considerado como antecedente de la “danza moderna mexicana”.

De modo similar, Josefina Lavalle en el ensayo “Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX” de su obra *En busca*

⁹² Dallal, *La danza en México*, p. 214.

⁹³ Aulestia, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 477

de la danza moderna mexicana, habla de la existencia de diferentes nacionalismos en distintos momentos desde el siglo XIX hasta la posrevolución, cuyos enfoques impregnarían la producción dancística, de acuerdo con las diferentes formas en que se iba concibiendo el concepto de “lo nacional”. Sostiene que la danza de los años previos a Waldeen y Sokolow son producciones escénicas que no consiguieron la anhelada danza mexicana por los intelectuales y artistas sino hasta la emergencia de la danza moderna mexicana. Dice Lavallo: “Hacia la década de los treinta la danza todavía no estaba presente en el rico panorama de la cultura. Aún no encontraba la manera de sumarse a la nueva propuesta nacionalista del arte: el “nacionalismo cultural” encabezado por los muralistas [...]”⁹⁶.

De las coreografías de los veinte de temática nacionalista, Margarita Tortajada dice:

En estos intentos nacionalistas sólo se presentaba lo folclórico como espectáculo pintoresco, sin llegar a expresar la identidad nacional y mucho menos a constituir el Ballet Mexicano –con mayúsculas- que los intelectuales y artistas de todas las ramas reclamaban para el país [...] En términos dancísticos, durante el periodo de Vasconcelos sólo se llegó a la creación de espectáculos masivos que reflejaban únicamente los deseos de sus promotores ya que no existían las condiciones para la creación de la danza nacional en los términos que ellos planteaban. El campo dancístico todavía no se conformaba, ni había asimilado un capital que le diera autonomía y especificidad; no había bailarines, maestros, ni coreógrafos que tuvieran esa capacidad [...] La danza académica durante la década de los veinte no llegó a participar plenamente en el proyecto cultural nacionalista, a pesar de que recibió el impulso de artistas e intelectuales y del propio Vasconcelos. Su incipiente desarrollo no permitió que llegara a la síntesis de arte culto y popular para crear la nueva danza mexicana, lo que si se había logrado en la plástica. Sin embargo se sentaron las primeras bases para que en décadas posteriores el campo dancístico, ya con un desarrollo propio, pudiera florecer bajo esa ideología nacionalista.⁹⁷

El enfoque de valoración y estudio del periodo de la danza posrevolucionaria que hace Margarita Tortajada, también considera, al igual que los trabajos anteriores, que es una danza antecedente e innacabada al no haber

⁹⁶ Josefina Lavallo, *En busca de la danza moderna mexicana*. Dos ensayos, México, INBA, Conaculta, 2002, 217 p., p. 45.

⁹⁷ Tortajada, *op. cit.*, p. 45-47.

logrado concretar el proyecto proclamado por diferentes artistas y agentes de la cultura de crear lo que en ese entonces llamaron “la auténtica danza mexicana” o el “ballet mexicano” (como las hermanas Campobello, Carlos Chávez, Carlos Mérida, José Vasconcelos, entre otros). La misma autora, considera en su trabajo *Danza y poder*, que la década de los años veinte es el preámbulo que sentó las bases para el posterior desarrollo de la danza académica, gracias al panorama cultural que estableció el proyecto vasconcelista, ya que su estudio se centra en el desarrollo del campo de la danza de concierto (académica) de 1931 a 1963, es decir, desde la creación de la primera escuela de danza, la Escuela de Plástica Dinámica, hasta la creación de la Compañía de Ballet Clásico de México, cuando el INBA vira de la danza moderna a la clásica, lo que se manifestó el agotamiento de la “corriente del nacionalismo en la danza”⁹⁸.

Por su parte, Pablo Parga en *Cuerpo vestido de nación* se plantea rastrear la relación entre danza folklórica y las diferentes formas del nacionalismo del Estado mexicano en los años que van de 1921 a 1939. Su temporalidad abarca desde la política cultural y educativa del periodo de Obregón a la llegada de las pioneras de la danza moderna en México, Waldeen y Sokolow. El autor rescata la importancia de la danza en este periodo, antecedente inmediato del “Movimiento de Danza Moderna”, el cual, nos dice, por ser “uno de los movimientos culturales nacionalistas más importantes de la época”, “la mayoría de los estudios especializados le otorgan un mayor peso histórico a la danza mexicana a partir de 1940”⁹⁹, momento que hemos mencionado se establece en la historia de la danza como el inicio de la danza moderna mexicana. Parga lanza una interrogante “Si se considera que la danza nacionalista se da a partir de 1940, ¿cómo ubicar, entonces, la danza escénica mexicana creada entre 1921 y 1939?”¹⁰⁰

Para responder esa pregunta debemos modificar el enfoque desde el que estudiamos esa danza “previa”, lo que nos permitirá encontrar otras respuestas y nuevos cuestionamientos, y aquí es donde entramos nosotros. Proponemos mirar

⁹⁸ *Ibid.*, p. 545.

⁹⁹ Parga, *op. cit.*, p. 17-22.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

esta danza no sólo desde la explicación del proceso de consolidación del campo académico de la danza escénica, y del programa artístico-político nacionalista oficial de creación de un “ballet mexicano”, sino desde la dinámica cultural que dio origen a las prácticas dancísticas variadas del periodo. En lugar de pensar en cómo definir esa danza supuestamente “bastarda” que se hizo antes de que el campo de la danza académica se hubiera definido, podemos tratar de entender el proceso del que nos dan cuenta todas esas puestas en escena de la danza nacionalista, es decir, entender esa danza y comprender qué papel tuvo en la consolidación del Estado posrevolucionario y en la construcción de “la identidad nacional”.

Llamamos danza nacionalista al conjunto de propuestas coreográficas que surgieron entre 1921 y 1940 auspiciadas por el Estado, estrechamente vinculadas a las instituciones educativas y culturales oficiales, con fines didácticos, cívicos y morales, así como de divulgación de la cultura nacional estatal; que fue diseñada para llegar a las “masas” de diferentes sitios del país y que se configuró con la pretensión de ser expresión de “lo mexicano”, para lo que se fundamentó en labores sistematizadas de investigación para la creación de coreografías y adiestramiento técnico de profesores y bailarines.

La danza nacionalista la ubicamos a partir de 1921, cuando comienza a establecerse la tramoya institucional que le dará forma y operatividad, con la creación de la SEP; y nos detenemos en 1940, ya que una vez consolidado el Estado posrevolucionario, las políticas culturales, la danza académica, la enseñanza de la danza y la industria del espectáculo, van a reconfigurarse. Recordemos que ante sucesos como la expropiación petrolera y la rebelión del general Saturnino Cedillo, la política cardenista se moderó en diversos aspectos, incluyendo la educación y las artes, como explica Mary Kay Vaughan: “Después de 1938 Lázaro Cárdenas le cortó las alas radicales a la SEP.”¹⁰¹ Su sucesor, el general Manuel Ávila Camacho emprendería una política de “unidad nacional” y acorde con ello, la educación sería reformada e igualmente serviría para difundir

¹⁰¹ Vauhgan, *La política cultural*, p. 67.

los nuevos valores del sexenio, como apunta Sophie Bidault de la Calle: “el arte sería factor de tolerancia humana, de unidad nacional, puesto al servicio de la patria.”¹⁰²

Siguiendo el hilo de la argumentación que hemos expuesto hasta ahora, podemos afirmar que la danza nacionalista es una danza modernista que bien podría hacer uso de cualquier técnica, ya fuera clásica o moderna o expresiva o arqueológica. La danza nacionalista, para nosotros, no es todo aquel baile donde se use o aluda a un motivo de algún modo identificado como “nacional” o “mexicano” o “típico”, sino aquella danza que se se construyó, desarrolló, reprodujo y circuló mediante el entramado institucional del Estado posrevolucionario, configurándose como un dispositivo de control y de propaganda estatal. Así, las vetas de desarrollo de la danza nacionalista las encontramos en algunas obras del teatro de masas, en la educación oficial, en la divulgación cultural, en las obras del teatro frívolo patrocinadas por el Estado, en la formación académica de bailarines y en los festivales escolares.

¹⁰² Sophie Bidault de la Calle, *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*, 1ra ed. México, Conaculta INBA, 2003, p. 185.

Segundo Cuadro

Danza masiva para la reconstrucción nacional

I. El Estadio Nacional y los eventos estadiogénicos

1.- "Alegre, Fuerte, Sabia, Esplende Raza"

El Estadio Nacional fue inaugurado el 5 de mayo de 1924; fue un proyecto de José Vasconcelos como titular de la SEP. El entonces ministro lo pensó para ser,

teatro y campo de deportes. [El estadio] Cultiva la fuerza para alcanzar la belleza. [...] Será cuna de nuevas artes, masas corales y bailes. Ni comedia ni opera, eso recuerda el horror del teatro urbano. Nada falso, nada mediocre. Se oirá el recitado de grandes trágicas que conmoverán sesenta mil almas con el calofrío de la palabra sublime. Se verán danzas colectivas, derroches de vida y amor, bailables patrióticos, religiosos, ritos simbólicos, suntuosos, acompañados de músicas cósmicas. Nadie habla de revivir el espectáculo griego, el coso romano; ni siquiera la ceremonia arcaica de remotos indígenas –no está hecho para desenterradores- El estadio reclama creadores. En sus arcadas tiemble el arte de hoy; el arte del porvenir. En el estadio balbuce una raza que anhela originalidad, expresada en la más alta belleza. Canta coros, ejercita deportes y así se adiestra buscando su verdad!. El destello apreso entre sombras, que quiere salir para arder, por eso el estadio es escuelas. [...] Salud a las generaciones libres que aquí van a bailar; paso a los jóvenes que vienen a anunciarlas. ¡Fe en las virtudes intrínsecas de esta raza oprimida, levántate y mírala, que su vigor va a crecer! ¡Mírala ensayando la gestación victoriosa! ¡México limpio! ¡México nuevo: surge y esplende: sacude las sombras, avanza!¹

El Estadio se ubicó en los límites de la colonia Roma², sobre el antiguo cementerio de la Piedad, que para entonces se encontraba abandonado y pudo ser expropiado por el gobierno. Hacía falta con qué pagar la que fuera la obra más cara de la gestión de Vasconcelos al frente de la SEP. Se echó mano de donativos privados y de instituciones deportivas, de cuotas escolares que se cobraron “sólo a

¹ Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (en adelante FRBN), Folleto *Estadio Nacional*, México, 1924 p. 40-41.

² El Estadio Nacional se construyó sobre los terrenos del Panteón General de la Piedad, lo que serían actualmente las calles de Jalapa, Antonio M. Anza, avenida Cuauhtémoc y Huatambo, en la Colonia Roma de la Ciudad de México. El Estadio se ubicaba a espaldas del Centro Escolar Benito Juárez, una escuela primaria que se ubica en Jalapa 272. Actualmente, en donde se ubicara el Estadio, se encuentra el Jardín Ramón López Velarde, el centro comercial Pabellón Cuauhtémoc, la calle Toluca -que es prolongación de la calle Orizaba- y algunos edificios del Centro Urbano Presidente Juárez que sobrevivieron el sismo de 1985.

niños ricos”, del aporte de un día de salario de los trabajadores de la secretaría, de lo que se tenía en la caja de la SEP, de la venta de obras clásicas, de lo que otorgó el gobierno federal, y de cuanto se pudo gestionar.³ Para mayo de 1924, el ministro reveló que hasta el 15 de abril se habían gastado \$428,158.18 ⁴

Vasconcelos quería construir un enorme teatro al aire libre inspirado en la idea de los antiguos teatros griegos. Al igual que el estadio de Atenas, hecho para los primeros Juegos Olímpicos modernos de 1896, la planta del estadio tenía forma de herradura.

La arena midió 172 metros de largo por 60 de ancho. A su alrededor, se demarcó una pista para carreras con tezontle y polvo fino, de 6 metros de ancho por 400 de longitud (y que de paso “cerraba” virtualmente el extremo abierto con otro semicírculo en el suelo). Las graderías que circundaron este espacio, agregaron 30.50 metros más al perímetro de la herradura. Esta longitud fue dividida entre 28 gradas de las cuales sólo tres, en lo alto, estuvieron protegidas por un techo. Una importante entrada principal se abría al frente, además de doce accesos distribuidos a lo largo de sus laterales. Tuvo capacidad para 60,000 espectadores, pero se preveía la posibilidad de ocupar la pista de carreras y las azoteas para generar 30,000 lugares más, lo que daría un total de 90,000 lugares.⁵

A continuación presentamos algunas imágenes que ilustran el aspecto del Estadio Nacional:

³ Diana Briuolo Destéfano, “El Estadio Nacional: Escenario de la raza cósmica”, en *Crónicas*, N° 2, México, Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1386/showToc>, p. 12-13.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 14



Fachada del Estadio Nacional.
SINAFO "Estadio Nacional, exterior, vista parcial", Fondo. Archivo Casasola, ca. 1923, México, DF., Inv. 3448.



Vista aérea del Estadio Nacional, en el extremo derecho de la imagen se puede apreciar el Centro Escolar "Benito Juárez", el cual aún existe en la Colonia Roma de la Ciudad de México.
SINAFO. "Estadio Nacional. Panorámica", ca. 1923, Fondo Archivo Casasola, México, DF, Inv. 3449.

Originalmente se quería que el escultor Manuel Centurión hiciera el decorado de la cantera de la fachada, pero ello resultó ser muy lento y costoso, por lo que se convocó a una nueva propuesta de decoración pictórica. La ejecución quedó a cargo de Diego Rivera. El proyecto arquitectónico fue obra del joven pasante de arquitectura José Villagrán⁶, quién era dibujante en el Departamento de Proyectos de la Secretaría de Educación Pública⁷. Ahora bien, ¿por qué era tan importante para Vasconcelos construir este enorme teatro al aire libre? y ¿para el gobierno de Obregón apoyar la construcción?

Los estadios fueron un invento tecnológico modernista que se reprodujo en el siglo XX en diferentes naciones. El estadio era una máquina y un medio nuevos de comunicación masiva, para la que se produjeron nuevas formas de representación. Los espectáculos que ahí se presentaban tienen características particulares, por lo que el estudioso del siglo XX, Rubén Gallo, en su obra *Máquinas de Vanguardia*,⁸ los llama “eventos estadiogénicos”. Estos tienen tres características: se presentan y observan masas ordenadas, se realizan

⁶ José Villagrán García (1901-1982), destacado arquitecto mexicano, entre los proyectos que desarrolló, participó en el plan maestro de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

⁷ Briuolo, *op. cit.*, p. 17.

⁸ En *Máquinas de Vanguardia*, Rubén Gallo, aborda la relación entre la tecnología y el arte, la tecnología introduce nuevas formas de percibir la realidad y permite crear expresiones artísticas nuevas, ya que “los medios técnicos no son meros instrumentos al servicio de la representación: al contrario, moldean, definen y determinan las posibilidades mismas de la representación” Y, lo anterior, por supuesto, está determinado históricamente. En ese sentido, el desarrollo de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX tiene como condición de posibilidad el desarrollo tecnológico. El autor se centra en el estudio de lo que llama “maquinas de vanguardia” durante la primera mitad del siglo XX en México, a saber: la fotografía (se centra en las fotografías industriales de Tina Modotti), la radio (habla sobre los experimentos literarios a través de la radio de los Estridentistas), la máquina de escribir (la máquina Oliver en la que escribieron Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán sus novelas sobre la Revolución mexicana), el cemento (el cemento y la nueva arquitectura a través del caso de Federico Sanchez Fogarty y las revistas *Tolteca* y *Cemento*); y los estadios (El estadio de Xalapa y el Estadio Nacional y su relación con el estadio nazi de Berlín inaugurado en 1936). Desde la perspectiva de la historia cultural, el autor estudia cada uno de estos artefactos “de la modernidad”, como “un subproducto de la época de la reproductibilidad técnica.”, Rubén Gallo, *Máquinas de Vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, México, Conaculta, Sexto piso, 2014, p. 36-41 y 264.

ornamentos a través de la formación de figuras geométricas y están vinculados a la ideología fascista.⁹

Críticos de los eventos masivos de este tipo, como lo apuntan Ruben Gallo y Ramsay Burt en sus respectivas obras, fueron Sigmund Kracauer y Walter Benjamin¹⁰, quienes vieron en este tipo de productos escénicos, una forma de adormecer a las masas, de mecanizar y anular a los individuos, al hacerlos participar de los ornamentos y al abandonarse en la estetización de la política. Estos eventos movían emociones, las masas formaban parte de un colectivo, de una promesa que parecía cumplirse, de un optimismo compartido.

Los eventos estadiogénicos se caracterizaron por la ejecución de lo que se llama *mass ornament*. Vamos a detenernos un poco sobre este término. Durante el periodo de la República de Weimar (1919-1933) Sigfried Kraucauer escribió el ensayo *The mass ornament* (1927). En éste el autor hace una crítica sobre los cuerpos de baile de líneas de coro, una de las nuevas formas de danza; en particular tomó el caso del popular grupo de la época *Tiller Girls*. Este tipo de espectáculo presentaba bailarinas que iban tomadas de los brazos una junto a otra, al tiempo que realizaban patadas perfectamente sincronizadas e iban vestidas del mismo modo, lo que daba la impresión de ser una misma cosa. Se colocaban en formaciones lineales o geométricas. De acuerdo con Ramsay Burt, la racionalidad geométrica de estos bailes fue lo que llevó al autor a identificar este

⁹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰ Walter Benjamin, en un fragmento de su obra inacabada "Los Pasajes", relacionó este tipo de baile espectáculo con el poema de Baudelaire "Los siete viejos", al igual que los personajes del literato modernista, las bailarinas resultan horrorosamente idénticas, indistinguibles una de otra, justo como los bienes de producción industrial. Burt, *op. cit.*, p. 88.

tipo de movimiento corporal con los realizados en la gimnasia y en otros espectáculos que se presentaban al aire libre.¹¹ Estos últimos eran promovidos por asociaciones de trabajadores, durante el régimen social-demócrata alemán en estadios.¹²

Para Kraucauer las *Tiller Girls* expresaban la lógica de la producción masiva mediante “la precisión de su baile, de una danza racional y moderna, rota y deshumanizada.”¹³ Fue Kraucauer quien acuñó el término *mass ornament* para denominar “tanto a la precisión de la danza de los cuerpos de baile de líneas de coro, como a los espectáculos masivos de tipo escénico o deportivo en teatros al aire libre y estadios.”¹⁴ Para este autor, la deshumanización moderna sucede en el *mass ornament*, una vez que “el individuo se pierde, borrándose la distinción entre sí mismo y los otros, al formar parte de la masa.”¹⁵ Finalmente, como señala Ramsay Burt, autor de *Alien bodies*, lo interesante es observar en la obra de Kraucauer cómo el *mass ornament*, implementado durante la república de Weimar en Alemania, que correspondía a una cultural corporal elaborada y operada desde los movimientos laborales y de izquierda, fue luego utilizado con gran éxito, por el fascismo alemán.¹⁶

Regresando a México, los eventos estadiogénicos¹⁷ fueron importantes junto con el resto de la oferta de divulgación cultural de la SEP, porque era

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹² *Ibid.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 99-100.

¹⁷ Gallo, en el capítulo que dedica a los estadios en México, menciona el contraste entre la valoración que hicieron Kraucauer y Vasconcelos sobre los “eventos estadiogénicos”. Para el primero eran detestables y para

necesario para el Estado controlar el ocio de los trabajadores. Con los deportes se enseñaban valores morales y cívicos; controlar o dirigir el tiempo libre popular era una estrategia política, y el Departamento de Bellas Artes mediante la cultura física, la cultura estética y el uso del folklore, fue fundamental en esta tarea, como veremos a continuación.

el segundo deseables, como hemos visto hasta ahora. El autor muestra en paralelo al caso de los estadios mexicanos (el de Xalapa y el Nacional) y el del estadio nazi de Berlín que se inauguró con motivo de los Juegos Olímpico de 1936, en el que la ceremonia inaugural fue un despliegue de *mass ornament*. Gallo menciona que Hitler quiso construir un estadio aún más grande y colocó en 1937 la primera piedra del estadio de Nuremberg, que no llegó a finalizarse debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y dice que “las similitudes entre los proyectos de Hitler [el estadio de Nuremberg] y Vasconcelos son asombrosas”, tanto como “artefacto arquitectónico político” como por “una megalomanía típicamente fascista: ambos querían estadios que fueran más grandes y opulentos que cualquier otra estructura construida hasta entonces en sus respectivos países; ambos presupuestaron sumas exorbitantes [...] los dos proyectaron sus edificios para la eternidad [...] Tanto Hitler como Vasconcelos concebían los estadios como escenarios para espectáculos donde se representara el triunfo de la educación física del pueblo, y ambos presentaban sus respectivos proyectos como monumentos a la raza –como ya vimos, el lema de Vasconcelos para el Estadio Nacional era <<alegre, sana, fuerte, esplende: raza>>, mientras que el complejo de Nuremberg fue una especie de templo que Hitler dedicó al Volk alemán. Tanto Hitler como Vasconcelos solicitaron la filmación de sus estadios. El estadio olímpico de Hitler [de Berlín] está registrado en Olympia de la cineasta Leni Riefenstahl, y Vasconcelos encargó un documental sobre la ceremonia de inauguración del Estadio Nacional [...] que se envió al extranjero...” Gallo, *op. cit.*, p. 257-258. Por otra parte, recordemos que en la organización de las coreografías durante las olimpiadas nazis fue importante la participación de Rudolf von Laban y de Mary Wigman por medio de la danza expresiva alemana. Si se analizan los eventos masivos tanto de danza expresiva, *mass ornament* y gimnasia que se presentaron durante los Juegos Olímpicos de Berlín se encontrarán paralelos escénicos entre lo que se está desarrollando en México en las décadas de los años veinte y treinta, y lo que ahí se ejecutó, ya que, como hemos planteado en el primer capítulo de esta tesis, se trataba de proyectos de corte modernista que se implementaron simultáneamente en distintos puntos del planeta, a partir de preocupaciones compartidas por conseguir la “regeneración social”. Además estas iniciativas estaban estrechamente vinculadas al proceso de construcción de identidades nacionales. Sobre esto se puede revisar el informe oficial de los Juegos Olímpicos de Berlín, ORGANISATIONSKOMITEE FÜR DIE XI. OLYMPIADE BERLIN 1936 E. V., *The IXth Olympic Games Berlin, 1936. Official Report. Vol 2.*, Berlín, WILHELM LIMPET, 1937, en <http://library.la84.org/6oic/OfficialReports/1936/1936v2sum.pdf>, p. 1092; Elizabeth A. Hanley, “The Role of Dance in the 1936 Berlin Olympic Games. Why Competition became Festival and Art became Political”, en *Cultural Relations Old and New: The Transitory Olympic Ethos, Seventh International Symposium for Olympic Research*, October 2004, pp. 133-140, en <http://library.la84.org/SportsLibrary/ISOR/ISOR2004m.pdf>, p. 135-136; así como el largometraje de la cineasta oficial del Tercer Reich, Leni Riefenstahl (1902-2003): *Olympia (1938)*. La película se divide en dos partes: “La fiesta de los pueblos” y “La fiesta de la belleza”.

2.- Los festejos patrios de 1926 en el Estadio Nacional

En 1926 México experimentó una fuerte crisis económica y se aplicaron distintas medidas para que la economía mexicana superara dicha situación¹⁸. No sólo se echó mano de planteamientos de orden económico para fortalecer al gobierno central, sino que hubo necesidad de fortalecer la imagen del gobierno por medio de propaganda estatal, para lo que fueron importantes los espectáculos públicos. El Estadio Nacional fue la arena-escenario por excelencia de la puesta en escena de la política nacional. En este apartado vamos a analizar uno de estos eventos.

Según las crónicas periodísticas, el V festival escolar en el Estadio Nacional del 15 de septiembre de 1926 inició a las 9:00 am. Sin embargo, la gente comenzó a llegar hasta dos horas antes, reportándose un lleno total del recinto, la entrada era gratuita. Previendo el calor de esa mañana, para evitar centenares de insolados se colocaron puestos de primeros auxilios de la Cruz Verde, la Cruz Blanca y la Cruz Roja y se repartió agua de limón entre los asistentes. Podía verse a la multitud en las gradas. Las notas oficiales reportaron que asistieron entre 60 y 70 mil personas, además de los miles de participantes de los contingentes que formaron parte en los programas.

Este festival fue organizado por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, como parte de los festejos oficiales con motivo de las fiestas patrias. Este departamento estaba constituido por la Dirección de Cultura Estética, la Dirección de Cultura Física, los Talleres Cinematográficos, la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales Artísticos, la Dirección de Ejercicios

¹⁸ Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo estado*, segunda edición, México FCE, 1995, p. 113.

Físicos y Deportes Escolares, y la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos. Este Departamento tenía el control absoluto de todas las actividades estéticas, desde la escuela primaria elemental hasta los cursos más elevados de música, pintura y educación física. Las funciones y tareas del mismo fueron descritas por Álvaro Obregón en su segundo informe presidencial:

Este departamento ha realizado sus trabajos bajo la idea de que es preciso difundir el arte y la cultura entre los elementos del pueblo, pues que ellos le redimirán. Y, bajo tal concepto, ha procurado conservar, estudiar y aumentar los tesoros de la arqueología e historia que se guardan en el Museo (últimamente se hizo un descubrimiento de una ciudad entera en las vertientes del Cofre de Perote); recoger y conservar por medio del cinematógrafo, el tesoro folklórico, como fiestas y danzas indígenas, costumbres, etcétera; desarrollar las capacidades artísticas, en pintura, música y arte teatral, del mayor número de alumnos; y hacer de los mexicanos, hombres fuertes y vigorosos físicamente, comenzado la educación por los niños, para los cuales ha organizado concursos atléticos escolares.¹⁹

La Dirección de Cultura Estética se encargaba de ayudar a organizar eventos cívicos masivos y festivales al aire libre, además de proveer a las escuelas oficiales de profesores especiales de baile, de declamación, de lectura superior y de canto en las escuelas primarias, así como de atender los orfeones populares.²⁰ Fue en 1925 cuando la Secretaría de Educación Pública “creó una comisión especial para participar, junto con el Estado mexicano, en varias festividades cívicas.”²¹ La organización del Departamento de Bellas Artes fue modificada durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, cuando José Vasconcelos fue sustituido por el médico Puig Causauranc como titular de la

¹⁹ “II Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos. Álvaro Obregón. 1° de septiembre de 1922”, en *Informes presidenciales. Álvaro Obregón*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-03.pdf>, p. 140.

²⁰ Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública-Archivo General de la Nación (en adelante AHSEP-AGN). Departamento de Bellas Artes (en adelante DBA) C. Dibujo, exp. 1., f. 1, año 1922.

²¹ Mónica Lizbeth Chávez González, “Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario”, en *Desacatos*, N° 30, mayo-agosto de 2009, México, p. 45.

Secretaría de Educación Pública. Este Departamento se reestructuró en función de la considerable disminución del presupuesto destinado a la educación que hubo durante dicha administración.

También fue en 1925 cuando se definió que el Departamento de Bellas Artes sería “el encargado de atender, fomentar y divulgar la enseñanza y cultivo de las Bellas Artes, tanto en las Escuelas e Instituciones Oficiales dependientes de aquella, como entre las masas populares.”²² En enero de ese mismo año, se determinó, según acuerdo presidencial, que la Dirección de Cultura Estética cambiaría de nombre a Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones, considerándose que las funciones desarrolladas por la Dirección correspondían más con su nuevo nombre que con el original, ya que “su labor en la actualidad se reduce a impartir la enseñanza de solfeo en las escuelas primarias y, a la atención de los orfeones populares”; los profesores de baile, de declamación y de lectura superior fueron suprimidos.²³

Así, para 1926 el Departamento de Bellas Artes se integraba por la Sección de Dibujos y Trabajos Manuales, la Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones, la Escuela Popular Nocturna de Música, la Dirección de Educación Física, el Museo

²² AHSEP-AGN. DBA. C. 67. Reglamentos, exp. 1, f. 1, 1925. “Reglamento del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.”

²³ AHSEP-AGN. DBA. C. 52. Música. s/n exp., f. foja 1, 1925. “Memorandum”. La disminución del presupuesto destinado a educación pública y la reorganización burocrática del Departamento de Bellas Artes, que ya hemos mencionado, no implicó, a pesar de lo que pudiera pensarse, que el arte y la cultura fueran menos importantes. Al contrario, siguiendo la línea vasconceliana, a través de diferentes áreas institucionales se recurrió al teatro, los bailes regionales, la pintura, la cultura física, los cantos corales y proyecciones cinematográficas, como medio de mejoramiento social. Ya fuera por medio de las Misiones Culturales, las Casas del Pueblo, el Departamento de Psicopedagogía e Higiene (creado en 1925), la Dirección de Escuelas Primarias o el DBA. Todos estos dispositivos, juntos, incidieron en la conformación de nuevos ciudadanos, y en la construcción y difusión de valores nacionalistas.

Nacional, la Inspección de Monumentos, los Talleres Cinematográficos²⁴ y Propiedad Intelectual.²⁵ Los profesores especiales que laboraban en el Departamento eran para las materias de Solfeo y Canto Coral, Educación Física, Dibujo y trabajos manuales. La Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones permaneció así hasta finales de 1930,²⁶ ya que en 1929 se reconfiguró el Departamento de Bellas Artes, arguyendo que “durante el lapso de 1925 a 1928 se limitó a llevar a las escuelas primarias la enseñanza de elementales nociones musicales, de dibujo y de educación física, y a llevar a cabo como manifestación visible de su existencia, la organización de los festivales de la Secretaría”²⁷. La conformación burocrática del Departamento de Bellas Artes permite apreciar que en la educación estética del periodo callista el canto coral y la educación física fueron importantes como veremos en los siguientes apartados; basta señalar que las direcciones técnicas de Solfeo y Orfeones y de Educación Física²⁸ del Departamento de Bellas Artes organizaron el festival escolar del 15 de septiembre de 1926.

El festival comenzó con la llegada del Presidente Calles al Estadio Nacional. Acto seguido, el contingente de Orfeones formado por 2 mil alumnos de los Centros de Orfeón y empleados de correos entonó la canción *Las Cuatro Milpas*, arreglo a cuatro voces mixtas de Pepe Elizondo y Vigil y Robles. La interpretación

²⁴ “...así como a impresionar películas de los festivales y actos públicos que sirvan para hacer una propaganda de carácter nacionalista”. AHSEP-AGN. DBA. C. 67. Reglamentos, exp. 1, f. 1, 1925. “Reglamento del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.”

²⁵ AHSEP-AGN. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* (en adelante BSEP). Abril 1926.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ AHSEP-AGN. *Memoria que indica el estado que guarda el ramo de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, SEP, 1930, p. 441.

²⁸ Centro de Documentación y Biblioteca “Mtro. Luis Guevara Ramírez” (en adelante CD) BSEP. Octubre, 1926., p. 197.

de esta canción del Bajío, según las notas periodísticas recopiladas y publicadas en el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, crispó “los nervios de la muchedumbre con la exquisita melodía que refleja el alma popular mexicana en su modalidad artística”.²⁹ Por ello, el mismísimo presidente Calles les pidió que repitieran la ejecución. Luego, este conjunto de orfeones, dirigido por el director técnico de Solfeo y Orfeones profesor Ángel H. Ferreiro, entonó *Que chulos ojos*, arreglo de Francisco Mendoza. Como parte de los números musicales del programa se presentó la Orquesta Típica³⁰, conformada por dos mil niños y obreros. También fue dirigida por Ferreiro y se ubicó en el extremo derecho del Estadio Nacional, en la zona cubierta, debajo del área del palco de honor.

Antes de que la Típica iniciara sus ejecuciones, una “comisión de indios” del Orfeón de Ixtacalco entró a la arena del Estadio y entregó una batuta de caoba, marfil y plata a Ferreiro, en nombre del pueblo.³¹ Después, con sus instrumentos de cuerda y de metal, los integrantes de la orquesta tocaron el vals *Amor* de Felipe Villanueva y la marcha *Salud Periodistas* de Ángel H. Ferreiro. Las mismas crónicas destacaron la disciplina ejemplar de los alumnos que participaron de estos números musicales.

Llegó el turno de los alumnos de las primarias 100, 110, 111, 120 y 121. Mil quinientos alumnos, dirigidos por los profesores de la Dirección de Educación Física, Juan Araus Reus y Agapito Bravo, presentaron números de gimnasia

²⁹ CD, BSEP. Octubre, 1926, p. 202.

³⁰ También conocida como “La Típica”. Se llama así ya que es una orquesta que se caracteriza por interpretar obras “típicas” del repertorio nacional de dominio público, sus orígenes se remontan a 1884, cuando se fundó con el nombre de “Orquesta Típica Mexicana”. Desde 2011 se le reconoció como patrimonio de la Ciudad de México y forma parte actualmente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

³¹ *Ibid.*, p. 211.

calisténica, en los que la formación de pirámides no se hizo esperar. Jacobo Dalevuelta,³² en la reseña que escribió, también recopilada por el Boletín de la SEP, enfatizó que los alumnos provenían de “escuelas de barriada”.

Después, desde el extremo abierto del Estadio, comenzaron a avanzar 500 alumnos con uniforme deportivo de la Escuela Nacional de Maestros y del Instituto Técnico Industrial, hasta ocupar la totalidad del escenario. Ejecutaron una tabla gimnástica calisténica que, según la nota del *Excelsior*, también recopilada y publicada en el *Boletín de la SEP*, denotó “la armonía de los movimientos, la precisión en los mismos, la gallardía...”³³

Posteriormente, alumnos de la Universidad Nacional de México, dirigidos por sus profesores de educación física, realizaron “una demostración de Juegos Atlético de conjunto [...] se hicieron carreras con saltos de obstáculos, saltos de garrocha, lanzamiento de jabalina y otros...”³⁴. Hasta ese momento, se presentó el número de gimnasia estética con antorchas.

³² Jacobo Dalevuelta (1897-1953) era el seudónimo del reportero oaxaqueño Fernando Ramírez de Aguilar. Escribió para *El Imparcial* y luego para *El Universal*.

³³ *Ibid.*, p. 205.

³⁴ *Ibidem*.

3.- Serie: Gimnasia con Antorchas

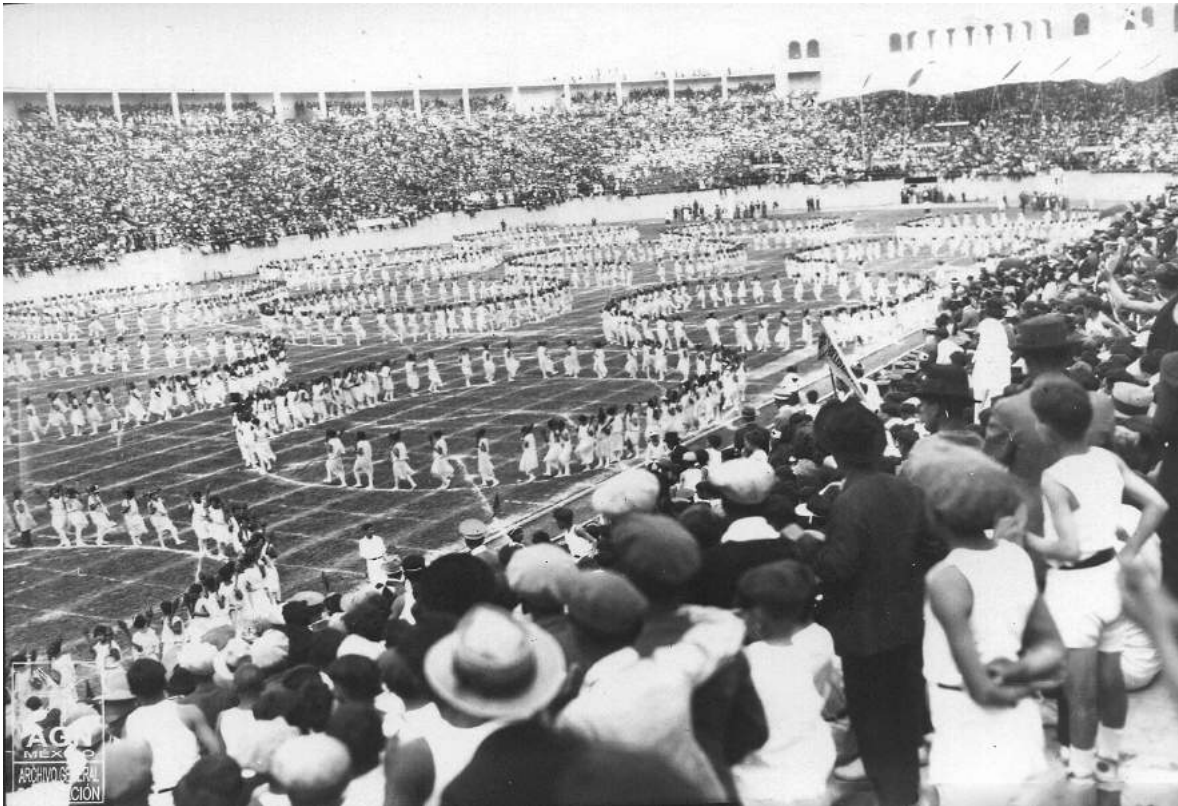


Imagen 1: Serie "Gimnasia con antorchas". AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 11/2. 1926. Fiestas de septiembre.

Entre el público podemos apreciar hombres, mujeres y niños, casi todos de pie, tratando de ver el espectáculo que había al centro del estadio, sobre la arena con forma de herradura, pero que en la imagen se adivina ovalada. Llama la atención la cantidad de gente que abarrota la gradería, entre ellos, desde el ángulo donde se capturó la fotografía, podemos distinguir en el extremo inferior derecho a algunos niños cuya vestimenta se compone por unos pantaloncillos cortos y una camiseta sin mangas de color blanco. Son espectadores del mismo espectáculo del que participaron algunos momentos antes.

Los chicos de blanco están observando el número gimnástico que siguió al que ejecutaron. Se trataba de un número de gimnasia con antorchas, realizado por 1,200 alumnas de las escuelas primarias números 16, 56, 57, 78 y 108.³⁵ La arena del Estadio Nacional estaba marcada con una retícula ortogonal que seguramente servía de guía para las formaciones que se presentaron ese día. En ella se pueden contar 12 círculos formados por unas 80 niñas, que van caminando una tras otra. Se puede adivinar que los círculos van rotando simultáneamente. La toma fotográfica fue hecha desde la gradería, en picada, de modo que consiguió que la imagen se construyera a partir de tres planos diagonales, en el primero y el tercero se ubica el público, en el segundo plano la arena del estadio con los círculos de los conjuntos gimnásticos. La composición se construyó por medio de la conjunción ordenada de tres planos repletos de elementos que se encuentran ordenados.

³⁵ *Ibidem.*



Imagen 2. Serie "Gimnasia con antorchas". SINAFO. "Niñas con vestimenta griega desfilando". Ca. 1925-1928. Fondo Casasola. México, DF., Inv. 44345.

Una toma a nivel del suelo permite identificar algunos detalles. Las niñas visten una especie de túnica, calcetines y zapatillas blancas, llevan en la cabeza un lazo o listón delgado, y sostienen cada una en cada mano una especie de bastón que asemeja una antorcha.

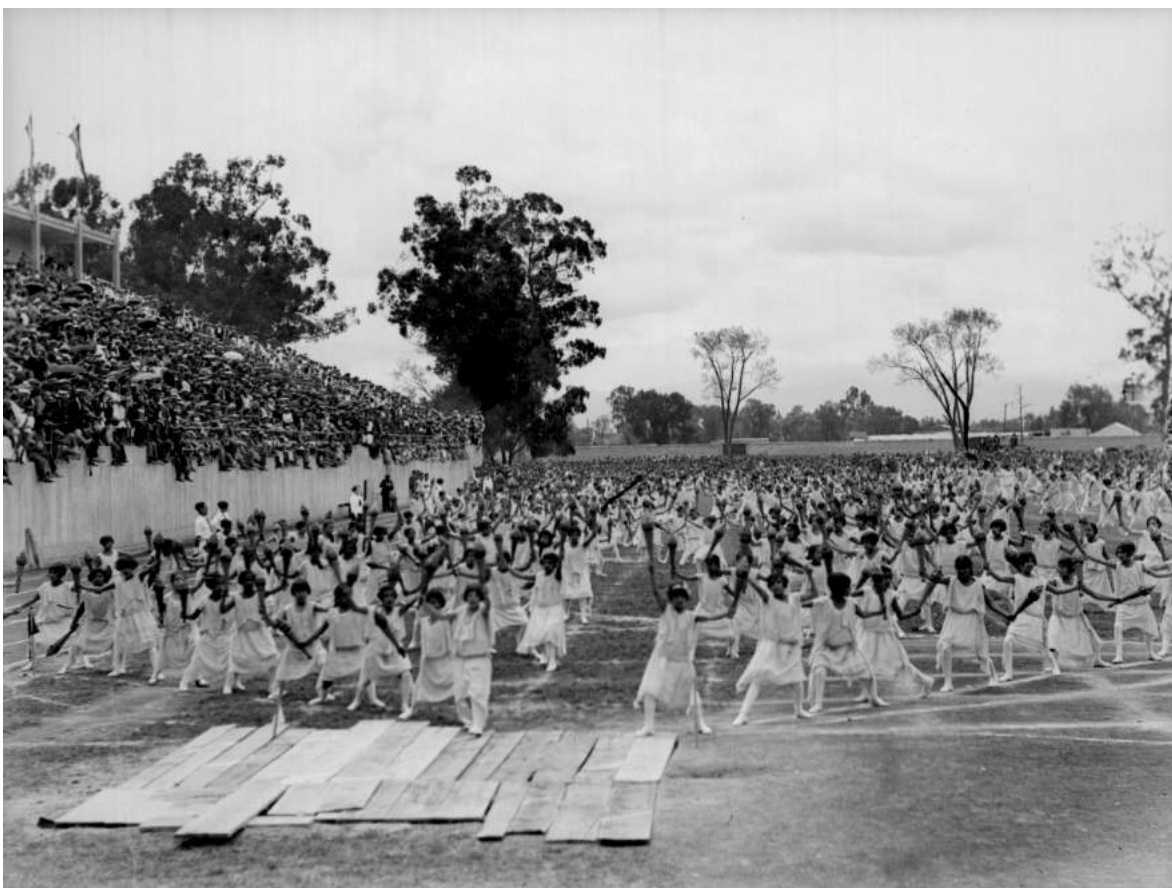


Imagen 3. Serie “Gimnasia con antorchas”. SINAFO. “Adolescentes representando un evento griego”, ca. 1925-1928, Fondo Archivo Casasola, México, DF., Inv. 44346.

En algún momento de la presentación se realizó una formación que pareciera desordenada en esta toma, en la que las ejecutantes se colocaron de frente, hacía la zona del estadio donde se ubicaba el sitio reservado para el presidente, su gabinete, diplomáticos, familiares y uno que otro invitado. Esa zona es justo la que podemos observar en el extremo central a la derecha de la primera imagen que presentamos, y contaba con una cubierta. Desde ese punto de vista observaban el espectáculo aquellos que no eran “el pueblo”.

En las notas periodísticas que relatan el evento patrio se expresó muy poco sobre la participación femenina. En la nota del *Excélsior*, el autor dijo que el número ya era conocido, pero que aún así tenía su mérito, ya que consiguió gustar al público, “pues las chicas probaron la armonía de su conjunto y estuvieron matemáticas en su ejecución.”³⁶ En cambio, la participación masculina fue descrita en otros términos.

4.- La cultura física

Concluido el acto tipo griego, los nuevos protagonistas fueron “los huérfanos”. 500 alumnos de la Escuela Industrial de Beneficencia Pública realizaron evoluciones de gimnasia calisténica. Destaca la valoración que hizo el periodista del *Excélsior* sobre este número, admirable por lograr en su ejecución “evidenciar la disciplina militar”. Este cuadro comenzó cuando los alumnos marcharon por compañías, al más puro estilo castrense. Después, “el abanderado con su escolta se dirigió a la Tribuna Central a saludar al Presidente”. Entonces, según la crónica de *El Universal Gráfico*, los alumnos “ejecutaron con admirable precisión golpes de esgrima de marrazo, formaron el cuadro contra caballería y desfilaron después por pelotones a colocarse en el costado del Estadio”³⁷. Al concluir dieron paso al número final...

Vamos a detenernos un momento en el evento estadiogénico que estamos describiendo, para analizar algunos de los elementos mencionados. Las

³⁶ CD, BSEP. Octubre, 1926, p. 205.

³⁷ “Resultó Brillantísimo el Festival en el Estadio” en el *Universal Gráfico*, miércoles 15 de septiembre de 1926.

exhibiciones deportivas ocuparon un lugar importante en los festejos estatales y en los cuantiosos festivales populares organizados por el DBA de la SEP. Sin embargo, antes de que las “promesas de la Revolución” comenzaran a cumplirse, la educación física se contempló en los programas escolares desde finales del siglo XIX. Como explica Mónica Chávez,

entre 1880 y 1910 se publicaron en México manuales especializados en gimnasia escolar y se fundaron las primeras academias de gimnasia con maestros capacitados en el extranjero, principalmente Estados Unidos, Suecia y Alemania.³⁸

En ese periodo también se fomentó la práctica de los *sports*. Estos se introdujeron en México, principalmente con las compañías y las colonias extranjeras.³⁹

Podemos contar el fútbol, el béisbol, la gimnasia sueca, el alpinismo, la pelota vasca, carreras a caballo, basketbol, remo, esgrima, jiu-jitsu, ciclismo, entre otros. Es conocido que el baseball comenzó a practicarse en aquellas zonas donde había petroleras norteamericanas; por su parte, el fútbol se introdujo donde había mineras británicas, fueron deportes practicados por obreros. Entre los diferentes deportes que comenzaron a practicarse se encontraba la gimnasia sueca.

La gimnasia fue una de las dos corrientes de donde surgió el deporte moderno, se creó en los países germánicos y escandinavos a principios del siglo XIX. La otra corriente fueron los deportes por equipo de las escuelas inglesas. El surgimiento de la gimnasia está ligado a la construcción del nacionalismo y las identidades nacionales.

³⁸ Chávez, *op. cit.*, p. 44.

³⁹ Sobre el tema se puede revisar: Georgina Rodríguez Hernández, “Orden, progreso y sport”, en *Luna Córnea*, Núm. 16, sep-dic 1998; y Dafne Cruz Porchini, “Formando el cuerpo de la Nación. El imaginario del deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)”, en *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Conaculta, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.

Ling, el padre de la gimnasia sueca, es un miembro del grupo de los “góticos” patriotas en el año 1810. En cuanto a las *Turnvereine* (asociaciones gimnásticas alemanas), creadas por Ludwig Jahn a la salida de las guerras napoleónicas, tienen una doble finalidad: formar cuerpos robustos y aguerridos para la defensa de la patria, pero también constituir una educación total o nacional a través del ejercicio físico. Jahn impone a sus gimnastas un uniforme igualitario y el conocimiento de los monumentos culturales alemanes. Las *Turnvereine* liberales inquietan suficientemente al poder como para ser prohibidas y su estructura desmantelada en 1819.⁴⁰

En 1840 se relajó el rigor antiliberal y estas asociaciones gimnásticas resurgieron

extendiendo la integración a lo nacional en categorías más amplias de la población: en adelante, se encuentran en ellas obreros y judíos. Incluso se propone el entrenamiento físico a niños y mujeres. Por todo el país se celebran grandes fiestas, con demostraciones de gimnasia que terminan con discursos llamando a la unidad nacional. Las *Turnvereine*, que frecuentemente están en relación con las organizaciones de trabajadores y los clubes democráticos, desarrollan una intensa actividad cultural: creación de librerías, salas de lecturas, organización de conferencias [...] En abril de 1848, las asociaciones locales se federan en una unión gimnástica alemana que apoya la Asamblea reunida en Frankfurt para elaborar una constitución liberal. El propósito declarado de la Unión es trabajar por la unidad del pueblo alemán desarrollando el espíritu de fraternidad y el poder físico y espiritual de la nación.⁴¹

Los gimnastas participaron en los enfrentamientos bélicos de 1848 y 1849, pero luego hubo represión hacia las *Turnvereine* y el movimiento se quedó únicamente en el campo del entrenamiento físico. También hubo movimiento checo de gimnasia llamado *Sokol*, que buscaba, al igual que el movimiento alemán, la educación de lo nacional mediante el ejercicio físico. Utilizaban una vestimenta específica para uniformarse. Estos grupos fueron muy importantes para “el desarrollo y expansión de la conciencia nacional. Sus numerosas fiestas presentan gigantescos <<ejercicios de conjunto>>”. Estas asociaciones *Sokol* se expandieron vía los migrantes eslavos a Londres, París y Estados Unidos. Hasta en la Cataluña republicana hubo *Falcones* de este tipo. Tanto los *Sokols* como las *Turnvereines* se desarrollaron desde 1860 en algunas ciudades industriales del continente americano. El modelo alemán de gimnasia también llegó a Francia, desde Alsacia, donde, al igual que en otros países, “ya fuese extendido a las clases populares o restringido a una minoría acomodada, el ejercicio físico es un

⁴⁰ Thiesse, *op.cit.*, p. 241.

⁴¹ *Ibid.*, p. 242.

deber y un aprendizaje patrióticos.”⁴² En México desde el último cuarto del siglo XIX se practicó la gimnasia como parte de los programas escolares, especialmente la variante sueca. Hacia los años veinte y treinta la gimnasia era un ejercicio ampliamente extendido en la educación física oficial. Como explica Ana Laura de la Torre en su trabajo *La cultura física en la Ciudad de México: recreación, internacionalismos y nacionalismos, 1896-1939*

En México la expresión cultura física fue comúnmente usada en la prensa y documentos de gobierno desde los primeros años del siglo XX para nombrar a las nuevas actividades que se realizaban con el cuerpo y que iban de las luchas al fisiculturismo, los deportes competitivos, el jiu-jitsu japonés, la gimnasia o la educación física. El término designó, por tanto, todas aquellas actividades que favorecían el buen desarrollo corporal. Su uso continuó vigente hasta bien entrado el siglo XX y englobó las más diversas prácticas modernas del cuerpo en movimiento. A diferencia de otros países donde hubo una pugna frontal entre los promotores del deportivismo y la gimnasia de masas, en México prevaleció el eclecticismo, es decir, los distintos promotores de la cultura física aun cuando privilegiaron una sobre otra, incluyeron ambas actividades en sus programas.⁴³

Así, al tiempo que se expandió el modelo de gimnasia alemán, lo hicieron los deportes ingleses. Estos,

[...] también han nacido de una perspectiva pedagógica en el cuadro de la ideología liberal, pero la élite social a la que inicialmente son destinados no tiene que ser movilizada, como en Alemania, para construir el Estado-nación. Más bien, el objetivo es redefinir las relaciones entre lo individual y lo colectivo para la enseñanza de la competencia leal, el respeto a las reglas comunes y espíritu de equipo. La competición y no el enfrentamiento salvaje, la inteligencia y la energía mejor que la fuerza bruta. Y para los deportes individuales, el descubrimiento de la superación de uno mismo, de la *performance*.⁴⁴

Se hizo de la práctica de los deportes una enseñanza moral y cívica, cuyo fin era que el alumno aprendiera a

[...] gobernarse por sí mismo en el cuadro de competiciones en las que la agresividad es controlada. Los deportes colectivos inventados en este escenario se inspiran en los juegos practicados en las fiestas populares, pero su normalización hace de ellos una educación tan intelectual como física, puesto que la estrategia

⁴² *Ibid.*, p. 243.

⁴³ Ana Laura de la Torre Saavedra, *La cultura física en la Ciudad de México: recreación, internacionalismos y nacionalismos, 1896-1939*, tesis que para obtener el grado de doctorado, México, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017, p. 20.

⁴⁴ Thiesse, *op.cit.*, p. 244.

cuenta aquí en definitiva más que el gasto de energía [...] El deporte se convierte en un poderoso factor de integración nacional, proporcionando a doble título un soporte de identificación común a distintas categorías sociales.⁴⁵

En este ambiente de exaltación y promoción del deporte como un elemento de construcción sana de los hombres y las naciones, Pierre de Coubertin formó un comité olímpico internacional, en 1894, y se organizaron los primeros juegos olímpicos modernos en Atenas en 1896, el día de la fiesta nacional de Grecia. De modo que una nueva práctica fue dotada de “tradicionalidad antigua”.⁴⁶

Regresemos a los cuadros gimnásticos del festejo patrio en el Estadio Nacional que nos ocupa. Distintos elementos constituyeron esta puesta en escena del 15 de septiembre de 1926. En las notas oficiales sobre dicho evento, se dijo que todos los cuadros deportivos fueron realizados perfectamente. Lo relevante es que cada periodista señaló que las diferentes ejecuciones gimnásticas masculinas fueron armoniosas, disciplinadas y precisas; y denotaron la gallardía varonil. La participación de los huérfanos fue caracterizada como digno ejemplo de la conducta militar. Y sobre la gimnasia estética femenina, sólo se dijo que fueron armoniosas y matemáticas.

Según las características de origen socioeconómico y de género de cada grupo de alumnos correspondía un tipo de gimnasia a ejecutar. El investigador Carlos Martínez Valle menciona que “aquellos cuerpos más precisados de disciplina, el ejército y fuerzas del orden público, los reclusos, el lumpen proletariado y los escolares y estudiantes, se destinó una reformulación de la

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 245-246.

gimnasia francesa y el *Turnen* alemán”⁴⁷ En este caso, los huérfanos realizaron ejecuciones similares a las del entrenamiento castrense. Por otro lado los universitarios presentaron cuadros de atletismo. Y los más pequeños realizaron tablas gimnásticas calisténicas.

En las evoluciones gimnásticas se realizaron distintas formaciones: filas, diagonales, círculos o pirámides. En su ejecución, los alumnos efectuaron movimientos continuos, repetitivos y simultáneos de brazos, piernas, cuello, torso, tronco, abdomen, hombros, omóplatos, de respiración.

El Programa de Educación Física elaborado por el Consejo Técnico del Ramo del Departamento de Bellas Artes, publicado en 1931, presenta la definición de los distintos tipos de gimnasia que se estaban enseñando y los ejercicios que correspondía realizar según el caso. Esto nos permite entender qué era lo que ejecutaron los alumnos en la arena del Estadio Nacional en 1926, ya que aunque el documento es posterior a la fecha del evento, la sistematización programática que hay en el mismo es resultado de las experiencias previas, en la década de los años 20.⁴⁸ En cuanto a la gimnasia calisténica se menciona que:

El fin que se busca en la gimnasia calisténica es también la conservación de la salud por medio de un sistema de ejercicios higiénicos acompañados de música. El acompañamiento de la música para los ejercicios es de gran importancia; por medio de su regularidad y perfecta simetría se adquiere el don de la obediencia, se desarrolla la atención y se obtiene el control y precisión en los movimientos, uniéndose la función fisiológica y la psicología de la manera más amena. Este sistema de gimnasia comprende todos aquellos movimientos que se efectúan a

⁴⁷ Carlos Martínez Valle, “El nuevo cuerpo político de la nación. El deporte en la disciplina y educación social del México posrevolucionario.”, en *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Conaculta, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012, p. 92.

⁴⁸ AHSEP-AGN. DBA. C. 55. Oficina de Educación Física, exp. 17, f. 146 r-147a “Programa de Educación Física Formulado por el Consejo Técnico del Ramo”, Departamento de Bellas Artes, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

mano libre, con aparatos manuales como mancuernas, clavos, bastones, aros, etc.⁴⁹

En las notas periodísticas se mencionó que los alumnos de las primarias, en su cuadro de gimnasia calisténica formaron pirámides. Estas formaciones implicaban que las personas se postraran en posiciones de “cuatro patas” sobre el piso, y sucesivamente iban colocándose otras personas arriba de la base, conformando varios niveles hasta llegar a la punta donde sólo había un individuo. Se trata, a decir del investigador Carlos Martínez Valle, de una representación simbólica de jerarquías y de sumisión social, una pirámide social.⁵⁰

Por su parte, las mujeres presentaron gimnasia calisténica con “antorchas”, como puede apreciarse en las fotografías donde se presentan sus evoluciones, no hay movimientos que aludan a la fuerza, la virilidad o la gallardía que se atribuye a las ejecuciones de sus pares masculinos, sino movimientos delicados y gráciles. Por ejemplo la sutileza de los movimientos de sus brazos al sostener las antorchas y moverlas de lado a lado o de sus piernas al marchar en las formaciones circulares. Son movimientos que evocan curvas. Las representaciones coreográficas de la gimnasia variaban en función del género que las iba a ejecutar, de acuerdo al tipo de mujer y al tipo de hombre que se quería confeccionar.⁵¹

Martínez Valle, explica que estos ejercicios gimnásticos,

[...] se inspiraron en gran medida en la gimnasia sueca, que paradójicamente había nacido como reacción contra el militarismo y el nacionalismo de las escuelas

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Martínez Valle, *op. cit.*, p. 93, “La sumisión animal (maquinal) de soldados o civiles en las pirámides gimnásticas se reforzaba por las obvias semejanzas con similares ejercicios en los que la base de la pirámide se formaba con caballos, motos o bicicletas. El lenguaje fotográfico usado para describir estos ejercicios se basa en una distancia objetiva de planos muy generales que trasladan la idea de la pirámide social como un hecho natural y necesario.”

⁵¹ Véase Chávez, *op. cit.*

de gimnasia [francesa y alemana], pues tenía como idea rectora la igualdad y atendía más al autocontrol del cuerpo sin instrumentos externos que la acción. Pero su significado se transformó al aplicarse a grandes contingentes de atletas y fundirlo con las tablas militares. Es de señalar que el ejército sólo hace uso de la gimnasia sueca en el *mass ornament*, mientras que estas fueron más difundidas en la educación civil ya antes de la Revolución y especialmente bajo el patrocinio de José Vasconcelos.⁵²

Los alumnos que participaron de esta escenificación portaron uniformes deportivos o, en el caso de las niñas, todas usaron el mismo modelo de vestuario. Una de las medidas tomadas por la Dirección General de Educación Física fue introducir el uso obligatorio de uniformes deportivos, por ser más higiénicos.⁵³ Los niños y las niñas, los dos se presentaron por separado, los dos, de algún modo, puede decirse que están uniformados. Lo que importa es presentar cuerpos unidos, homogéneos, limpios, moviéndose de forma repetitiva y uniforme.

En las crónicas oficiales del evento se recalca que muchos participantes, tanto de la sección deportiva como de la musical, provenían de escuelas de zonas populares; además, que se contó con la participación de obreros. Podemos pensar que este tipo de actividades, el canto coral, las orquestas típicas y la gimnasia permitían utilizar pocos recursos, de modo que podía extenderse la práctica de actividades antes reservadas a la élite porfiriana hacia las masas de alumnos, presentando un espectáculo de propaganda estatal que aludía “al cumplimiento de las promesas de la Revolución”.

⁵² Martínez Valle, *op. cit.*, p. 93.

⁵³ FRBN. “La nueva Educación Física”, en Folleto *Estadio Nacional*, *op. cit.* p. 74.

5.- Festejos cívicos y mass ornament

Desde finales del siglo XIX, los *sports*, símbolo de saneamiento, orden y progreso, formaron parte de los festejos cívicos, por ejemplo, “en 1893, las Juntas Patrióticas promovieron carreras ciclistas en la capital como parte de las celebraciones independentistas.”⁵⁴ Por iniciativa de Justo Sierra, se realizaron festivales escolares de fin de cursos.⁵⁵ Y como parte de los festejos cívicos salían alumnos y soldados a desfilas al compás de la música marcial.⁵⁶

Salvo contadas excepciones, como el caso del fútbol o el beisbol, la mayoría de los deportes estaban reservados para las clases altas y medias urbanas del país. La gran novedad en el periodo posrevolucionario, fue que los festejos cívicos y escolares incluyeron a las masas, no sólo como espectadores sino también como ejecutantes de estas grandes puestas en escena de lo nacional en las que se incluyó el deporte.

Este nuevo formato de festividad masiva repleta de motivos nacionalistas se estrenó en 1921 con las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, en las que se celebró la Noche Mexicana de Chapultepec, en la

⁵⁴ Rodríguez, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ Josefina Lavalle explica que en diciembre de 1901 se expidió una ley mediante la cual se estableció la obligatoriedad de los festivales escolares al final del año escolar. Las primeras fiestas escolares se realizaron en el Teatro Arbeu, evento al que asistió Porfirio Díaz. El programa del evento incluyó número de teatro, música y danza, y fue el siguiente: “*El asalto de Cuautla por Calleja*, dramatizado por ciento cincuenta niños; los coros, integrados por más de doscientos niños y niñas; el “entretenimiento” *Jugando a la cosmografía*, ideado y dispuesto por el ingeniero Miguel F. Martínez, principal organizador del evento, ensayado por don Félix Alcérrea, en el que hizo lucir “sus gracias a las pequeñas damas y pequeños caballeros vestidos a la Luis XIV”. “Y cerró con el Himnos Nacional entonado por mil niños de todas las escuelas. (*apud.* Enrique Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*, t. IV, México, Porrúa, 1961, p. 2369). Las fiestas escolares se realizaron durante varios años más en el Arbeu, el lago de Xochimilco, el bosque de Chapultepec y el llano de la Anzures. Josefina Lavalle, “Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX”, en *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, México, Conaculta, p. 25-26.

⁵⁶ Chávez, *op. cit.*, *apud.* Thompson, p. 45.

que bailaron cientos de tehuanas y chinas poblanas.⁵⁷ El formato se repitió en la ceremonia de inauguración del Estadio Nacional, en mayo de 1924. En dicha ocasión se incluyeron números gimnásticos, cantos, atletismo y un “bailable”, el jarabe nacional ejecutado por mil alumnas.⁵⁸ Ya no había vuelta atrás, el cuerpo se mostraría en cada uno de estos eventos.

Ahora bien, “la política de la Secretaría de Educación Pública se caracterizó por concretar muchos de los lineamientos modernizantes planteados en el Porfiriato, uno de los cuales fue el impulso a la educación física con fines higiénicos y eugenésicos.”⁵⁹ Como mencionamos en el capítulo anterior, las ideas vasconcelianas que fundamentaron el proyecto de la SEP de 1921 a 1924 alentaron la generación de dispositivos para la homogenización racial y cultural, entre ellos la cultura estética y la cultura física. En el artículo “La Nueva Educación Física”, que se publicó como parte del conjunto de notas que integraron el folleto conmemorativo por la inauguración del Estadio Nacional en 1924, se habla del enfoque que tenía la Dirección General de Educación Física:

El establecimiento de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, como promesa cumplida de la Revolución, significa uno de los mayores aciertos de la historia, no sólo educacional de nuestro país, sino también de su historia política. La nueva ideología de esta institución considera a la educación estética como base de la vida individual, de la vida de la familia, por lo tanto, de la vida colectiva, que juzga que la reflexión constante sobre los problemas mexicanos es la única forma de que tengamos algún día una moral propia y que cree que la cultura del cuerpo, como necesidad individual, es la base de la transformación de las costumbres de la raza, ha instaurado la Dirección General de Educación Física, considerándola uno de los factores más importantes de la reconstrucción nacional. Esta labor, que no tiene antecedentes, y cuya jerarquía sería absurdo comparar con la obra anquilosada de la antigua educación gimnástica, ha venido a transformar los

⁵⁷ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos.*, Ciesas, CIDHEM, 2000, p. 55.

⁵⁸ FRBN, Folleto “Estadio Nacional”, op. cit., p. 40-41.

⁵⁹ Chávez, *op. cit.*, p. 44.

ideales de nuestra juventud, haciéndola considerar que la salud del cuerpo es la base de su labor intelectual y moral.

Más adelante, se presenta una declaración de principios de esta dirección, los cuales tienen como base las siguientes proposiciones:

- a. Que las eficiencias física, mental y ética del individuo, dependen de su buena salud.
- b. Que la salud depende, a su vez, del desarrollo normal y del buen funcionamiento del aparato muscular
- c. Que el desarrollo mental depende, a su vez, en gran parte, del adiestramiento adecuado del sistema neuro-muscular.
- d. Que las virtudes cívicas pueden ser impulsadas por los juegos y competencias atléticas, donde se aprende la caballerosidad unida al servicio de pugnacidad.
- e. Que la educación física ofrece mejor medio para el encauzamiento de los instintos.

De modo, que el objetivo final era [producir] “al hombre de energía, de habilidad y de excelentes capacidades para todo trabajo ejecutivo.”⁶⁰

El fortalecimiento de la enseñanza de la cultura física se dio cuando José Manuel Puig Casauranc, médico de formación y político de profesión, fue nombrado por Plutarco Elías Calles titular de la Secretaría de Educación Pública. El entonces mandatario sabía que para consolidar un Estado nacional, había que modificar hábitos y conductas de los ciudadanos; en este sentido, la política de fomento a las actividades deportivas no fue casualidad en los programas escolares, menos aún su presencia en los programas de los espectáculos cívicos pedagógicos masivos.

La investigadora Ana Laura de la Torre explica que en el terreno de la cultura física y del olimpismo en México se jugaron la influencia de católicos y cristianos sobre el deber ser del cuerpo de los ciudadanos y sus prácticas

⁶⁰ FRBN. “La nueva Educación Física”, en Folleto *Estadio Nacional*, *op. cit.*, p. 75.

deportivas. En ese sentido durante el periodo de Calles tuvo mayor apoyo la vertiente protestante, la cual se había introducido al país por medio de la YMCA. Moisés Saénz, quien era protestante y subsecretario de Educación Pública⁶¹, y Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional (1924-1928), ambos miembros de la YMCA, fomentaron fuertemente la cultura física.

Durante la administración callista maduró paulatinamente el discurso nacionalista revolucionario expresado desde la cultura física. Ello fue posible gracias a la intervención de Moisés Sáenz y de Alfonso Pruneda cuyas posiciones estratégicas en la administración pública permitieron que sus esfuerzos abarcaran todos los niveles educativos: de primaria a estudios superiores. Para ello colocaron en puestos claves a Enrique C. Aguirre, el encargado nacional de educación física de la asociación [YMCA], que tuvo influencia tanto en la docencia como en los planes de estudio. Para Taylor, este mexicano realizaba un trabajo religioso en el sentido verdadero, porque “estaba enderezando a los jóvenes mexicanos en los grandes temas de la vida”.⁶²

6.- Serie: Tehuanas

Vamos a revisar una serie fotográfica referente al último cuadro gimnástico que se presentó el 15 de septiembre de 1926 en el Estadio Nacional, durante la administración callista. Hemos establecido un relato paralelo al de las imágenes, al acompañar estas con citas de las crónicas periodísticas sobre el evento. Dicho lo anterior, llegó la hora del número final, el más aplaudido.

⁶¹ Durante la gestión de José Manuel Puig Casauranc (1924-1928), Moisés Sáenz ocupó el cargo de Oficial Mayor y posteriormente de Subsecretario de Educación Pública. Posteriormente asumió el cargo de Secretario de Educación Pública en 1928 y al año siguiente fue sucedido en el cargo por Ezequiel Padilla en la administración de Emilio Portes Gil.

⁶² Torre Saavedra, *op. cit.*, p. 217-218.

“Una sorpresa fue para el público el cuadro que se ofreció, como de gimnasia rítmica, con motivos zapotecas. Fue un conjunto de 700 alumnas de las escuelas técnicas, ataviadas con el típico traje de las tehuanas, las que surgieron por todas las entradas del circo, radiantes de belleza, polícromas, risueñas, ondulantes y esparciendo aromas de juventud por la magna arena.”⁶³



Imagen 1. Serie “Tehuanas”. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 59/11. 1936. Fiestas de septiembre.⁶⁴

⁶³ CD. BSEP. Octubre, 1926, p. 206.

⁶⁴ AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 59/11. 1936. Fiestas de septiembre. Realizando búsquedas hemerográficas y comparando materiales visuales durante la investigación, se ha concluido que esta imagen no fue tomada en 1936, como mencionan los registros del archivo. Nosotros buscamos, tanto en fuentes hemerográficas como entre documentos del Departamento de Bellas Artes y Boletines de la SEP, si hubo algún festival con las características que documenta la fotografía en septiembre de 1936 y no se encontró registro alguno. Finalmente, concluimos que esta imagen pertenece a la serie fotográfica del 15 de septiembre de 1926 en el Estadio Nacional.

“Meciendo sus cuerpos frágiles fueron las tehuanas a invadir la pista en figuras caprichosas ritmando, con estética singular, las danzas exclusivas de aquella región oaxaqueña que se llama Istmo.”⁶⁵



Imagen 2. Serie “Tehuanas”. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 11/2. 1926. Fiestas de septiembre.

⁶⁵ CD. BSEP. Octubre, 1926, p. 206.

“Las melodías encantadoras que ejecutaron los doscientos profesores de la Banda de Policía (bajo la batuta de Tata Nacho), ya en la alegría de la “Sandunga”, ora en el ruego amoroso de “La Zamba” o en la frivolidad coqueta de “La Culebra” que fueron los tres sones que el Jal Florista seleccionó para su obra.”⁶⁶



Imagen 3. Serie “Tehuana”. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 11/2. 1926. Fiestas de septiembre.

⁶⁶ CD. BSEP. Octubre, 1926, p. 210.



Imagen 4. Serie “Tehuana”. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 59/11. 1936. Fiestas de septiembre.⁶⁷

⁶⁷ También se ha concluido que esta imagen forma parte de las tomas realizadas durante el evento del 15 de septiembre de 1926 en el Estadio Nacional.

“Entre tanto allí, sobre la arena, en la gimnasia rítmica, se desarrollaban figuras arrobadoras. Allá, un grupo de tehuanas con el traje de labor, sencillo, natural. Aquí otras con el resplandor albo que las corona llevando el traje de paseo y la toca echada con exquisita negligencia femenina sobre el hombro, o bien como el último grupo en que las cubrían su cabeza y dejaban asomar solamente el óvalo de sus caras, como cuando las “sandungas” acuden al llamado pueblerino en la misa... “de la fiesta de guardar”.⁶⁸



Imagen 5. Serie “Tehuanas”. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 11/2. 1926. Fiestas de septiembre.

⁶⁸ CD. BSEP. Octubre de 1926, p. 210



Imagen 6. Serie "Tehuana". SINAFO. "festival escolar en el Estadio Nacional". Inv. 208803.

“Admiro así mismo aquel instante en que las tehuanas elevaban el “xicatpextle”⁶⁹ (hubo necesidad de sustituirlo por una especie de batea uruapeña), como en una oblación a los Dioses.”⁷⁰



Imagen 7. Serie “Tehuana”. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García. ED. 11/2. 1926. Fiestas de septiembre.

⁶⁹ Especie de jícara hecha del fruto de la calabaza que se elabora en la zona de Tehuantepec.

⁷⁰ CD. BSEP. Octubre, 1926, p. 210.

El último número, el más aplaudido según las crónicas, consistió en un cuadro de gimnasia rítmica con “motivos zapotecas”, ejecutado por 700 alumnas de las escuelas técnicas. Esta escenificación fue hecha por el profesor Enrique J. Zapata de la Dirección de Educación Física; la dirección artística y el vestuario fueron de Carlos González.⁷¹ Los “arreglos zapotecas” que acompañaron la ejecución gimnástica, los realizó Ignacio Esperón “Tata Nacho”⁷², el entonces recopilador de música de la Secretaría de Educación Pública.

Los profesores de educación física eran los encargados de la enseñanza de la gimnasia rítmica y los “bailables”. De acuerdo con el programa de educación física de 1931, la práctica de la gimnasia rítmica conseguía “una educación estética y neuromuscular superior a la que proporciona la calisténica.” Porque se basaba en el ritmo, el cual fungiría como un “factor primordial en la mayor productibilidad de trabajo, esfuerzo y resistencia, capaz de regir por sí solo todas nuestras funciones vitales.” En ese sentido, esta actividad dirigida a niñas y señoritas, era considerada como se señala en el “Programa de educación física...”: “la mejor expresión plástica que hasta ahora se ha conseguido de la música, y su gran poder educativo estriba en la completa armonía que establece entre el cuerpo y el alma.”⁷³ En cuanto a los bailables, existían los bailes

⁷¹ *Ibid*, p. 107.

⁷² Ignacio Fernandez Esperón (1894-1968), mejor conocido como “Tata Nacho”, fue un famoso compositor mexicano de origen oaxaqueño, quien fue autor de exitosas canciones. El vivió de 1919 a 1927 en Nueva York, donde copiaba partituras para el músico Edgar Varsse, cuando volvió a México se integró al DBA de la SEP como recopilador de música, para lo que viajó por diferentes lugares de la república. Una de sus famosas canciones es “Boquita Azucarada”.

⁷³ AHSEP-AGN. DBA. C. 55. Oficina de Educación Física, exp. 17, “Programa de Educación Física Formulado por el Consejo Técnico del Ramo”, Departamento de Bellas Artes, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

gimnásticos y los bailes regionales. La danza como bailable era un ejercicio para la conservación y el mejoramiento de la salud.

Las opciones de formación dancística antes de la existencia de las escuelas oficiales de danza dependientes de la SEP eran las academias particulares de danza, las tablas de los teatros de variedades o cursos en el extranjero (Estados Unidos y Europa).

Ser un bailarín profesional en México antes de la apertura de la primera escuela oficial de danza significaba haber tenido la oportunidad de formarse en otros países o con maestros extranjeros, principalmente en la técnica clásica (italiana, francesa o rusa), venir a México a bailar y a dar clases particulares, y valerse de sus propios recursos para salir adelante. Se habla de las tres escuelas europeas porque los profesores de danza mencionados impartían sus clases según su procedencia y formación; los había formados en la escuela rusa, y otros, en la italiana; los maestros de la escuela rusa generalmente tenían influencia de la escuela francesa de ballet. Una característica importante de la mayoría de los bailarines extranjeros era que incursionaban en diversos géneros dancísticos, aunque mostraban mayor inclinación hacia uno u otro género, y su formación como maestro la adquirían con la práctica.⁷⁴

Sería hasta principios de los años treinta que se establecerían escuelas de danza oficiales encaminadas a formar bailarines profesionales, es decir técnicamente adiestrados, lo que consolidaría la producción dancística como un campo artístico no aislado, pero sí diferenciado del resto de las artes escénicas; tendría una personalidad propia.

Cuando se creó la SEP Vasconcelos convocó a artistas de diferentes áreas a integrar la institución como profesores del DBA, ya que el ministro oaxaqueño pensó que lo mejor era que las clases de arte fueran impartidas por los mismos

⁷⁴ Roxana Guadalupe Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística en México*, México, Conaculta, INBA, Fonca, 2009, p. 63.

artistas. Así, algunos bailarines⁷⁵ se integraron al Departamento para enseñar algunos bailes en distintas escuelas oficiales. A estos profesores se les asignaba una escuela donde impartir sus cursos. Los profesores especiales de baile fueron despedidos cuando se reorganizó el DBA y desapareció la Dirección de Cultura Estética y la de Cultura Física; entonces los profesores de educación física fueron los encargados de la enseñanza de bailes.

Los contenidos en cuanto a bailes y música que podían y debían ser enseñados en las escuelas oficiales estaban siendo creados mediante la recopilación de música y de coreografías. Estos materiales eran transmitidos a los profesores de educación física por medio de la Escuela de Educación Física, creada en 1923, y los cursos de perfeccionamiento, en los que las enseñanzas dancísticas eran impartidas por bailarinas u otros profesores misioneros de educación física, quienes aprendieron y recopilaron coreografías de distintas zonas del país.⁷⁶

En la SEP existió la figura del “Recopilador de Música”, quien realizaba viajes a distintos lugares de la República mexicana y, como su nombre lo indica, recopilaba “música vernácula”⁷⁷. En 1925 el DBA nombró a la Señora Concepción Michel⁷⁸

⁷⁵ Como Amelia Costa de Segarra, que figura como maestra de bailes estéticos de la SEP y fue coreógrafa de jarabe tapatío en 1922, Aulestia, *op. cit.*, p. 52-53.

⁷⁶ Al respecto de la labor que realizaron los profesores de educación física durante las misiones culturales véase el trabajo de Liliana Toledo Guzmán, *El programa de música de las misiones culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la conformación del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*, El Colegio de Morelos, Maestría en Historia, febrero de 2017. En su trabajo se muestra de manera detallada los mecanismos de recopilación musical mediante el que se conformó el acervo musical regional sancionado o avalado por la SEP y que se difundió por medio de la educación oficial.

⁷⁷ Sobre la recopilación musical y la figura del recopilador de música de la SEP véase el trabajo de Carlos Ruiz Rodríguez, *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de*

[...] para que recoja música vernácula en la República, y procurar tomar las melodías en aquellos lugares que estén completamente retirados del ferrocarril y de las diligencias, pues se desea que los sones nacionales sean legítimos y no estén adulterados con los foxes y melodías que propagan los fonógrafos y las pianolas.⁷⁹

Para enero del año siguiente se nombró recopilador de Música Vernácula de la SEP a Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”. En 1926 recopiló música de Oaxaca, Michoacán y Guanajuato. Al año siguiente fue a Yucatán. Posteriormente, esta música era sometida a un proceso de armonización.

Tata Nacho trajo versiones de la danza de la pluma y de zapateados tehuanos. A partir de su trabajo se constituyó el material usado en la tabla de gimnasia rítmica con “motivos zapotecas” que se presentó como número final el 15 de septiembre de 1926. Así como parte del material oficial que se emplearía en las clases de bailes regionales de educación física, como lo señaló el Programa de Educación Física de 1931, del que hablamos anteriormente:

VI.- BAILES REGIONALES:

Despiertan el amor patrio y fomentan e impulsan la tradición nacional. Se buscará por medio del baile regional, aparte de los fines que se persiguen en toda clase de bailes, el conocimiento del folklore de distintos países y con especialidad el nuestro.

Para el pueblo mexicano la danza es un culto: nació por necesidad de expresión y fue denominada en tiempo de nuestros antepasados Mecaveliztli y Metotiliztli; la primera comprendía los bailes sagrados en tanto que la segunda se refería a los profanos. Los primeros bailes que realizaron nuestros indios fueron en honor de

conocimiento, tesis que para obtener el grado de doctor en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2015. En su trabajo aborda el desarrollo del folclor musical en el periodo que nos ocupa como parte del proceso de la configuración académica de la etnomusicología en México. El autor explica los detalles técnicos de la recopilación musical en el periodo que nos atañe, el registro fonográfico posible en la época y el debate existente sobre la metodología a seguir, si debía o no armonizarse la música tradicional.

⁷⁸ Concha Michel (1899-1990) de origen jalisciense, fue una folklorista y cantautora comunista, creadora del Instituto de Folklor de Michoacán. Recorrió el país con su guitarra cantando corridos revolucionarios y anticlericales. Recopiló música para el DBA de la SEP en 1925 y 1926. Fue una de las primera mujeres en afiliarse al Partido Comunista Mexicano y pionera del movimiento feminista en México, defendió el derecho al voto a la mujer y por sus posturas feministas fue expulsada del Partido Comunista. Autora del polémico poema feminista “Dios, nuestra señora”.

⁷⁹ Aguirre Lora, *op. cit.*, p. 183.

los astros, después ejecutaron danzas religiosas rondando a sus ídolos sanguinarios y más tarde hicieron su aparición [sic] las danzas guerreras y militares.

Procuremos, pues, hacer una reminiscencia de nuestros bailes primitivos, rituales y populares que sintetizan en su expresión máxima de belleza los sentimientos, tendencias y anhelos de la raza.

Escuelas primarias:

1. Zapateados
2. Tehuanos y Zandunga
3. Jarabe tapatío.

Escuelas Secundarias, Técnicas e Industriales:

1. Zapateados
2. Jarabes michoacanos
3. Huapangos
4. Jarana yucateca⁸⁰

El repertorio que se considera en el programa de educación física corresponde al recorrido de recopilación musical. Al tiempo que Tata Nacho dirigía a los 200 profesores de la Banda de Policía para que ejecutaran su composición de motivos zapotecas, las alumnas realizaban formaciones similares a las que hicieron las muchachas que presentaron la tabla de gimnasia con antorchas.

Explicado lo anterior, regrems a la serie fotográfica “Tehuanas” y detengámonos en las fotografías 2, 4 y 5 de la serie “tehuanas”. Las tres presentan en la arena formaciones que evocan movimientos circulares. Podemos apreciar en la imagen 2 una toma construida del mismo modo que la imagen 1 de la serie de “gimnasia con antorchas”. Es una toma en contrapicada, hecha desde la gradería del Estadio Nacional, compuesta por tres planos diagonales. Los tres planos se construyeron repletos de personas ordenadas, ya sea como público en

⁸⁰ AHSEP-AGN. DBA. C. 55. Oficina de Educación Física, exp. 17, “Programa de Educación Física Formulado por el Consejo Técnico del Ramo”, Departamento de Bellas Artes, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

los planos primero y tercero, o como ejecutantes en el segundo plano. En el primer plano pueden distinguirse varias figuras humanas con vestimentas similares, son los alumnos de las escuelas que participaron antes. Si bajamos la mirada al extremo inferior izquierdo de la diagonal que constituye este primer plano, veremos pequeñas cabezas adornadas con una cinta. Son las niñas de la gimnasia con antorchas, colocadas en las primeras filas, observando a sus pares femeninos. Las tehuanas van marchando en círculos de diferentes tamaños. En esta imagen pueden distinguirse seis círculos en total. El círculo más grande se ubica al centro de la arena, dentro de éste se halla otro más pequeño. Alrededor de este círculo eje, hay otros cuatro círculos ubicados en cada esquina de la arena del estadio.

Las imágenes tres, cuatro y cinco de la serie “tehuanas”, son tomas de algunos detalles del cuadro gimnástico. La forma en la que las alumnas van marchando y girando formando un círculo, en la imagen 4, es similar al tipo de figura que observamos en la imagen 2 de la serie “gimnasia con antorchas”. A su vez, la imagen 5 de la serie “tehuanas” guarda similitudes con las formas de la imagen 3 de la serie “gimnasia con antorchas”. Las primeras toman la batea uruapeña con su brazos, la elevan sobre sus cabezas y en esa posición, realizan movimientos ondulatorios de torso, de derecha a izquierda; las segundas, formadas en hileras sostenían las antorchas realizando movimientos ondulatorios de torso. Los dos conjuntos realizaron movimientos de piernas y brazos, pero como se mencionó antes, denotan equilibrio y control del cuerpo, pero no fuerza muscular.

Al final, las imágenes 6 y 7 de la serie “tehuanas” presentan, la primera en una toma contrapicada y la segunda en una toma normal, una formación, quizá la final, en la que las alumnas se colocan en diferentes figuras estáticas sobre la silueta de los círculos. En la imagen siete podemos apreciar el detalle de una de las diferentes posiciones adoptadas por las alumnas. Son 8 muchachas vestidas con traje de labor tehuano, como lo llamó Jacobo Dalevuelta.⁸¹ De las cuales, cuatro formaron dos parejas que se acomodaron de rodillas, viéndose de frente, compartiendo la batea, la cual sostienen con los brazos extendidos. A cada lado se ubica un par de mujeres, a diferente altura, una detrás del cuarteto, la otra delante de éste. Las chicas de atrás sostienen la batea con sus brazos semi extendidos y estilizados sobre sus cabezas y realizan una ligera torsión de torso. Las chicas del frente se ubican de rodillas, ofreciendo la batea al público con sus brazos completamente estirados. Esta formación recuerda más la silueta de una pirámide humana que las figuras de algún baile tradicional.

Por otro lado, las tehuanas, igual que el resto de los alumnos que se presentaron durante el evento, portaron uniforme. A diferencia de los hombres, las mujeres utilizaron vestuarios iguales, no eran pantaloncillos cortos de color blanco ni el uniforme que utilizaban las alumnas en las clases de educación física; se trataba de vestidos que intentaban dar cuenta de su feminidad, de su “exquisita negligencia femenina”. Las gimnastas con antorchas utilizaron esa suerte de vestido griego que hemos referido; las tehuanas lucieron tres modelos de trajes “tehuanos” diseñados por Carlos E. González. Él colaboró en distintos montajes

⁸¹ CD. BSEP. Octubre de 1926, p. 210

dancísticos, y en 1919 diseñó la decoración y los vestuarios para la presentación de “*La Zandunga o La Tehuana*”, de Tórtola Valencia.⁸² Aunque se tratara de tres modelos distintos de vestuario, según la descripción de Jacobo Dalevuelta que citamos en la imagen 5: el traje de labor, el traje con el resplandor sobre el hombro y el traje donde portaban la toca en la cabeza; ello no implica variedad, se trata una vez más de uniformes operando.

7.- La danza y la gimnasia para la reforma social

De nueva cuenta, las imágenes que nos presentan tanto las crónicas sobre el evento como las fotográficas, establecen roles de género. Las primeras gimnastas con antorchas fueron bellas y correctas; las segundas, tehuanas bellas, polícromas, risueñas, ondulantes, jóvenes de cuerpos frágiles. Todas ellas eran mujeres frágiles y hermosas que se integraron al espectáculo de lo nacional. Ellas podían mostrar su cuerpo y utilizarlo a través de los deportes, la gimnasia o de los bailes regionales, sobre la arena del Estadio Nacional, jamás sobre las tablas del teatro de variedades.

En ese sentido, los bailables y la gimnasia rítmica eran una suerte de danza aséptica, encargada de formar a través del ejercicio cuerpos bellos, sanos e industriosos. Esta es la danza nacionalista hecha a partir de tablas gimnásticas masivas que incorporaron motivos folklóricos. En la época fue común esta mezcla: gimnasia estética masiva y folklor; por ejemplo, durante los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 se presentaron demostraciones de gimnasia de 7 diferentes

⁸² Aulestia, *op. cit.*, p. 55.

naciones en el estadio olímpico: Dinamarca, Finlandia, Suecia, Alemania, Hungría, Noruega y China. De acuerdo al informe oficial de las olimpiadas, se trató de un repaso por los diferentes métodos de entrenamiento físico de diferentes países del mundo, único en su tipo, por lo que los juegos olímpicos habían logrado impulsar la cultura física en el mundo.⁸³

Cada estilo de gimnasia era una escuela nacional y cada equipo presentó alguna peculiaridad en el tipo de ejercicios, pero en general se presentaban tanto hombres como mujeres en grandes cantidades, algunos equipos eran cientos o miles y otros sólo decenas. Hacían ejercicios de calistenia, ejercicios individuales o en parejas, estiramientos, muestras del uso de aparatos; algunas danzas, utilizaban elementos como aros, estacas y cuerdas, y llevaban acompañamiento musical acorde con el ritmo del ejercicio físico. Se encontraban uniformados y se destaca en las descripciones del informe oficial la precisión y la exactitud de las evoluciones gimnásticas, la fuerza en los hombres y la belleza en las mujeres. Las formaciones en el campo eran circulares, lineales o en filas, siempre creando un movimiento dinámico y constante.

Lo que nos interesa al referir las demostraciones de gimnasia son dos elementos: por un lado, las formas coreográficas y por el otro su relación con la identidad nacional, guardando la debida distancia entre el nivel de producción de los números presentados por los alumnos mexicanos en el Estadio Nacional de los equipos de gimnasia que se presentaron en los juegos olímpicos. En las crónicas

⁸³ ORGANISATIONSKOMITEE FÜR DIE XI. OLYMPIADE BERLIN 1936 E. V., *op., cit.*, p. 1092.

se menciona que cada sistema hablaba del carácter de cada nación y en el caso sueco, se destacó que “el movimiento de gimnasia es un movimiento nacional” que conducía a las personas hacia la “belleza, la salud, la energía y el gozo”. Sobre todo desarrollaban la armonía del cuerpo realizando ejercicios acorde con la edad. El box chino se presentó en el Teatro al Aire Libre Dietrich-Ekhardt y llamó la atención su peculiaridad, el ser una tradición ancestral, el uso de armas y la fuerza y rapidez de sus ejercicios. Aunque varios equipos presentaron elementos de danza, cabe destacar que en la segunda parte de la participación del equipo de Finlandia, 200 gimnastas utilizaron trajes tradicionales de campesinas y presentaron bailes folklóricos, ya que “en Finlandia son importantes las danzas folklóricas, porque son un elemento relevante en la gimnasia para las mujeres”. El gran valor de estas demostraciones, según el informe, residía en que “probaron el valor de una cultura física organizada” y complementaron muy bien a las competencias atléticas.⁸⁴ De modo que en el periodo era común la conjunción de elementos folklóricos en las ejecuciones gimnásticas. Como apunta Ana Laura de la Torre “el deportivismo competitivo formaba parte de una triada que incluía la gimnasia de masas y a las actividades folclóricas locales”.⁸⁵ En México encontraremos varios ejemplos de estas mixtificaciones desde los años veinte, justo como el caso que hemos analizado.

El festejo cívico que hemos estado analizando concluyó con la ejecución del Himno Nacional mexicano, el cual fue cantado por las decenas de miles de

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Torre Saavedra, *op. cit.*, p. 339.

personas que asistieron aquel 15 de septiembre de 1926 al Estadio Nacional. Los tranvías que ordenó la SEP para ese día, ya podían llevarse a los miles de alumnos de regreso a sus escuelas.

Una de las notas que reseñó el evento mencionó que no faltaron los empujones entre el público, que hubo personas que entraron a la fuerza a medio espectáculo aunque ya no se estaba permitiendo la entrada por lo lleno del Estadio Nacional, y que incluso hasta hubo que descolgar a niños y señoras que iban a caerse de la gradería. A pesar de eso, otra de las notas recopiladas en el *Boletín de la SEP* de octubre de 1926, expresaba lo contrario. La crónica que compiló el *Boletín de la SEP* y que se publicó originalmente en *El Universal Ilustrado* el 16 de septiembre de 1926, decía que el Estadio era “un enorme vientre donde los seres estuvieron contenidos ordenadamente, por hileras.”, donde las actitudes del público, que prefirieron asistir a este evento gratuito que a los toros, expresaban “una superioridad espiritual colectiva” a través de las actitudes de sus cuerpos “en el aspecto mínimo de la multitud, en sus gestos, en su manera de andar, de reír y hasta de llevar el sombrero”⁸⁶

Una de las vías de la “reforma social” para “transformar las costumbres de la raza” fue utilizar la educación estética como medio para introyectar nuevos valores de ciudadanía, de trabajo, de roles de género, de higiene, de identidad nacional y otros. En las puestas en escena de lo nacional, la danza o el baile fueron elementos indispensables en el *mass ornament* y la nueva cultura del cuerpo que se estaba practicando desde finales del siglo XIX, dando por resultado

⁸⁶ CD. BSEP. Octubre, 1926, p. 213.

una relación simbiótica entre las formaciones de la cultura física, de la gimnasia estética y el folklor en las composiciones coreográficas.

Al tiempo que se educaban los cuerpos por medio de la educación estética-física se educaban las conciencias. La nota de *El Universal Ilustrado* deja ver cuál fue el potencial formativo que se atribuyó a este tipo de espectáculos y prácticas educativas,

Comparados estos festivales con los que se hacen semejantemente en otros países, el efectuado ayer en el “stadium” nuestro coloca a México en alta jerarquía, pues la mayor parte de ellos solamente ofrecen un aspecto escueto: el de la educación física. El público contempla atletas, atletas y más atletas. Músculos vigorosos, robustos, elásticos. Aquí, como en la Rusia Soviética, estas fiestas populares en donde son protagonistas la infancia y la juventud escolares, ofrecen un aspecto más: el del Arte, cuya belleza sumándose, armonizándose a la otra indiscutible del músculo hábil y potente en acción, hacen del espectáculo un sistema de educación colectiva de alcances incalculables.⁸⁷

En el Estadio Nacional se escenificó el discurso de “las promesas cumplidas de la Revolución”, a través de miles de cuerpos que representaron a la nueva nación joven y vigorosa de la que hablaban los discursos oficiales. El Estadio Nacional fue el escenario de la coreografía de la reforma social, compuesta por cuerpos normados y motivos folklóricos. Por ello el autor de la crónica de *El Universal Ilustrado* comparó al Estadio Nacional con un vientre, “realmente un vientre, porque en él se gesta el espíritu de una colectividad que ha de nacer de él renovada anímicamente o, por lo menos, con menos inquietudes que preparen una futura renovación.”⁸⁸

El Estadio Nacional se mantuvo en pie hasta 1950 cuando fue demolido para dar paso a la construcción del multifamiliar Juárez y a otra historia del

⁸⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 213.

desarrollo urbano de una Ciudad de México en crecimiento exponencial. Aquí se conmemoraron todo el santoral nacional y otras fiestas oficiales; fueron espectáculos donde la política se entretejió entre los cuerpos de cientos de estudiantes, trabajadores y miembros de las fuerzas públicas y armadas, ya fuera a través de competencias atléticas, de pirámides humanas o de tipos populares, todos moviéndose al ritmo del Jarabe Nacional.

II. El ocio y el folklore. Los espectáculos masivos para trabajadores de la Balbuena

1.- El Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza”

Los vecinos de la llamada “barriada de la Balbuena” vistieron sus casas de fiesta, las decoraron con lo que se pudo o lo que se tenía a la mano: flores, banderas o papel de china.⁸⁹ El motivo, la inauguración del Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza” el 20 de noviembre de 1929.

A los festejos asistieron miles de personas, duraron cinco días. El día 20 fue de asueto, no sólo porque era aniversario de la Revolución Mexicana, sino, para que los obreros y empleados pudieran asistir a la inauguración del Centro que el gobierno revolucionario había construido, concretándose así una más “de las promesas de la Revolución”, o al menos eso indicaba una de las notas de *El Nacional*.⁹⁰

Este centro deportivo tenía una superficie de ciento cincuenta mil metros cuadrados y costó un millón 147 mil pesos.⁹¹ La obra era impresionante. El conjunto constaba de 2 puertas pequeñas a los lados y la principal, más grande, al frente. Al entrar por la puerta central, del lado derecho había un salón gimnasio, a la izquierda un teatro-cine; siguiendo de frente se encontraba una cancha de fútbol con dos tribunas con capacidad de albergar, cada una, mil seiscientos

⁸⁹ “Cinco días de fiesta” en *El Universal*, primera sección, página 6.

⁹⁰ *El Nacional*, 20 de noviembre de 1929.

⁹¹ *Ibidem*.

espectadores, alrededor de esta cancha había una pista de carreras. De lado derecho de la cancha se encontraban dos estanques de natación, uno para cada sexo, cada uno tenía once carriles y medía 50 metros de largo por 20 metros de ancho. Más adelante se ubicaban las zonas dedicadas al tenis, el basquetbol y el voleibol. Al fondo, existían dos edificios color gris, uno era la Biblioteca “Rafael Delgado”, el otro un depósito para niños, donde literalmente se depositaban a los niños para cuidarlos mientras los padres usaban las instalaciones del parque. A la izquierda del campo de futbol estaba la llamada “plaza de los deportes” y había cinco frontones. Más adelante se encontraba el teatro al aire libre. Al final, al fondo del complejo deportivo y recreativo se construyó un campo de beisbol con las tribunas correspondientes.⁹²

Al respecto de la arquitectura de este centro, en una nota del *El Nacional* se dijo lo siguiente: “Domina en los trazos de todas estas construcciones el detalle sobrio, de patente utilidad, ha desterrado la línea de juguetería arquitectónica rastacuerista, no cabe allí arabescos complicados sino piedras nobles que ayuden a la depuración y a la fortaleza de la raza”⁹³. Claramente la finalidad de este centro deportivo era la reforma social.

El primer día de fiesta en la Balbuena comenzó poco después de las 10 am cuando llegó el presidente de la República Emilio Portes Gil al Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza”. Como acto inicial el presidente develó, en la entrada principal, la placa conmemorativa del evento e izó

⁹² *El Nacional*. Primera sección, p. 1. Nota es de Arellano Martínez. Jueves 21 de noviembre de 1929.

⁹³ *Ibidem*.

la bandera nacional en el mástil de honor. A la ceremonia asistieron, además de los trabajadores y los vecinos de la Balbuena, el regente del DDF, secretarios de estado, miembros del H. Cuerpo Diplomático, jefes de departamentos administrativos, representantes de agrupaciones obreras y campesinas, y las dos hijas de Venustiano Carranza, Virginia y Julia. El festival del 20 de noviembre continuó en la cancha de futbol, ahí, cientos de alumnos de dependencias y escuelas oficiales del DDF presentaron cantos, juegos y demostraciones deportivas.⁹⁴

Como parte del programa inaugural José Manuel Puig Casauranc pronunció el discurso titulado “La Obra Integral de la Revolución Mexicana” en el que manifestó las razones de la construcción del enorme centro deportivo, aquí presentamos parte de dicho discurso:

Lo que hay que remediar.

Con este Centro mejorar y estimular la vida de relación de nuestro pueblo y con él nos proponemos combatir, entre otras cosas, la ignorancia, la tristeza atávica, resultado del maltrato eterno, de la eterna incomprensión y de la punzante desigualdad (fuente perpetua de alejamiento y de recelos y de odios); la frecuente falta de fortaleza física, resultado de pésimas condiciones económicas de vida y de graves e inveterados vicios, como el del alcohol; la desilusión política, justa e inevitable, producto del engaño o del olvido de tantos gobernantes para las necesidades reales del pueblo; la timidez y la desconfianza, que han sido producidas por años y años de humillación, y por más años todavía de promesas y mentira: la falta de higiene general, producto natural y lógico, no de perversas aficiones, sino de falta de estímulos y de medios, de lucha constante con la pobreza y el abandono de todos; lacras de esta naturaleza y otras más que todos los que hemos sido de algún modo privilegiados por la posibilidad de cultura espiritual o por la fortuna o por la vida hemos contribuido, con nuestro egoísmo individual y colectivo o con nuestra pasividad, a afirmar en nuestro pueblo y que aunque no son condiciones inherentes a su voluntad, ni menos a la raza, aisladas,

⁹⁴ *Ibidem*. Participaron alumnos de distintos centros culturales del DF, profesores de deportes de la Oficina de Actividades Deportivas de la Dirección Cívica, de Reforma y Cultura; José Agustín Ramírez, Director de Acción Social y Cultura Estética, Escuela Popular Nocturna del DF, Escuela Industrial de la Beneficencia Pública.

o unidas, o entrelazadas algunas o todas, constituyen la causa fundamental y permanente de grandes malestares y daños nacionales.

Todo ello ha tratado, éste, como los anteriores Gobiernos Revolucionarios, interpretando estrictamente los fines fundamentales de la Revolución, de corregir o de atenuar siquiera, para llegar al resultado de un pueblo más sano, más viril, más consciente, más optimista, más lleno de fe en sus destinos individuales y en los destinos de la patria[...]

La Obra Integral en nuestro concepto.

Logradas las satisfacciones de orden económico y en tanto que van lográndose, hay que atender con inteligencia y con amor a las otras necesidades sociales de naturaleza espiritual y particularmente de orden afectivo, de vida de relación en último extremo. La agricultura, la industria, el comercio, las artes todas, aún en el más favorable plano de expansión material lograda, hasta por artes de encantamiento, necesitarían siempre, como condición total de existencia y de perdurabilidad de éxito, el mejoramiento del material humano por el cual y para el cual las artes y las industrias y el comercio y este Centro existen.

Es decir, precisa crear y quiere crearla la Revolución, y esta, creemos que debiera ser su Obra Integral, una coexistencia de condiciones favorables en todos los órdenes de la vida, que traigan una posibilidad inmediata de mejoramiento de nuestra población actual adulta y una situación general de relativa satisfacción de vivir, como resultado de aspiraciones modestamente satisfechas, hasta llegar a un grado medio, general, en México, de una vida nacional homogénea, de aspectos realmente civilizados y humanos.

Y este grado –hay que reconocerlo para amigos y enemigos, si queremos salvarnos y salvar al país-, este grado medio de vida realmente humana para que las unidades sociales sean de cooperación y no de rebeldía o de disolución, no pueda alcanzarse con la rapidez que el país necesita para su paz orgánica, sino por la obra y bajo estímulo de gobiernos de una clara ideología, de una definida orientación social y de una firme voluntad netamente revolucionaria.⁹⁵

Como cabeza del DDF, Puig Casauranc pudo crear un espacio que permitiera articular los proyectos eugenésicos e higiénicos de los que él estaba plenamente convencido. El Centro Social y Deportivo para Trabajadores era un complejo creado para “transformar las costumbres de la raza”. Ahí se ofrecerían actividades deportivas y culturales, pensadas como medios para “mejorar el material humano”; ya que, desde esta óptica, la raza era susceptible de ser

⁹⁵ FRBN. Folleto “La obra Integral de la Revolución Mexicana. Discurso pronunciado por el Dr. J. M. Puig Casauranc, el 20 de noviembre de 1929, al inaugurarse el Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza”. DDF, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

manipulada y modificada, porque las actitudes y conductas “negativas” no le eran inherentes. Los festejos de cinco días estuvieron repletos de eventos deportivos donde se utilizaron todas las instalaciones del Centro..., recordemos que la educación física y gimnástica tenía como ideal formar nuevos ciudadanos como los que plantea en el discurso Puig Casauranc: un pueblo más sano, más viril, más consciente, optimista y que confiara en el Estado Mexicano.

Durante su cortísima administración presidencial, catorce meses, Emilio Portes Gil se centró principalmente en problemas relacionados con las masas, es decir, al sector de trabajadores obreros y campesinos; envió al Congreso un proyecto de código federal del trabajo antes de concluir su periodo presidencial, que no logró concretar. Además, se enfrentó a la rebelión escobarista, el conflicto estudiantil por la autonomía de la Universidad Nacional, la Gran Depresión de 1929, la brutalmente reprimida campaña presidencial de José Vasconcelos y el conflicto cristero.⁹⁶

Su informe presidencial expresará la necesidad de construir teatros al aire libre en las escuelas oficiales, donde por medio de pequeñas y sencillas obras teatrales se difundiera la ideología estatal a los pobladores del país⁹⁷. Al final de cuentas se estaba buscando modificar las condiciones sociales de orden espiritual y afectivo, como les llamó Puig Casauranc, en función de asegurar la estabilidad del Estado en medio de la situación de crisis política y económica.

⁹⁶ Arnaldo Córdova, *La Revolución en crisis. La aventura del Maximato*, México, Cal y arena, p. 89-111.

⁹⁷ “Informe de Gobierno del Presidente Interino de los Estados Unidos Mexicanos Emilio Portes Gil. 1° de septiembre de 1929”, *Informes presidenciales. Emilio Portes Gil*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-05.pdf>, p. 57.

El centro social y deportivo que se construyó para los trabajadores de la colonia Balbuena, podía albergar actividades culturales vinculadas con la música, el cine, la danza y la dramaturgia.⁹⁸ Anne-Marie Thiesse explica que el tema del ocio y su organización desde el Estado fue un tema político fundamental en los países industrializados, donde las condiciones laborales urbanas habían permitido la configuración del tiempo libre popular. Este ocio debía ser regulado, dosificado y controlado. Tanto las élites burguesas como los grupos organizados de izquierda tomaron como tarea fundamental evitar “el embrutecimiento de las masas por el alcohol o sus variantes (cines, salas de baile, literatura popular)”⁹⁹ El tema del tiempo libre y el ocio organizados, suministrar a la población actividades sanas, fue un asunto de Estado.¹⁰⁰

En los festejos de inauguración no faltaron números teatrales, por lo que volvieron a confluír Jacobo Dalevuelta, Puig Casauranc y Carlos González en un evento festivo-cívico-pedagógico-masivo.

El sábado 23 de noviembre a las 10 am se realizó la primera presentación teatral en el Centro, la pantomima *El Laborillo*. Esta obra era un ensayo de costumbres cuyo tema era una fiesta popular dedicada al Santo Patrono del

⁹⁸ En 1935 el Centro tenía grupos teatrales, orfeones, cancioneros y una orquesta típica. AHSEP-AGN. DBA. C. 49 Música. exp 13.

⁹⁹ Thiesse, *op. cit.*, p. 260-261.

¹⁰⁰ La autora Anne-Marie Thiesse, cuenta en su trabajo que el tema era tan relevante que se organizaban congresos internacionales: “Los congresos sobre tiempo libre eran de carácter internacional, participaban diferentes sectores de distintos países, desde los laicos hasta los católicos, de los socialistas a los fascistas. Antes de la inauguración de las olimpiadas en Berlín, tuvo lugar el “Congreso Internacional sobre tiempo libre y recreación” del 25 al 30 de julio de 1936 en Hamburgo. El discurso inaugural lo pronunció el ministro del Tercer Reich, Rudolf Hess, donde mencionaba que debía organizarse el ocio de los trabajadores como una acción fundamental para la paz, tanto interna de los países como entre las naciones.” *Ibid.*, p. 261, *apud*. Francois Bloch-Lainé, *L'emploi des loisirs ouvriers et l'éducation populaire*, París, Sirey, 1936, p. 15.

pueblo El Laborío en Tehuantepec, Oaxaca.¹⁰¹ Al ser una pantomima, la obra se componía por un relato central que pronunciaba un narrador, y en función de dicho relato los actores realizaban gestos y acciones, al tiempo que iba sonando música adecuada para cada escena.

La obra *El Laborillo*, compuesta por cuatro cuadros, fue escrita por Jacobo Dalevuelta y Aurea Procel, quién era originaria de Tehuantepec, según insistieron las notas periodísticas. La dirección artística corrió a cargo del Sr. Guillermo Castillo “Júbilo” y del pintor Carlos González, este último realizó la escenografía. La música fue interpretada por la Banda de Policía bajo la dirección de Mario Sánchez. Los actores fueron alumnos de la Escuela Industrial de Beneficencia Pública y alumnas del Reformatorio para mujeres de Coyoacán.

¹⁰¹ José Joaquín Gamboa., “El laborillo” En el Teatro al aire libre del parque obrero de Balbuena.” en *El Universal*. Domingo 24 de noviembre de 1929. Segunda sección, pagina 1 y 9.

2.- Serie: El Laborillo

La serie de fotografías que presentamos a continuación corresponde a algunas escenas de la obra que, como mencionamos, se compuso por cuatro cuadros: el convite, la fiesta en el atrio de la iglesia del pueblo, la fiesta en la casa de los mayordomos y la enramada en la mayordomía.



Imagen 1. Serie "El Laborillo". SINAFO. "Espectáculo folklórico en un escenario", inv. 128482.

La escenografía que se aprecia en el segundo plano de la imagen se compone por la representación genérica del pueblo, la pequeña iglesia del Laborío al centro, enmarcada, a su derecha por la calle del pueblo que llevaba al atrio de ésta; a su izquierda por las casas del lugar. Las casas fueron pintadas con techos rojos y tenían paredes encaladas, y se representaron enramadas de carrizos.

La narración comienza así: Una tarde de verano con el convite, terminada la jornada en el campo, los hombres regresan al pueblo a descansar de tan agotadora labor. Las campanas de la iglesia del Laborillo repican señalando que es hora de rezar el rosario. Las mujeres recorrieron las calles del pueblo, de casa en casa invitando a los vecinos a la fiesta dedicada al Santo patrón del lugar que habrá al día siguiente. La invitación se representó por la entrega de “pan de manteca”, al tiempo que las mujeres de las casas ofrecen arroz y chocolate. Luego, en el segundo cuadro, comenzaba la fiesta en la iglesia del pueblo.

En la imagen se observa que los hombres fueron vestidos con pantalón y camisa blancos, quizá fueran de manta, entre sus manos sostienen el sombrero. Las mujeres portaban un traje típico de tehuana, aquellas que están dentro de la iglesia llevaban puesto el resplandor en sus cabezas, las que están afuera, lo llevan colgando del cuello. En el atrio de la iglesia había aguafresqueras, fruterías, cohetes y música.

Las mujeres llegaron en dos grupos de acuerdo con el partido del que eran parte, según la forma en que se organiza el barrio, verde o rojo. Las capitanas de cada partido portaban un estandarte.



Imagen 2. Serie "El Laborillo". SINAFO. "Bailarinas ejecutando una danza". Inv. 47034

En el primer plano de la imagen 2, van marchando las muchachas del partido rojo, según reza el estandarte cargado por Aurea Procel. En esta toma se puede apreciar el traje de tehuana que utilizaron aquella mañana las alumnas del reformatorio de Coyoacán: zapatos negros de tacón, la falda y el resplandor, bajo este último llevaban un huipil que apreciaremos en la última imagen. Llama la atención la diferencia entre la calidad del vestuario de las alumnas y el de la capitana Aurea; su traje no se decoró con listones, sino con bordados y el encaje de su resplandor es más elaborado. En la diagonal que conforma el segundo plano de la composición, al fondo se ve una parte de la estructura del teatro al aire libre, al frente, en el extremo derecho de la imagen, se alcanza a ver un fragmento de la escenografía, una de esas casa encaladas.

En el cuadro tercero, todos asistieron a la casa del mayordomo. Las mujeres, organizadas por grupo y guiadas por las capitanas y sus estandartes, llevaban su xicalpextle lleno de frutas, juguetes y banderas. Los muchachos iban siguiendo a las tehuanas.

Por fin la fiesta llega al cuarto y último cuadro: la enramada en la casa del mayordomo. La marimba suena desde la esquina donde se han colocado los músicos, las muchachas con su traje de gala bailan el son de la Zandunga. Es la misma Aurea Procel quien ejecuta el son con una pareja. Ella aparece en el primer plano, casi al centro, de la imagen 3 de la serie "El Laborillo". Ahí podemos observar algunos detalles de los huipiles que portaban las muchachas, el de Aurea es bordado, el de las presas está decorado con listones. En el momento de fiesta las tehuanas ya no llevan el resplandor puesto alrededor de la cara, lo portan sobre la cabeza dejándolo colgar por detrás. En el segundo plano de la imagen se ve la iglesia del pueblo del Laborío recargada contra un muro, esto es porque la escenografía de Carlos González terminó por desacomodarse por la tolvana que hubo aquel día. Detrás de la escenografía se distinguen partes de la estructura del teatro al aire libre.



Imagen 3. Serie "El Laborillo". SINAFO. "Presentación de un Ballet Folklórico". Inv. 128481.

Cuando ellas terminaron de bailar, los hombres entonaron un canto donde se habla de las mujeres istmeñas, "siempre tan bellas". Las ancianas zapatearon, las mujeres desfilaron con platos de barro llenos de mole negro. Y todo acabó al compás de "Dios Nunca Muere".¹⁰²

En las notas periodísticas y en la obra misma se enfatizó que ésta era una representación "real" de los festejos en el pueblo del Laborio. El autor de la nota de *El Universal* que reseñó el evento apuntó: "Y no hay nada de mentira en "El Laborillo". Es una sencilla traslación al teatro de las costumbres singularmente simbólicas de Tehuantepec, la ciudad ístmica todavía no manchada en su alma

¹⁰² *Ibidem.*

misma por la vulgar uniformidad de la civilización de los hombres blancos.”¹⁰³ En la ejecución de la pantomima se refirieron a la misma como un ensayo de “traslación de los espectadores a la ciudad de Tehuantepec.” Se trataba de la pretensión de crear representaciones escénicas “auténticas”, por lo que, para los creadores de la obra, era fundamental el trabajo de recopilación, de conservación y de reproducción folklóricas. Como si hubiera que descubrir y atesorar esos saberes folklóricos.

En cuanto a la caracterización de género por el autor de la reseña periodística, se enunciaron los atributos esperados en el ciudadano ideal: las mujeres tehuanas eran bellas y están llenas de pasiones y virtudes; los hombres por su parte eran valientes, leales y de inteligencia despierta y elevada. Por su parte, los indios eran naturalmente buenos, claro, dentro de su ambiente tradicional...¹⁰⁴

La pantomima se constituyó a partir de aquellos elementos que los autores consideraron eran los más representativos del pueblo. Podría decirse incluso, que de la región istmeña. La fiesta, era una fiesta genérica, ni siquiera se dijo alguna vez el nombre del santo patrono -lo que probablemente hubiera sido políticamente incorrecto en aquel momento de abierto enfrentamiento entre el Estado y la Iglesia católica-. El evento festivo es muy utilizado para presentar “lo típico” con pretensiones de autenticidad, como sucedió aquí: desfilaron oficios, comida, artesanías, vestidos, sones y danzas.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ En el próximo capítulo nos detendremos en la cuestión de la representación de “el indio”.

3.- Lo auténtico nacional y el uso del folklore

De acuerdo al historiador Ricardo Pérez Montfort, en el periodo de la posrevolución “particularmente durante el maximato, el nacionalismo como parte medular del discurso político, sin dejar de lado su clásico tono demagógico que bien recordaba los aires porfirianos, vivió un momento de esplendor. Fue en ese entonces cuando se delinearon los principales elementos de lo que hemos llamado los estereotipos nacionalistas mexicanos.”¹⁰⁵ A lo largo de su obra, Pérez Montfort explica por medio de distintas “estampas” o casos, cómo en la posrevolución se fueron “inventando” distintas “figuras y cuadros representativos de la mexicanidad.”¹⁰⁶

De acuerdo con lo que explica Pérez Montfort, un estereotipo

pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y, desde luego, en los medios de comunicación masiva.¹⁰⁷

Por medio de los estereotipos se definen los “personajes” homogéneos y hegemónicos de un conjunto social determinado, mediante los cuales se eliminan los matices, así como –discursivamente- los conflictos estructurales, al reducir dicho conjunto social a una serie de características limitadas, determinadas por elementos muchas veces folklórizantes. Estas representaciones se vuelven imágenes que se generan y circulan a través de distintos medios, y cuando se

¹⁰⁵ Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, segunda edición, Ciesas, 2003, p. 121.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

consolidan se vuelven referentes de la idea a la que aluden. En este proceso los estereotipos terminan por influir en el referente original del que surgieron. Como explica Pérez Montfort:

el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo adopta. Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que, después de un determinado tiempo e insistencia, terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creó. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios a través de los cuales se transmite, amplían su capacidad de penetración.¹⁰⁸

Mediante la danza nacionalista se construyeron, difundieron y circularon distintos estereotipos de identidad nacional. En las coreografías analizadas en este capítulo es importante el papel de la mujer tehuana como símbolo de identidad no solo regional, sino tal cual, de “lo mexicano”, en específico de “lo femenino nacional”, tanto en el caso del ballet de masas del 15 de septiembre de 1926 en el Estadio Nacional, donde niñas vestidas de tehuanas ejecutaron un número de gimnasia estética, como en la pantomima de “El Laborillo”, que hemos abordado en este capítulo, donde encontramos una representación “casta e ingenua” de la tehuana. Esto contrasta con la otra identificación del estereotipo, relacionado con lo exótico, Ricardo Pérez Montfort explica que la tehuana representa a lo “femenino regional” de lo “típico” del Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca.

Al tiempo que se construían los estereotipos de identidad de lo nacional, también se configuraron los regionales, mediante los cuales se representaba la “diversidad” en la unidad de la nación:

¹⁰⁸ *Ibidem.*

Diversas canciones, músicas, bailes, atuendos, representaciones, literaturas, gastronomías y demás expresiones culturales, tanto académicas como populares, se habían reunido y seleccionado para definir lo que era “típico” de tal o cual lugar. Como ya se ha visto, sus habitantes se reconocían gracias a una especie de “deber ser” propio de cada localidad. Al desconocerlo dejaban de pertenecer parcialmente a la misma o por lo menos se convertían en sus hijos desnaturalizados. En combinación con el reconocimiento externo, principalmente de los centros de poder, pero también con una afirmación distintiva local, los estereotipos regionales fueron armando una gran mosaico de representaciones e imaginarios, poblando poco a poco el mapa de la cultura popular posrevolucionaria mexicana y logrando su consolidación hacia la segunda mitad de los años treinta y los primeros años cuarenta.¹⁰⁹

Respecto de la tehuana, Pérez Montfort sostiene más adelante que este quizá sea el estereotipo regional más recurrente no sólo por su antigüedad, sino también por sus connotaciones de “sensualidad, exotismo y fuerza”. Explica que la construcción de la esta idea tuvo su origen en las crónicas, relatos y pinturas tanto decimonónicas como de principios del siglo XX; en el origen oaxaqueño de Porfirio Díaz, en el teatro popular, en la fotografía, en la música, el cine y, en el caso de estudio de esta tesis, hemos visto que estuvo fuertemente presente en la educación estética de la segunda mitad de la década de los años veinte. No es exagerado pensar como expresa Montfort, que la tehuana, aquella que por décadas estuvo presente en los billetes de diez pesos “era también el único tipo femenino capaz de hacerle sombra a la china poblana.”¹¹⁰

La construcción de estos estereotipos de identidad cultural van de la mano de la creación de las identidades nacionales y los procesos de consolidación de los Estados nacionales. Anne-Marie Thiese explica este proceso en Europa a partir del siglo XVIII cuando surgen las naciones modernas, para lo que fue

¹⁰⁹ Pérez Montfort, “El reino de las tehuanas. Apuntes sobre la creación de un estereotipo femenino regional”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Ciesas, 2007, p. 150.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 151-156.

fundamental la “revolución ideológica” en la que una “nación es concebida como una comunidad amplia, unida por lazos que no son ni la sujeción a un mismo soberano ni la pertenencia a una misma religión o a un mismo estado social. No es determinada por el monarca, su existencia es independiente de los azares de la historia dinástica o militar.”¹¹¹ Continúa explicando Anne-Marie Thiesse, que de acuerdo a lo que Renan planteó en 1882, en su conferencia “¿Qué es una nación?”¹¹², en la que definió que ésta era “un plebiscito de todos los días” y “un rico legado de recuerdos”, que “como el individuo, es el resultado de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y devociones.”, se pertenecía a una nación si se era el heredero de ese patrimonio, al que se le debía conocer, respetar y reverenciar. Entonces, un paso primordial en la construcción de las naciones fue la creación de las identidades nacionales y “consistió en determinar el patrimonio de cada nación y en difundir el culto. [...] Para hacer que sucediese el nuevo mundo de las naciones no bastaba con inventariar su herencia, también era preciso inventarla.”¹¹³

El resultado de este proceso fue una especie de inventario de los elementos que integraban el patrimonio material e inmaterial de las naciones. Para que éstos lo fueran, la autora explica que esta lista se compone de: “una historia estableciendo la continuidad con los grandes precursores, una serie de héroes parangones de las virtudes nacionales, una lengua, monumentos culturales, un

¹¹¹ Thiesse, *op. cit.*, p. 12.

¹¹² *Ibidem*, *apud*. Ernest Renan, “*Qu’est-ce qu’une nation?*”, conferencia en la Sorbona el 11 de marzo de 1882, primera publicación : *Bulletin hebdomadaire*, Association scientifique de France, 26 de marzo de 1882: en *Oeuvres complètes*, París, Calmann-Lévy, 1947 (edición establecida por Henriette Psichari), tomo I, sección “*Discours et conférences*”.

¹¹³ *Ibid.*, p. 12-13.

folklore, un paisaje típico, una mentalidad particular, representaciones oficiales – himno y bandera- e identificaciones pintorescas –costumbres, especialidades culinarias o animal emblemático.”¹¹⁴

No es gratuito que en el siglo XX este proceso de construcción identitaria que comenzó en nuestro país muchos años atrás, se diera con tanta fuerza después de la revolución de 1910. Anne-Marie Thiesse sostiene que “La nación nace de un postulado y de una invención. Pero no vive más que de la adhesión colectiva a esta ficción.”¹¹⁵ Por ello es que los estereotipos de identidad nacional fueron indispensables en el proceso de consolidación del estado posrevolucionario y estos circularon por medio de variados dispositivos desde la radio y el teatro a la educación oficial y sus danzas masivas. Lo que muchos de estos medios de transmisión tienen en común es que se valieron del folklore y del entretenimiento y ocio masivos.

4.- El teatro de masas

El Departamento del Distrito Federal comisionó o encargó la realización de obras masivas a diferentes personajes, quienes realizaron distintas propuestas de montajes escénicos masivos para el Estado: como el *Ballet de masas* de Rubén M. Campos¹¹⁶, el *Teatro Regional* de Rafael M. Saavedra¹¹⁷, el *Teatro Mexicano*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁶ Rubén M. Campos (1876-1945) Nació en Guanajuato. Fue un poeta, periodista, novelista, musicólogo y folclorista, destacan sus obras *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar (1930)*, entre otros.

del *Murciélago* de Luis Quintanilla¹¹⁸ y el *Teatro Mexicano de Masas* de Efrén Orozco¹¹⁹ y el músico Ángel Salas. Estos ballets masivos tenían como base el teatro y presentaban algunos cuadros bailados. En otra de las vetas de la danza nacionalista, se trataba, como señala Josefina Lavalle, de

[...] espectáculos de carácter netamente popular en espacios abiertos, con la participación de numerosos contingentes. En ellos se presentaron obras con temas históricos, en las que se teatralizaban leyendas reales o mitológicas sobre personajes célebres, especialmente de la vida precolombina. Escenógrafos, escritores y músicos trabajaron juntos para crear verdaderos ballets de masas de divulgación popular, donde se combinaban danza, palabra, canto y pantomima. En muchas ocasiones se unían al espectáculo grupos de danzantes auténticamente indígenas, oriundos de distintas regiones, que se mezclaban con grupos de muchachos y muchachas de diferentes escuelas o instituciones oficiales.¹²⁰

Cuando se pudieron utilizar micrófonos, comenzaron a integrarse diálogos a estas obras masivas.

Efrén Orozco realizó diversas obras de teatro de este tipo para la Dirección de Acción Cívica del Distrito Federal, trabajó varias veces con el pintor Carlos González, con la literata Amalia de Castillo Ledón¹²¹, el músico José Agustín Ramírez y el profesor Francisco Domínguez¹²². Para la inauguración del Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza”. Orozco, miembro de la Dirección de Acción Recreativa Popular, preparó el libreto de la obra *Liberación*.

¹¹⁷ Rafael M. Saavedra, originario de Veracruz, fue periodista, actor y guionista cinematográfico. Se interesó por los temas folklóricos. Como guionista cabe mencionar que en 1937 trabajó en la cinta *La Zandunga*, dirigida por Fernando de Fuentes.

¹¹⁸ Luis Quintanilla fue un poeta que perteneció al grupo de los estridentistas. Publicó dos libros de poesía *Avión* (1923) y *Radio* (1924), bajo el seudónimo de Kyn Taniya. Fundador del *Teatro del Murciélago*, con Carlos González y Francisco Domínguez.

¹¹⁹ Efrén Orozco (1903-1979). Nació en Tulancingo, Hidalgo y murió en la Ciudad de México. Fue profesor normalista y de educación física, desempeñó varios cargos en la SEP, fomentó el teatro escolar e infantil.

¹²⁰ Lavalle, *op. cit.*, p. 35.

¹²¹ Amalia de Castillo Ledón, (1898-1986) de origen tamaulipeco, escritora y política, fue la primera mujer embajadora de México, trabajó a favor del voto de la mujer en el país, impulso el desarrollo del teatro al fomentar los espectáculos masivos al aire libre, formó parte del gabinete presidencial de Adolfo López Mateos, se desarrolló en diferentes cargos políticos y de representación diplomática.

¹²² Francisco Domínguez, músico que fungió como recopilador de música para el DBA de la SEP. En 1924 musicalizó el espectáculo del Teatro del murciélago de Luis Quintanilla, participó en 1926 en el Congreso Nacional de Música donde conoció al folclorólogo musical Vicente T. Mendoza. Fue director de la Escuela Nacional de Danza de 1935 a 1937.

Escenificación musicada de la historia de México. Esta obra se presentó el domingo 24 de noviembre de 1929, el quinto y último día de los festejos inaugurales.

Liberación fue escrita por Orozco y en el montaje participó Carlos González en la decoración y el vestuario. La música fue elaborada por Mario Sánchez y José F. Vázquez. Los actores fueron proveídos por el Reformatorio de mujeres de Coyoacán, el Reformatorio para Varones y alumnos de los diferentes Centros Culturales del Distrito Federal¹²³. Justamente, en aquel momento, Amalia de Castillo Ledón era la directora de Centros Culturales. La banda de música provino de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública y los conjuntos corales de la Escuela Popular de Música.¹²⁴

La obra fue una suerte de desfile en ocho cuadros que pretendían ser una selección de los momentos más significativos de la historia nacional oficial:

- Cuadro primero. “Fundación de la Ciudad de México” y “Esplendor del Imperio Azteca”.
- Cuadro segundo. “La Conquista”.
- Cuadro tercero. La Colonia.
- Cuadro cuarto. La Independencia.
- Cuadro quinto. Los aguiluchos del 47.
- Cuadro sexto. La Intervención francesa.
- Cuadro séptimo. El cacicazgo.
- Cuadro octavo. La Revolución.¹²⁵

¹²³ Centros Culturales que participaron: el n° 2 de Ixtapalapa; el n° 1 de la Colonia Vallejo, n° 2 de la Colonia Atlampla, el n°1 de Milpa Alta, el n° 4 de San Juanico, el n°3 de la Colonia Morelos.

¹²⁴ “El Domingo 24 se presentó “Liberación”, en *El Nacional*, lunes 25 de noviembre 1929.

¹²⁵ AHSEP-AGN. DBA. C. 70 Teatro. Programas de mano de “Liberación”, uno de 1933 y otro de 1935.

5.- Serie: Liberación



Imagen 1. Serie "Liberación". SINAFO. "Actores representando a soldados de la colonia". Inv. 128485.

La imagen 1 de la serie "Liberación" se compone por tres planos horizontales. En el primero de ellos podemos ver parte de las escaleras para subir al escenario del Teatro al Aire Libre. El segundo plano se compone por varias figuras humanas y dos caballos, los hombres van ataviados con una especie de armaduras. Hay un sujeto vestido como fraile. Dos hombres van montando los caballos. Junto al caballo blanco camina una mujer vestida con un huipil largo decorado con motivos geométricos tipo greca. Ella lleva un quexquemetl de color oscuro sobre los hombros, su cabellera está trenzada y su cabeza coronada por una pluma. En el tercer plano podemos distinguir una columna de la estructura del

teatro al aire libre que formaba parte de las instalaciones del deportivo de la Balbuena. Podemos apreciar mejor el vestuario del hombre sobre el caballo blanco y la mujer que lo acompañaba en la imagen 2 de la serie “Liberación”.



Imagen 2. Serie “Liberación”. SINAFO. “Pareja de Concheros en un parque, retrato.”. Inv. 163017.

Es la conquista de Mexico-Tenochtitlan en el escenario del teatro al aire libre de la Balbuena. Hernán Cortés y la Malinche iban entrando en la escena.

Entre cuadro y cuadro se presentaron pantomimas de acuerdo con el argumento de cada cuadro, al tiempo que, donde el autor lo consideró pertinente, se intercalaron cuadros bailados. Para la escena del esplendor del Imperio Mexica se presentaron “danzas prehispánicas” al ritmo del teponaxtle; en el cuadro de la colonia, parejas de niños y niñas ejecutaron bailes cortesanos, una pavana y un minueto. Después, el turbulento siglo XIX que corrió en medio de enfrentamientos bélicos y salieron a escena: el Pípila, el niño artillero (héroes salidos del pueblo, según Jacobo Dalevuelta) y los niños héroes. Entonces el porfiriato, llamado “el Cacicazgo”. Allí se montó la ejecución del jarabe tapatío con chinas poblanas y charros. Para concluir, la Revolución, donde se cantó una mezcla de los corridos revolucionarios más populares, como la Adelita, la Cucaracha y la Valentina.

La danza constituye un elemento o recurso más en la escenificación. Las piezas bailables que se utilizaron implicaron una selección de coreografías que mejor identificaran cada periodo contenido en el relato-desfile de la historia oficial mexicana, *Liberación*. Por supuesto, niños y niñas vestidas de charros y chinas ejecutaron el Jarabe tapatío, el cuadro de mexicanidad por excelencia. Así, la danza se integró al discurso escénico-teatral que se estaba planteando: una interpretación progresiva de la historia de México, en gran medida la historia de bronce del país. Iniciaba con los Aztecas, los problemas comenzaron cuando sucedió la Conquista, el siglo XIX son sólo enfrentamientos bélicos, el Porfiriato una anomalía y la Revolución mexicana, triunfante. Ha triunfado porque, según

reza el programa de la obra¹²⁶, “sus postulados, después de haberse impuesto la reacción, culminan en una moderna organización social, humana y justa, en la cual los humildes son reivindicados y puestos en el lugar que les corresponde en la sociedad y en la patria.”

La obra termina con ruidos de la “civilización moderna, silbatos de fábricas, ruidos de motores, de maquinaria agrícola, etc.”¹²⁷ El pueblo aparecía al final “ordenadamente, como piezas de una máquina, vistiendo uniformemente, movidos por la misma fuerza y con el mismo ritmo, los obreros y las obreras, los campesinos y los soldados de la revolución [...]”¹²⁸ Era la escena final, la escena de la liberación.

La visión de la historia que presenta *Liberación* es muy cercana a la que sostuvo Puig Casauranc en su discurso inaugural:

El mismo aspecto final, de fondo, último, de grave y extenso desconcierto social, hallamos en las tres etapas de nuestro movimiento histórico nacional: al hacerse la Independencia, al iniciarse la Reforma y al producirse el movimiento reivindicador de 1910, para colocar a México en un plano de condiciones económicas y sociales semejantes a las alcanzadas por otros pueblos de más larga vida y de más espléndida y moderna civilización [...]¹²⁹

El último cuadro de la obra, justamente el de la liberación del pueblo, es una interpretación oficial de la revolución que legitima la acción de los gobiernos posrevolucionarios, es una obra hecha a modo de las necesidades propagandísticas del Estado nacional mexicano.

¹²⁶ AHSEP-AGN. DBA. C. 70 Teatro. Programas de mano de “Liberación”, uno de 1933 y otro de 1935.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ FRBN. Folleto “La obra Integral de la Revolución Mexicana. Discurso pronunciado por el Dr. J. M. Puig Casauranc, el 20 de noviembre de 1929, al inaugurarse el Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza”, *op. cit.*

Por otra parte, para Casauranc la Revolución debía procurar la “reforma humana, educativa y social” del pueblo.¹³⁰ En esta obra podemos constatar una vez más cómo opera un dispositivo de control social que pretende transformar conciencias. Por un lado, por la propaganda política y la construcción de una historia oficial de bronce hegemónica; por el otro, directamente sobre las personas cuyos cuerpos participan de la escenificación. No es casual que los elementos que conformaron los contingentes tanto para *El Laborillo* como para *Liberación*, provengan de Centros Culturales ubicados en colonias proletarias, agrarias y marginadas del Distrito Federal, ni que se haya recurrido a presos de los reformatorios. Ellos eran los grupos sociales sobre los cuales se quería intervenir para mejorar “el material humano”. Por esto, Dalevuelta mencionó en su reseña de *Liberación* lo afortunado que había sido que se presentaran las mujeres del Reformatorio de Coyoacán, quienes, dijo, habían vivido hondas tragedias. De modo que por medio de este tipo de actividades, se podía, en palabras del escritor, “ir transformando, poco a poco, el alma casi siempre enferma de esas chicas en otra alma buena y fuerte.”¹³¹

Así, los cuadros de baile que se incluyeron dentro de los montajes del “teatro de masas”, son otra de las vetas donde se produjo y utilizó la danza nacionalista. Finalmente, como hemos visto, el proceso inicial de la construcción de la danza nacionalista estuvo estrechamente vinculado con proyectos de

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ “La vida en México Desde los Tiempos más Remotos fue Vista en “Liberación”, Jacobo Dalevuelta, en *El Universal*, lunes 25 de noviembre de 1929, p. 5.

reforma social de corte higienista emparentados con la eugenesia, articulados y ejecutados desde las estructuras institucionales del Estado mexicano.

El folklore ha estado presente en los eventos escénicos cumpliendo dos funciones importantes en la política del estado nacional; por un lado participa de la construcción de las identidades nacionales y por otro lado como medio de educación sana y controlada para las masas.

De acuerdo con el estudio de Anne-Marie Thiesse, la convicción en la época era que “el folklore debe ocupar lugar de cultura para las masas de la era industrial. Se le supone apto para integrar el proletariado de la nación, sirviéndoles de antepecho contra las tentaciones degradantes de la industria del ocio y dándole sentido de lo bello y del bien”.¹³² Había que suministrar a las masas proletarias una educación que elevara sus espíritus y fortaleciera sus cuerpos y corrigiera su natural tendencia a la “decadencia y el envilecimiento”. Y muchas de las actividades de este tipo se valían de elementos folklóricos.¹³³ Como explica Anne Marie Thiesse:

Para integrar de verdad el proletariado en la nación, no cesan de repetir ideólogos y militantes, es preciso elaborar una cultura transclasista basada en una estética, una ética y un sentimiento de pertenencia compartido por todos. Ahora bien, el proletariado pronto ha sido declarado inepto y reacio a la cultura refinada de las élites sociales. El relativo fracaso de experiencias como universidades populares y las diversas expediciones misioneras de jóvenes intelectuales entusiastas, llevando a los trabajadores las alegrías puras pero austeras de la alta cultura, han venido a punto de confirmarlo. Es, por lo tanto, otra cultura llamada auténticamente popular y a la que se supone de fácil acceso a las masas modernas, la que se propone para la comunión de todas las clases en la unión nacional. El precioso tesoro, piadosamente transmitido en el seno de las costumbres campesinas a través de los siglos, es elevado a modelo del ocio de las masas en el siglo XIX. Con una aplicación inmediata en innumerables fiestas creadas en los centros

¹³² Thiesse, *op. cit.*, p. 260.

¹³³ *Ibid.*, p. 260-261.

urbanos, que son a la vez espectáculos turísticos y autocelebraciones comunitarias: los grupos folklóricos vestidos que se suceden cantando y bailando bajo la mirada condescendiente de las autoridades representan, de manera particularmente atractiva y tornasolada, la unidad de una población ordinariamente dividida en su modo de vida y sus intereses. Pero, más profundamente, se esperan tradiciones populares que regeneren el proletariado y le ofrezcan una posibilidad de la que supuestamente carece inicialmente.¹³⁴

Y así el folklor formó parte indiscutible y fundamental de la educación primaria y de asociaciones populares. En las puestas en escena de lo nacional en el tinglado posrevolucionario, destacamos la relación simbiótica entre las formaciones de la cultura física, de la gimnasia estética y el folklor en las composiciones coreográficas. La danza o el baile fueron elementos indispensables en el *mass ornament* y en la nueva cultura del cuerpo que se estaba practicando desde finales del siglo XIX. Un cuerpo, que cómo bien apunta Yum Kax Vite Ramírez en su trabajo sobre la revista *El Maestro Rural*, “las representaciones, discursos del cuerpo y las prácticas corporales tendieron a consolidar el ideal corporal en los ciudadanos de la posrevolución aunque esto significó el desprecio y la discriminación hacia cuerpo ajenos al idealizado por el Estado y el consumo cultural”¹³⁵, como lo ha sido hasta la actualidad el cuerpo indígena.

El folklor y el ocio, como hemos dicho, van de la mano en el proceso de consolidación de una nación. No es casual ni fortuito que el Estado mexicano posrevolucionario haya apoyado la producción de propaganda a través de proyectos que le podían funcionar o que eran afines a su ideología como la danza nacionalista.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 262.

¹³⁵ Yum Kax Vite Ramírez, *Educación física y mejoramiento racial. El caso de la revista El Maestro Rural. México, 1934-1936*, tesis que para obtener el título de licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015, p. 118.

Tercer cuadro

Danza académica para la creación de

“la auténtica danza mexicana”

1.- La Escuela de Danza y la recopilación coreográfica

Como hemos explicado en los capítulos precedentes, después del movimiento armado de 1910 se intensificó la sensación modernista de que un nuevo comienzo y una renovación nacional eran posibles. Esta idea la compartieron distintos sectores del país y en ese ímpetu renovador se rediseñó todo cuanto podía ser recreado. Las nociones sobre la identidad nacional debían adaptarse a los nuevos tiempos y grupos en el poder. En ese sentido, retomando el trabajo de Ricardo Pérez Montfort, podemos decir entonces que el nacionalismo cultural posrevolucionario:

identificó, con cierto tono demagógico, a las masas populares con la nación mexicana, y se aprestó a buscar una definición de “lo mexicano” en la política y sus discursos, en la economía y sus intentos de defensa de los principales recursos del país. Al plantearse la necesidad de identificar los elementos que conformaban “la mexicanidad”, los protagonistas de este nacionalismo cultural posrevolucionario se toparon de frente con que “lo mexicano” era imposible de entender sin contemplar en gran parte de lo que formaba aquella masa popular – “esencia de la nación mexicana”- era “indígena” o “india.”¹

Eric Hobsbawm explica que a menudo “las tradiciones” suelen ser inventadas o recientes, aunque se diga lo contrario², tema que comenzamos a tratar en el capítulo anterior, cuando nos referimos al proceso de construcción de las identidades nacionales. En este capítulo nos detendremos en la cuestión de la “invención de tradiciones” en relación con la danza nacionalista. Por un lado, la

¹ Pérez Montfort, “El estereotipo del indio en la expresión popular urbana, 1920-1940”, en *Estampas...*, p. 171.
² Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 7. Cuando nosotros utilizamos el término de tradición nos referimos al conjunto de rituales, creencias y prácticas sancionadas y legitimadas dentro de un conjunto social a partir del cuál se articulan distintas identidades, desde el ámbito de lo comunitario o social, hasta lo académico. En ese sentido, es que en este capítulo hablamos del proceso de construcción de dos tradiciones desde la danza nacionalista, una ritual cívica y otra académica. Ahora bien, en el caso de la confección del canon de la danza nacionalista, las élites culturales echaron mano de la recopilación de expresiones de la cultura popular, es decir de las tradiciones de comunidades determinadas para ir confeccionando los productos de la cultura nacionalista posrevolucionaria. Sobre el concepto de cultura popular puede revisarse a Renato Ortiz en su texto *Notas históricas sobre el concepto de cultura popular*, en https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf

invención de tradiciones rituales cívicas por medio de productos dancísticos y por otro, la conformación de una nueva tradición académica, en el proceso de consolidación de la danza institucional en México.

El nacionalismo cultural posrevolucionario se valió de la invención de tradiciones que fueron difundidas por distintos dispositivos y circularon mediante cuadros estereotípicos de identidad nacional, de los que también hablamos en el capítulo anterior. Para explicar la danza nacionalista partiremos del análisis de la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual*, que fue ejecutada por las bailarinas Nellie y Gloria Campobello.³

³ Nellie Campobello. Su nombre original era Francisca Moya Luna. Nació en Villa Ocampo, Durango en 1900 y murió en Progreso de Obregón, Hidalgo, en 1986. Fue bailarina, maestra, coreógrafa, directora y escritora. Gloria Campobello, bailarina, coreógrafa y maestra, cuyo nombre real era Soledad Campbell Morton, nació en Parral, Chihuahua en 1911 y murió en el DF en 1968. Desde 1921 Francisca adoptó el nombre de Nellie y tomó el apellido paterno de Gloria. Fue a mediados de ese año cuando llegó a la Ciudad de México. En 1922 murió su madre Rafaela Moya por lo que en 1923 llegaron sus hermanos a la Ciudad de México para vivir con ella: Mateo, Felipe, Mauro, María y Soledad. Nellie se hizo cargo de ellos y los acomodó en una casa aparte, salvo a su hermana Soledad, a quien presentó como Gloria Campbell. Nellie se las ingenió para acceder a los círculos sociales más distinguidos de las colonias inglesas y americanas en la ciudad. En ese entonces ella tenía un protector en la Ciudad de México, el cual siempre mantuvo en secreto, pero decía que era el papá inglés de Gloria, lo que no era cierto, porque con el padre de Gloria nunca hubo realmente contacto. En 1925 vieron una función de Anna Pavlova (en su segunda visita a México) y Gloria se quiso convertir en bailarina, por lo que Nellie buscó que ésta aprendiera ballet. Entonces tomaron clases con varios profesores: las hermanas Costa, Carmen Galé, Eleanor Wallace, Stanislava Mol Potapowicz, Carol Adamchewsky y Miss Lettie Carroll. Miss Carroll, de origen estadounidense, montaba ballets clásicos, danzas folklóricas de México y otros países, números de revistas musicales y danzas para eventos sociales. En el año de 1927 las hermanas Campobello debutaron en el Ballet Carroll, del que formaban parte chicas de "alta sociedad". En el grupo también estuvo Rebeca Viamonte, la bailarina que Dr. Atl bautizó como Yol-Iztma. Las hermanas tuvieron bastante éxito y aparecían en reseñas periodísticas, sin embargo, de pronto dejaron el grupo. Todo indica que se fueron al norte por un corto periodo, con el que fuera el misterioso protector de Nellie. Se trataba del general José Agustín Castro, quien había sido constitucionalista; en 1920 fue gobernador de su estado de origen, Durango, y de 1924 a 1928 fue senador de la república; pero luego se opuso a la reelección de Obregón, por lo que fue objeto de persecución y tuvo que huir al norte. Las Campobello fueron con él. Finalmente Nellie decidió independizarse de su protector y volvió a la Ciudad de México con Gloria.

Sabemos que en 1928 las hermanas frecuentaban al Dr. Atl. en el Convento de la Merced. Fue él quien editó el primer libro de poemas de Nellie, *Francisca, Yo!*, además escribió el prefacio e ilustró la portada. Se sabe que en 1929 las hermanas vivían en el edificio Zamora, ubicado en la Colonia Juárez en la esquina de las calles Abraham González y Atenas. La colonia Juárez era un sitio donde vivían intelectuales y artistas del periodo. Nellie cambió a los círculos sociales apegados al gobierno y entró en contacto con personajes "críticos" al régimen. En ese edificio vivía Tina Modotti y su entonces pareja, el activista cubano Julio Antonio Mella. De hecho, en enero de 1929 las hermanas presenciaron el asesinato de este joven en la calle a manos del gobierno cubano. Ahí también vivía Frances Toor, Bruno Traven, el escritor Antonio Acevedo Escobedo y el corresponsal del diario *The Nation*, Carleton Beals. Además el edificio era frecuentado por Carlos Noriega Hope, director del *Universal Ilustrado*, quien además era amigo de Nellie Campobello; y por personajes como

En el año de 1930, el presidente Pascual Ortiz Rubio nombró a Carlos Trejo Lerdo de Tejada⁴ como subsecretario de Educación Pública, quien decidió impulsar el desarrollo de la danza. Antes de su nombramiento había sido embajador de México en Cuba. Fue en La Habana donde conoció a las bailarinas Nellie y Gloria Campobello, por lo que al entrar a la SEP las invitó a formar parte de un proyecto para crear el “ballet mexicano”. Las hermanas aceptaron la invitación, regresaron a México en abril de ese año y entraron a la Secretaría como parte de la Dirección de Educación Física. Siempre se menciona a Vasconcelos en el proceso de institucionalización de la danza en México pero poco se menciona sobre el papel que jugó Carlos Trejo para incentivar la danza en la SEP. De acuerdo a los investigadores Jesús Vargas y Flor García:

Alejandro Gómez Arias, Germán del Campo, Baltazar Dromundo, los pintores Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo y Lupe Marín.

En ese año, 1929, invitaron a las hermanas a presentarse en la Feria Internacional de Sevilla, primero irían a Cuba y luego a España, pero ese plan ya no se concretó, así que se quedaron en La Habana. Ahí buscaron como vivir. Las hermanas conocieron en julio de 1929 al intelectual cubano José Antonio Fernández de Castro, y en algún episodio en la isla también se cruzaron con Federico García Lorca. Hasta 1929 se presentaban como Campbell, luego empezaron a hacerlo como Campobello. Fernández de Castro les presentó al estridentista Germán List Arzubide. Nellie, además, consiguió establecer contacto con Carlos Trejo Lerdo de Tejada, embajador de México en Cuba. En enero de 1930 consiguieron presentar algunos números en el famoso teatro Campoamor. Ahí tuvieron contacto con Paco Sierra, el esposo de Esperanza Iris. Posteriormente en abril de ese mismo año las hermanas volvieron a México, ya que Carlos Trejo, como secretario de Educación Pública, las invitó a participar del proyecto de creación del “Ballet mexicano”. Entonces volvieron al país como “artistas triunfadoras en el extranjero” e ingresaron a la SEP con el nombramiento de oficial 3º de la Dirección de Educación Física. Nellie mantuvo un romance con Noriega Hope y luego en 1931 se reencontró con List Arzubide con quien mantuvo una relación por varios años. Él editó su libro *Cartucho*, la primera novela sobre la revolución mexicana escrita por una mujer. Posteriormente Nellie se volvió maestra en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la SEP, de la que hablaremos más adelante. Cuando esta Escuela se ubicó en el Palacio de Bellas Artes, Nellie consiguió ser nombrada directora, cargo que mantuvo hasta la década de los ochenta, cuando desapareció al ser secuestrada. Se encontraron sus restos en el estado de Hidalgo. Martín Luis Guzmán fue un gran amigo de Nellie Campobello, así como José Clemente Orozco de Gloria Campobello, con quienes echaron a andar el proyecto del Ballet de la Ciudad de México en los años cuarenta, avalado por el presidente Manuel Ávila Camacho. Cabe mencionar que Nellie tuvo por amigo a Maximino Ávila Camacho.

Vale la pena destacar que Pancho Villa fue el héroe predilecto de Nellie y que su formación fue autodidacta e intuitiva. Nuestra principal fuente para esbozar estas líneas sobre Nellie Campobello fue la que es hasta ahora es la biografía más completa que existe sobre ella: Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2013.

⁴ Carlos Trejo Lerdo de Tejada (1879-1941) abogado, diplomático y político. Fue nieto de Miguel Lerdo de Tejada. Desempeñó varios cargos diplomáticos, subsecretario de Educación Pública durante algunos meses y luego fue gobernador del Estado de Baja California.

Carlos Trejo Lerdo de Tejada compartió este interés e intentó conformar un equipo que produjera espectáculos artísticos que expresaran lo nacional. Según versión de German List Arzubide, Carlos Trejo mandó derribar una palmera muy alta que estaba en el segundo patio de la Secretaría de Educación, para construir un local donde las hermanas Campobello pudieran dar sus clases y exhibiciones de danza, lo cual causó desconcierto, pues según escribió Andrés Henestrosa, la palmera era una especie de monumento en la Secretaría y ninguno de los ministros anteriores hasta entonces la había querido tocar. Se construyó pues en dicho patio un pequeño tatro al aire libre, en el que para su inauguración se proyectaba presentar el ballet nacional.⁵

Cuando las hermanas entraron a la SEP presentaron *la jarana yucateca* en un festival que se realizó en el Teatro Hidalgo de la Secretaría, por el IV aniversario de la fundación de la Escuela Secundaria Moderna. Así, las hermanas empezaron a figurar en las notas periodísticas como “ejecutantes y difusoras de los bailes mexicanos, estableciéndose definitivamente el uso del apellido Campobello.”⁶

La Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones funcionó hasta finales de 1930, cuando se transformó en la Sección de Música y Bailes Nacionales. Esta Sección tuvo a su cargo el Orfeón Clásico, la Típica, la Orquesta Sinfónica de Obreros y la Orquesta Sinfónica Femenina.⁷ A finales de 1930 José Manuel Puig Casauranc fue nombrado Secretario de Educación Pública.

En 1931, cuando se integró la Sección de Música y Bailes Nacionales, ingresaron profesores de danza y se integró a las hermanas Nellie y Gloria Campobello para que bailaran en las escuelas, en eventos culturales organizados por la SEP y en otros eventos cívicos. Los profesores de esta sección eran los

⁵ Vargas, García, *op. cit.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 260-261.

⁷ AHSEP-AGN. DBA. C. 48. Música, exp. 4, f. 3.

encargados de enseñar bailes en las escuelas de la SEP y algunos de los profesores realizaron labores de investigación coreográfica. A Nellie se le asignó la Casa del Estudiante Indígena y a Gloria la escuela Corregidora de Querétaro. En el texto *Mis libros*, Nellie narra lo siguiente: ...nos mandaron a aprender de los grupos étnicos que venían de los estados la *Danza del Venado*, *Los Pascolas*, *la Danza de los gallos* [...] después aprendimos con Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca danzas y bailes que poníamos en las escuelas.⁸ Fue por esas fechas cuando se creó la primera escuela de danza, dependiente del Departamento de Bellas Artes.

El bailarín ruso Hipólito Zybine⁹, formado en la técnica clásica, envió el 23 de diciembre de 1930 un “proyecto para la organización de un <<ballet en México>> [...], un contingente bien preparado para las fiestas nacionales”¹⁰, al entonces director del Departamento de Cultura Física, Franklin O. Westrup. La propuesta fue tomada en cuenta y comenzó a discutirse la pertinencia de crear una escuela de danza. En enero de 1931, Alfonso Pruneda, quien fuera jefe del Departamento de Bellas Artes, envió un cuestionario a “todos los profesores de baile dependientes del departamento. Con esas preguntas buscaba las opiniones sobre la orientación que debería de tener la enseñanza del presunto baile

⁸ Parga, *op. cit.*, p. 244.

⁹ Hipólito Zybin, bailarín de origen ruso, nació en 1891 y murió en 1963 en la Ciudad de México. Fue bailarín, coreógrafo y docente. Llegó a México como bailarín de la *Opéra Privée*. En 1930 fue profesor del Departamento de Cultura Física de la SEP, luego dirigió la Escuela de Plástica Dinámica en 1931 y posteriormente fue maestro en la Escuela Nacional de Danza. Entre sus alumnos se encuentran: Amalia Hernández, Ana Mérida, Olga Escalona, Rosa Reyna, Alejandro Zybin, Raquel Gutiérrez, Lila López y Martha Bracho.

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

mexicano, respecto a dos preocupaciones fundamentales: la existencia de una danza mexicana y la metodología de la enseñanza de ésta.”¹¹

El 30 de enero de 1931, el entonces secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc autorizó la formación de un grupo de danza, cuyo fin era “formular el programa para la enseñanza del baile en las escuelas de la secretaría y para la organización de un baile mexicano que pueda presentarse en los diversos festivales [...]”.¹² Dicho grupo se constituyó por profesores: “Linda Costa, Amelia Costa, Nellie y Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Hernández Garmendia, Guadalupe V. de Puchades, Hipólito Zybine, Alberto Muñoz, Enrique Vela y, como responsables de dirección, Jesús M. Acuña y Carlos González.”¹³

En el mes de febrero Zybine presentó el proyecto para la creación de la Escuela de Plástica Dinámica, la cual entró en funciones el 22 de abril de 1931 en

¹¹ Las preguntas del cuestionario: 1.- ¿Qué orientación debe seguir la enseñanza del baile en México? 2.- Como profesor de baile, ¿cuáles son los métodos que a juicio de usted deben seguirse para la enseñanza de esta materia? 3.- ¿Tiene usted algún sistema personal para la enseñanza de la materia que nos ocupa o sigue métodos ya conocidos? 4.- ¿Sabe usted algo de las danzas indígenas mexicanas? 5.- ¿Cree usted que éstas pudieran servir como motivo de inspiración para una escuela de baile que tuviera características propias? 6.- ¿qué sistema seguiría usted para conseguirlo? 7.- ¿Se puede crear una escuela de baile que no tenga como punto de partida las danzas autóctonas mexicanas sin que sea alguna imitación de una escuela de baile europea? 8.- ¿cuáles serían los elementos básicos para la formación de esta escuela? 9.- De todos los intentos por crear una escuela de baile mexicano que se han efectuado hasta la fecha, ¿cuál es el que usted cree que se ha logrado? Se comprende en esta pregunta los números de gimnasia rítmica y bailes que se han hecho en los festivales organizados por este departamento, así como los realizados por empresas teatrales. 10.- A juicio de usted, en la música mexicana ¿existe alguna, cuyos ritmos [sean] propios para la formación de la escuela de baile mexicano? 11.- ¿Piensa usted que los motivos arqueológicos y decorados por las tribus indígenas que habitaron la república antes de la Conquista, pueden ser elementos para la formación de la escuela de baile mexicana? 12.- Dentro de la labora personal de usted, ¿ha puesto en alguna ocasión bailes con características mexicanas? 13.- ¿Estaría usted dispuesto a hacer con sus compañeros o alumnos una demostración práctica de sus ideas a este respecto? Pablo Parga, óp. cit., p. 134-135. Aquí puede consultarse la transcripción del *Cuestionario para los profesores de baile dependientes del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.*, elaborado por Alfonso Pruneda, fechado el 28 de enero de 1931, documento que se ubica en el Expediente Hipólito Zybine CENIDI-Danza.

¹² *Ibid*, p. 138, *apud*. Carta de Pruneda a Zybine. Expediente Hipólito Zybine, CENIDI-Danza “José Limón”.

¹³ *Ibid*, p. 139.

el salón 54 de la planta alta del edificio de la SEP¹⁴, bajo la tutela del Departamento de Cultura Física. La plantilla de la escuela fue la siguiente: “[...] director, Carlos González; director técnico, Hipólito Zybine; auxiliares de la dirección técnica, Linda y Amelia Costa; maestras de bailes mexicanos, Nellie y Gloria Campobello; gimnasia plástica, profesor Zapata.”¹⁵ Los maestros que integraron la Escuela de Plástica Dinámica debían impartir clases de baile en las escuelas de la SEP, preparar los espectáculos o números escénicos en los que participaran los escolares, y conformar un cuerpo de baile.¹⁶

Hipólito Zybine prefirió utilizar el término de plástica dinámica en lugar del de danza. De acuerdo con sus planteamientos la plástica dinámica era “el arte hecho para personificar todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto por medio de la máquina humana expresivamente educada.”¹⁷ En ese sentido el bailarín ruso concibió un plan de estudios de 8 años que formara “...actores completos, no solo bailarines especializados en una u otra área, sino artistas que meditaran las ideas y las formas de actuar, que realizaran la creación: coreográfica, composición y escenografía, todas podían conjuntarse en una sola persona para realizar la ejecución.”¹⁸.

Por lo anterior las materias del plan de estudios abarcaban la enseñanza de saberes diversos:

¹⁴ Tortajada, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵ Parga, *op. cit.*, p. 142.

¹⁶ Se tenía pensado que los estudiantes que concluyeran sus estudios en la Escuela de Plástica Dinámica, formarían parte de los profesores de educación física de las escuelas de la SEP. *Ibid.*, p. 141-143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23, *apud.* “La Escuela de Plástica Dinámica”, en *Cuadernos del CID-Danza*, núm. 2, INBA, México, 1985, p. 8.

¹⁸ Fuentes Mata, *op. cit.*, p. 23.

La enseñanza de la plástica dinámica abarcará primero: técnica y virtuosidad de la escuela clásica rusa como base de toda la enseñanza física; segundo: estudios prácticos de la historia de la danza; tercero: danzas regionales de todos los países del mundo; cuarto: estudios de reacciones físicas (estudios teórico-prácticos de la psicología objetiva-reflejos); quinto, conocimiento práctico de las escuelas modernas de danza libre; sexto: acrobacia, y séptimo bailes de salón y su historia.¹⁹

Parte de los objetivos de la Escuela de Plástica Dinámica era el estudio de los folklórico para crear un ballet nacional. Los profesores de danza fueron enviados a hacer trabajo de campo para estudiar y recopilar danzas tradicionales con los maestros misioneros, como Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón quienes habían estado investigando danzas autóctonas desde 1925. Jesús Vargas y Flor García refieren que “Nellie y Gloria Campobello fueron comisionadas para el estudio de las danzas típicas de Chalma y de Morelia”.²⁰

La Escuela de Plástica Dinámica mostró al público sus primeros trabajos en junio de 1931. El programa, como reconstruye Pablo Parga, fue el siguiente:

Alberto Muñoz Ledo presentó *Jarana yucateca*, con sus alumnos de la clase de baile de la escuela <<Gabriela Mistral>>. Linda Costa preparó *Baile clásico* con estudiantes de la clase de baile de la Escuela Nacional de Maestro. Estrella Morales bailó *Nocturno Op. 9 N° 2 Chopin* (al estilo de Isadora Duncan). Enrique Vela presentó *Baile Michoacano* junto con sus discípulos de la escuela <<Ignacio Altamirano>>. Hipólito Zybine presentó *Ballet del árbol* con alumnos de la Escuela de Plástica Dinámica. Por su parte, Nellie y Gloria Campobello presentaron *Venadito*, ballet yaqui con decorado y vestuario de Carlos González, interpretado por alumnos de la <<Casa del Estudiante Indígena>>.²¹

¹⁹ *Ibid*, p. 22, *apud*. “La Escuela de Plástica Dinámica”, en *Cuadernos del CID-Danza*, núm. 2, INBA, México, 1985, p. 10

²⁰ Vargas, García, *op. cit.*, p. 270-271.

²¹ Parga, *op. cit.*, p. 143, *apud*. Programa de mano, junio, 1931, Escuela de Plástica Dinámica en el teatro al aire libre de la SEP. Cabe mencionar que, de acuerdo a lo que nos relata Jesús Vargas y Flor García en su obra sobre Nellie Campobello, la pieza el *Venadito, ballet yaqui* que presentaron las Campobello, fue de las primeras referencias a la danza de Pascola de Sonora y que hasta la fecha es conocida como “la danza del venado”. Véase Jesús Vargas, *op. cit.* p. 272.

La Escuela de Plástica Dinámica funcionó hasta finales de 1931, entonces comenzaron a discutirse otras dos propuestas.²² Las hermanas Campobello y Carlos Chávez²³ presentaron al recién creado Consejo de Bellas Artes sus propuestas para la creación de una escuela de danza. Nellie y Gloria propusieron que se integrara un grupo de bailarines profesionales, formado por ellas, y otros profesores y alumnos distinguidos, "...que se dedicaría a crear, aprovechando elementos coreográficos de las diferentes danzas regionales del país una escuela mexicana de ballet."²⁴ En el otro extremo Carlos Chávez consideraba que no podía llevarse a cabo la enseñanza de la danza mientras aún no existiera la "danza mexicana", la cual debía ser creada como producto de la síntesis de las danzas indígenas y mestizas del país. Chávez propuso que el presupuesto asignado a la Escuela de Danza debía aprovecharse para que "... indígenas de cada región de la república [...] realicen bailables que sirvan de recreación en escuelas, parques y teatros."²⁵

²² En el AHSEP-AGN. DBA. C. 23. Escuela de Danza, exp. 44., encontramos una propuesta para la escuela de danza elaborada por las hermanas Linda y Amelia Costa.

²³ Carlos Chávez (1899-1978) Intérprete, compositor y promotor. En cuanto a la danza, compuso el la obra *El fuego nuevo* (1921), donde se conjugaban la danza y el baile. Los diseños de esa obra fueron realizado por Carlos Lazo. Chávez se interesó por la creación de ballets, siendo famoso su composición *HP, Caballos de vapor* de 1926 pero que se estrenó hasta 1932. Creó otros ballets y obras que fueron utilizadas en distintas coreografías. Como funcionario estuvo al frente del Conservatorio Nacional de Música (1928-1933), del Departamento de Bellas Artes de la SEP (1933-1934) y, como director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1952). Apoyó la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Departamento de Danza (1950) y la Ópera de Bellas Artes (1948). Surge la pregunta de por qué un músico estaría involucrado en la creación de un proyecto de escuela de danza. Además de su interés personal, siguiendo el trabajo *Danza y poder* de Margairta Tortajada que referimos en varias ocasiones en esta tesis, recordemos que la danza académica no existía como un campo artístico propio, sino que se encontraba supeditada a la música y en lo que hemos visto a lo largo de este trabajo, también a la cultura física, como deja de manifiesto la estructura misma del Departamento de Bellas Artes que hemos ido describiendo a lo largo de esta tesis.

²⁴ *Ibid*, p. 145, *apud*. Tortajada, *op.cit.*, p. 59.

²⁵ *Ibid*, p. 146., *apud*. Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, INBA, Ceniadiap, 1990, p. 272-275.

Después de discutir ambas propuestas el Consejo de Bellas Artes votó, el 9 de febrero de 1932, por la creación de la Escuela de Danza y definió los objetivos y la tendencia de dicha institución educativa:

...formar profesionales, dueños de la mejor técnica de baile, pero orientados siempre hacia los trabajos de creación en el sentido de lo mexicano>>. Sugiere, también, que el último año de la carrera –a desarrollarse en tres años- se dedique <<a reconstruir o recrear nuestros bailes utilizando al efecto el material que proporcionen las misiones culturales.²⁶

En mayo de 1932 se creó la Escuela de Danza por decreto presidencial y se nombró como director al pintor Carlos Mérida.²⁷ Durante el periodo de Mérida, el plan de estudios de la Escuela de Danza era de tres años, y las materias podían dividirse en técnica de baile, baile mexicano y plástica escénica; las cuales

no se limitaban a enseñar las distintas técnicas de danza; comprendían también la plástica escénica entendida como dibujo, maquillaje, escenificación, proyecto de decoración y trajes, etc. En los dos últimos años se ofrecían especialidades para que los alumnos pudieran desarrollar, <<una vez terminada su carrera, actividades profesionales que le ayuden a resolver sus particulares problemas de trabajo y subsistencia>>. De estas especialidades, se deberían cursar dos: baile griego, bailes populares

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Carlos Mérida (1891- 1984) De origen guatemalteco, fue pintor, escenógrafo, diseñador y funcionario. Estudió en Europa. Comenzó a radicar definitivamente en México en 1919. Colaboró con Diego Rivera en la elaboración del mural del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, entre otros murales para la SEP. Realizó escenografías y diseño de vestuarios para distintas coreografías de la danza nacionalista. También se unió con otros pensadores plásticos en la búsqueda de la integración plástica en la arquitectura.

Ahora bien, sobre por qué el primer director de la Escuela de Danza fue un pintor y no alguien del gremio de la danza, se dijo que debía ser un pintor ya que los bailarines no podían hacerse cargo al ser conflictivos. De acuerdo con lo que explica Margarita Tortajada en su obra *Danza y poder*, el Consejo de Bellas Arte retomó de la propuesta de Carlos Chávez que el director fuera un pintor ya que “los bailarines profesionales no tienen facultades de organización administrativa y técnica, como por el hecho de que tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales.” Tortajada, *op.cit.*, p. 67, *apud* “Dictámen del Consejo de Bellas Artes” del 9 de febrero de 1932. Recordemos que la danza era en ese entonces una disciplina en la que, a partir del auge del ballet romántico, como vimos en el primer capítulo, los escenarios fueron acaparados especialmente por mujeres, quienes además fueron después grandes exponentes y creadoras de sistemas de danza moderna. El campo de la danza fue una trinchera para las mujeres, por lo que nos aventuramos a plantear que en México no se confiaba que la directora pudiera ser una bailarina, por lo que se propone a un pintor bajo su tutela. Cuando Nellie se volvió directora, en 1937, de la Escuela de Danza fue después de un gran conflicto que relataremos más adelante.

extranjeros (ruso, español, portugués, etc.), baile teatral moderno (tap, acrobático, etc.)²⁸

La Escuela de Danza se reestructuró en varias ocasiones durante sus primeros años de existencia. En la década de los años treinta tuvo tres directores: Carlos Mérida, Francisco Domínguez²⁹ y Nellie Campobello. A su vez, se realizaron numerosas propuestas de planes de estudios³⁰. Durante la gestión de Francisco Domínguez el fin de la Escuela de Danza era “[...] preparar técnicamente a los alumnos para la interpretación de danzas y ballets, además de ser un <<amplio laboratorio de experimentación>> para todos los artistas de México.”³¹. En 1937, el mismo año en el que Nellie fue nombrada directora³², la escuela adquirió el nombre de Escuela Nacional de Danza³³. Fue entonces,

²⁸ Irma Fuentes Mata, *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*, México, INBA, Cenedanza “José Limón”, 1995, p. 30.

²⁹ Francisco Domínguez fue director de 1935 a enero de 1937.

³⁰ La descripción y análisis de los distintos planes de estudio de las escuelas oficiales de danza se encuentran en la obra de Roxana Guadalupe Ramos Villalobos que hemos referido.

³¹ Parga, *op. cit.*, p. 153 *apud.*, Programa de 1936 p. 153.

³² A mediados de enero Nellie Campobello, a los 36 años de edad, fue nombrada directora de la Escuela de Danza, después de un enorme enredo, “una jugada política en la que Nellie desplegó su ingenio y malicia”, de acuerdo con la entrevista que Jesús Vargas hizo a José Muñoz Cota, quien era el entonces Jefe del Departamento de Bellas Artes. Lo que sucedió fue lo siguiente: “a finales de 1936, Francisco Domínguez, director de la Escuela de Danza, le comunicó que había mucha inquietud entre el personal de la Escuela y principalmente entre las madres de las alumnas. Muñoz Cota realizó una visita entoncontrando desorden y poca disciplina, además de un conflicto generado entre las madres de familia debido a rumores y chismes.” Entonces el jefe del DBA decidió que hubiera un salón para las madres, para que de forma ordenada pudieran estar al pendiente de sus hijas, sin embargo las incoformidades continuaron porque sucedió que un fotógrafo llegó a tomar imágenes de las alumnas y las publicó “con mala intención”. Muñoz Cota investigó de dónde había salido aquel reportero y se dio cuenta que “la autora intelectual de aquel enredo” fue Nellie. Entonces decidió darle un escarmiento nombrándola directora de la escuela, pensando que no iba a poder con esa responsabilidad y renunciaría y cambiaría su actitud. Pero no fue así. Francisco Domínguez, según contó Muñoz Cota, no sabía que él iba a removerlo del cargo pero decidió seguirle la corriente. “Allí mismo le dije a ella: “La he nombrado a usted frente a los demás, porque usted ama a la Escuela que ha creado este problema. De manera que vamos a ver cómo le hace. Si en un mes no me endereza la Escuela, publicamente le anulo su nombramiento.” Pues a los quince días, con ese complejo carácter que tiene y esa energía, puso en orden a todos los maestros, a los alumnos malos los disciplinó, a la mala hierba la cortó, ¡y funcionó estupendamente!” Vargas, García, *op. cit.*, p. 327.

Nellie Campobello fue directora de la Escuela Nacional de Danza desde 1937 hasta 1983, cuando fue secuestrada por Cristina Belmont y Claudio Fuentes. La gestión de Nellie fue controvertida siempre por su exigencia y desplantes.

³³ Alejandra Ferreiro, Josefina Lavalle, “Emergencia y consolidación de la enseñanza profesional de la danza en la Ciudad de México (1931-1978)”, p. 771-796, en Ramos, *La danza en México, Volumen 2*, p. 784.

cuando la escuela se enfocó en la formación de docentes de la danza y realizó un viraje hacia la técnica clásica, dándole mayor peso a esta técnica en la enseñanza de los estudiantes.³⁴ El plan cambió sustancialmente en 1939, pero eso ya es otra historia, con ella a la cabeza.

Volviendo al tema de la creación de “la danza mexicana”, en enero de 1934, Carlos Mérida, aún como director, propuso un programa de acción donde planteó: desarrollo integral del programa docente, implantación del sistema rítmico Dalcroze e iniciación de su plan de investigación coreográfica³⁵. Este plan consistía en utilizar los productos obtenidos por los maestros misioneros y con ello

[...] formar un archivo, lo más completo posible, de acuerdo con la forma de acción de los aspectos coreográficos de las danzas y bailes más característicos de todo el país, que sirviera de base a los trabajos de bailes y ritmos mexicanos de la escuela de danza. Para ello, el plan de investigación se dividía en dos partes; por un lado las danzas rituales y por otro, los bailes regionales o mestizos.³⁶

³⁴ Ramos Villalobos, *op. cit.*, p. 129.

³⁵ Fuentes Mata, *op. cit.*, p. 35.

³⁶ *Ibid*, p. 32. Sobre el término “mestizo” en la época que estamos trabajando vale la pena detenernos. Siguiendo el trabajo de Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, el autor plantea que en el último tercio del siglo XIX se comienza a configurar la noción de lo mestizo como un mito de unidad nacional. En este momento autores como Andrés Molina Henríquez, en su texto *Los grandes problemas nacionales* (1909), refiere a lo indígena como algo lejano y extraño, y ensalza “lo mestizo” como un punto deseable. En este caso, nos explica Villoro lo racial se equipara a la clase social, y al “mestizo” se le identifica con los burgueses liberales, cuya misión sería “formar una nacionalidad y una patria”. Entonces para lograr la unidad nacional debe haber más mestizos, por lo tanto a los indígenas había que occidentalizarlos, es decir “exterminio o transformación”. Sería este el germen del “mito vasconceliano de la “Raza Cósmica”, en el que se elevará a un plano universal el ideal de lo mestizo”. Villoro explica que después de la Revolución Mexicana las nociones sobre lo indígena cambian; si bien el mestizaje sigue siendo un ideal, este ya no se construye a partir de pensar a lo indígena como otro distante, sino de repensarlo como algo “propio, que está en nosotros y nos constituye tanto en lo biológico como en lo espiritual.” Nosotros podríamos decir que se le piensa en un sentido más bien cultural. Entonces, lo indígena aparece como parte constitutiva de lo mestizo y por eso se le reconoce, rescata, estudia y reconfigura en lo mestizo para crear la “mexicanidad”, “como una raíz indispensable de nuestra propia especificación frente a culturas de otros países.” El mestizo acoge a lo indígena, pero deviene en contradicción “Lo indígena es lo propio a la vez que lo extraño, lo mismo y lo diverso a un tiempo.” Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, segunda edición, FCE, 2014, p. 188-229.

A lo largo de la década de los treinta la labor del laboratorio de experimentación rítmica plástica para crear “la danza mexicana” fue central y se llevó a cabo por medio de distintas materias³⁷ que persiguieron dicho objetivo.

Como resultado de esta experimentación se presentó el *Festival de Danzas Mexicanas* en noviembre de 1934 en el teatro Hidalgo de la Secretaría de Educación Pública. El programa fue *Cinco pasos de la danza*, *Bailes istmeños*, *Danza de los malinches* y *La virgen y las fieras* (leyenda otomí de la huasteca hidalguense).

2.- Creando “la auténtica danza mexicana”: los maestros misioneros y la Escuela de Danza en la recopilación coreográfica

El conocimiento sobre los pueblos indígenas y sus tradiciones culturales en ese momento era realmente escaso y poco preciso. A través de las Misiones Culturales³⁸ se recopilaron conocimientos al respecto, la labor de los profesores

³⁷ En el periodo de Mérida eran las materias de: laboratorio, ritmos mexicanos y plástica escénica; con Francisco Domínguez la de creación individual y ballet, del quinto año. Ramos Villalobos, *op. cit.*, p. 123-124.

³⁸ En 1922 se creó el Departamento de Educación y Cultura Indígena. En ese mismo año se definió al maestro misionero, para la construcción de esa figura, Vasconcelos se inspiró en la idea que tenía de la evangelización llevada a cabo por los misioneros españoles del siglo XVI, como Fray Pedro de Gante y Motolinía. Una pedagogía en la que se alternaba la alfabetización con el aprendizaje de técnicas manuales (agricultura, artesanía, etc.). Así, con un espíritu evangelizador, donde la religión se sustituyó por nacionalismo, se lanzaron los maestros misioneros a recorrer distintas zonas de la República. Se consideraban a sí mismos como apóstoles “investidos de una misión que consiste en llevar civilización, cultura y progreso a comunidades víctimas de la <<degeneración>>.” Recogían datos de la población, la conocían, se adentraban a ella, y buscaban los medios para que se generara una escuela. Los misioneros de la cruzada educativa nacional, debían dirigir y supervisar a los maestros rurales, establecer, los programas escolares, inspirar en los educandos espíritu de previsión, de ahorro, de higiene, contra el alcoholismo, dar enseñanzas sobre virtudes cívicas, castellanizar al indio, integrarlo mejor al resto de la nación, y que fuera capaz de comprender el funcionamiento de las instituciones nacionales y respetarlas.

A raíz de esta experiencia, se ideó la creación de escuelas rurales llamadas Casas del Pueblo, que comenzaron a fundarse en las últimas semanas de 1922. Estas escuelas planteaban una enseñanza que combinará la alfabetización con el aprendizaje manual, cuyo fin era lograr a corto plazo, modificar y mejorar

de educación física fue fundamental, ellos realizaron una enorme labor de recopilación de música, juegos, cantos y bailes tradicionales. Los saberes que registraron no sólo llegaron a la Escuela de Danza o al Conservatorio Nacional de Música, algunos profesores transmitieron algunas coreografías a compañías de danza profesionales e incluso para algunas películas mexicanas de tema “folklórico”, por ejemplo, el maestro misionero Luis Felipe Obregón montó las coreografías de la película *La Zandunga*, dirigida por Fernando de Fuentes.³⁹

La relevancia que tuvo la labor de los maestros misioneros para el desarrollo de la danza no sólo radicó en su tarea de recopilación, sino que ellos desarrollaron sus propios métodos para la enseñanza de coreografías de danza folklórica. Las Misiones Culturales incluyeron la enseñanza de actividades recreativas como la danza, la música, las artes plásticas, la cultura física y la organización social.⁴⁰ Cabe señalar que aunque en los discursos y reportes oficiales suele hablarse del proyecto de las Misiones Culturales de manera

considerablemente el contexto económico y social. La educación de las Casas del Pueblo no se iba a limitar a la castellanización para “convertir” al indio en ciudadano, sino también en lo oral, lo técnico y lo cívico. Los estatutos de la Casa del Pueblo fueron elaborados y publicados en abril de 1923. La Casa del Pueblo se planteó como un espacio de integración social de la comunidad en la que se fundara. Para abrir estas escuelas, el pueblo debería estar conformado en más de su 60% por población indígena, debía garantizarse un mínimo de 40 alumnos, y en la localidad no debería existir ningún tipo de escuela municipal, se quería evitar que el Estado soslayara su obligación en materia de instrucción pública.

Pronto se dieron cuenta que estas misiones, al ser de corta duración en cada uno de los pueblos, no lograban consolidar por completo el objetivo que se planteaban, por lo que en el otoño de 1923 surgieron las Misiones Culturales, las cuales estaban “integradas por un grupo de maestros con diversas habilidades y conocimientos que impartían cursos breves en diferentes poblaciones preparando maestros dentro de las mismas comunidades.” Los años anteriores fueron perfilando el modelo de las Misiones Culturales que fueron una innovación pedagógica mexicana, en la que la educación que se ofrecía estaba vinculada, necesariamente a la vida cotidiana de los pueblos donde se establecían. Véase Engracia Loyo Bravo, *La Casa del Pueblo y el maestro rural mexicano. Antología.*, SEP, 1985, p. 10-13; Fell, *op. cit.*, p. 221-241, y SEP, *Las Misiones culturales. 1932-1933*, México, 1933. Desde 1925, los profesores de educación física se encontraban recopilando danzas.

³⁹ http://www.imdb.com/title/tt0029814/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers.

⁴⁰ Noemí Marín, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el sistema educativo nacional (1921-1938) Otra perspectiva de las misiones culturales*, México, Conaculta, Inba, Cenart, Cenidi-Danza “José Limón”, 2004, p. 25.

sumanete positiva en la práctica los maestros enfrentaron dificultades en la ejecución, pues la trama burocrática de la SEP no era tan sólida, ni había recursos suficientes para la producción de la labor educativa, ni era tan sencillo entrar a una comunidad, para ello es importante revisar los registros del Archivo Histórico de la SEP correspondientes a las Misiones Culturales en las que los maestros hacían llegar los reportes de sus actividades cotidianas, en ese sentido el trabajo realizado por Liliana Toledo Guzmán, *El programa de música de las misiones culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la conformación del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*,⁴¹ aporta pistas importantes.

Los profesores de educación física fueron los encargados naturales de impartir lo relacionado con los bailables⁴². Los maestros misioneros aprendieron el repertorio de bailes que debían enseñar en las Misiones Culturales, por medio de los cursos de mejoramiento profesional que organizaba la SEP, de los cuales fueron profesoras las bailarinas Linda Costa⁴³ y Amelia Costa de Segarra.⁴⁴

⁴¹ Liliana Toledo Guzmán, *El programa de música de las misiones culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la conformación del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*, El Colegio de Morelos, Maestría en Historia, febrero de 2017.

⁴² "Bailable es el nombre que los misioneros dan a los bailes escolares". *Ibid.*, p. 344.

⁴³ *Ibid.*, p. 107. Cabe mencionar quién es la autora del libro que hemos estado refiriendo, ya que parte de su investigación surge de su formación como bailarina de folklor como alumna de Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón en la Academia de la Danza Mexicana. Noemí Marín nació en 1939, ha sido maestra, directora e investigadora. Estudió para maestra de danza folklórica en la Academia de la Danza Mexicana, ha sido directora y docente del Instituto de Danza Mizoc. También fue maestra en la escuela del Ballet Folklórico de México, fue coordinadora nacional de los eventos de danza y bailes en distintos eventos deportivos y culturales del magisterio. Fue investigadora del Cenidi-Danza "José Limón".

⁴⁴ *Ibid.*, p. 49. Las hermanas Costa llegaron a México en 1904 con la Gran Compañía de Baile y Pantomima dirigida por Aldo Barilli, luego se presentaron en 1905 con la Compañía de Ballets de Augusto Francioli y finalmente estas italianas, conocedoras de la técnica clásica, decidieron quedarse en México, donde desarrollaron una importante labor docente. Amelia Costa de Segarra formó parte del cuerpo de profesores de bailes estéticos de la SEP a partir de 1922, participó de la creación coreográfica de *Jarabe Tapatío* (1922), *Escena colonial*, *Canaguas* (1923) y *Momento musical* de Shubert (1925), dirigió el Cuadro Juvenil de Ballet, y junto con Adela fue maestra de "Eva Pérez Caro, Eva Beltri, Juanita Barceló, Nellie y Gloria Campobello,

Cuando los misioneros recopilaron material dancístico contemplaron datos como: “origen, época en la que habían empezado a bailarse, indumentaria, influencias posteriores, carácter (profano o religioso) y forma en la que se organizaban y exhibían.”⁴⁵ En cada misión, los profesores de cultura física fueron aumentando el repertorio de danzas de la SEP. En cuanto al método de enseñanza Noemí Marín⁴⁶ explica en su obra, en gran parte basada en la investigación de sus memorias como alumna de Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón, que:

En lo que se refiere a la técnica empleada para la enseñanza dancística, no hay nada por escrito. Cuando se habla de los métodos utilizados es para alabar una determinada forma de impartir clases, pero no se especifica cómo se hacía, y los comentarios se limitan a los buenos resultados obtenidos. *Pero lo que sí puede decirse es que los maestros misioneros elaboraron un sistema de enseñanza adecuado a las necesidades de las misiones culturales, basado por supuesto en los métodos propios de la educación física, particularmente en los correspondientes a la enseñanza de la gimnasia rítmica, como puede comprobarse en las fotografías de algunos festivales, los cuales nos muestran que las coreografías están basadas generalmente en las formas establecidas para las tablas gimnásticas.* En ese momento se echó manó de este recurso para solucionar el problema que implicaba la presentación de festivales escolares masivos en los que tenían que participar todos los alumnos. *Aunque es muy probable que hayan combinado las técnicas en educación física con las técnicas de la enseñanza dancística aprendidas en los cursos de capacitación.*⁴⁷

Rebeca Viamonte “Yol Itzma”, Marina y Tessy Marcué.” Adela había montado en 1918, como mencionamos, la “Danza de los negritos” para la ópera *Aída* y fue coreógrafa en 1931 de la obra *Quetzalcoatl*. Linda Costa también incursionó en la docencia como maestra de la SEP, en 1931 formó parte del grupo de profesores encargados de diseñar el programa de enseñanza de baile que se impartiría en las escuelas oficiales y, a partir de 1932 enseñó técnica de baile en la Escuela Nacional de Danza. Aulestia, *op. cit.*, p. 53-54

⁴⁵ Marín, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶ Aunque Noemí Marín explica en su trabajo que como tal dentro de la danza no existía un método completamente establecido para la labor de recopilación y enseñanza de la danza tradicional, y que los maestros misioneros fueron ingeniándose en la práctica, recordemos que había distintos métodos de acercamiento a las culturas no hegemónicas desarrolladas desde la antropología y por los folkloristas que se encargaron de recopilar los elementos bajo los que se contruyeron las identidades nacionales a partir del siglo XVIII, como explicamos en el capítulo anterior.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107. Las cursivas son mías.

Por otra parte, los festivales fueron importantes en las misiones, porque muchas veces fungieron como embajadores entre los profesores y los habitantes del pueblo en el que se iban a establecer

Y la danza popular fue uno de los recursos para abrir puertas y penetrar en el medio rural, suavizando en algunos casos problemas políticos o rencillas entre las comunidades que obstaculizaban o impedían, en algunos casos, la realización de tales misiones. Así la danza facilitó de manera importante la aceptación del nuevo sistema educativo nacionalista.⁴⁸

Además de los festivales, los maestros misioneros organizaron concursos en los que las comunidades presentaban tanto sus danzas como las que habían sido enseñadas por las profesores y que eran de otras regiones del país. Como explica Liliana en su trabajo *El programa de música de las misiones culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la conformación del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*

Los concursos eran los espacios en los que se representaba la música y la danza que las autoridades educativas reconocían como legítimas, no sólo por el hecho de que eran aquellos funcionarios quienes decidían cuáles eran las danzas ganadoras, sino porque ese reconocimiento implicaba que aquel repertorio fuera difundido en el resto de las Misiones, y por lo tanto, la transcripción de la música y/o la danza se convertiría en la versión válida y auténtica para ser representada en otras localidades y en los actos oficiales dentro y fuera del Estado, independientemente de si la comunidad estaba de acuerdo con el fallo de los jueces, o con la propia realización de los concursos.⁴⁹

Por lo anterior la colaboración entre el trabajo de los misioneros, la escuela de danza y los diferentes brazos de la SEP se manifestó en la construcción, divulgación y enseñanza de la danza nacionalista. Por ejemplo, para los cursos de orientación socialista de 1935, se solicitó la colaboración de “los elementos artísticos del Departamento de Bellas Artes”.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹ Liliana Toledo, *op. cit.*, p. 186

Hagámos un parentesis sobre el tema de la educación socialista. En 1934, después de un amplio debate respecto de los diferentes enfoques educativos, se reformó el artículo tercero de la constitución y se estableció la educación socialista como dio cuenta en su primer informe presidencial Lázaro Cárdenas:

La labor desarrollada por esta dependencia revistió singular importancia en virtud de haber entrado en vigor, durante el periodo al que se refiere el presente informe, el nuevo sistema de enseñanza, inspirado en el noble propósito de inculcar en la niñez un sentimiento de solidaridad con las clases laborantes que, a la que la prepare en mejor forma para la vida práctica, le permita participar en la creación de un nuevo orden jurídico-social que acabe con la enorme desigualdad económica existente en nuestro pueblo.⁵⁰

La labor de la SEP se concentró en la instrucción técnica “[...] cumplimentándose así el Plan Sexenal en lo relativo a que debe darse preferencia a las enseñanzas técnicas que tienden a capacitar al hombre para utilizar y transformar los productos de la Naturaleza a fin de mejorar las condiciones materiales de la vida humana.”⁵¹; y fue de especial importancia el impulso a la escuela rural –por la política agraria– y a las escuelas nocturnas para obreros, se crearon centros de educación indígena, escuelas regionales campesinas, las escuelas “Hijos del Ejército”. Además, en 1935 se estableció el Consejo Nacional de Educación Superior y de Investigación Científica, en 1936 se fundó la Escuela Nacional de Educación Física y en 1937 se crearon el Instituto Nacional de Antropología e Historia –para dar solución a la cuestión del problema indígena– y

⁵⁰ “I Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Lázaro Cárdenas del Río. 1° de septiembre de 1935”, en *Informes presidenciales. Lázaro Cárdenas del Río*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, 291 p., p. 29, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-08.pdf>

⁵¹ *Ibidem*, p. 29.

el Instituto Politécnico Nacional –para formar en México a los técnicos especialistas que habrían de desarrollar la industria nacional.⁵²

En el proyecto de educación socialista el maestro tendría un papel de suma importancia para el desarrollo nacional. Se le concibió como guía y a la escuela como eje de articulación para el desarrollo económico y social de la comunidad donde se encontraba: “En la organización de los ejidos, en la formación de sociedades cooperativas y en otras importantes labores de naturaleza social, los profesores rurales han prestado su contingente desinteresado y eficaz, sin desatender por ello sus actividades docentes.”⁵³ Por medio de la educación se daba sustento al proyecto económico en turno al ser medio de difusión de la ideología estatal, bajo “[...] la determinación del valor de la escuela como factor de unificación y creadora de conciencia colectiva [...]”⁵⁴.

Al establecerse la educación socialista las protestas de distintos sectores sociales no se hicieron esperar. Hubo padres de familia que retiraron a sus hijos de las escuelas y continuaron los casos de maestros asesinados, pero poco a poco la situación se fue estabilizando, ya que la tendencia socialista en realidad partió de un planteamiento bastante ambiguo y su aplicación tuvo resultados diversos, “Durante el decenio de los treinta, la Secretaría de Educación Pública no contó con una burocracia leal que asegurara la implementación uniforme de su política. Los maestros interpretaban la política en su contexto regional.”⁵⁵ Así que

⁵² Guadalupe Monroy Huitrón, *Política educativa de la Revolución 1910-1940*, México, SEP, 1985, p. 62.

⁵³ “I Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Lázaro Cárdenas del Río. 1° de septiembre de 1935”, en *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴ “Contestación al Sexto Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Lázaro Cárdenas del Río, por parte del Diputado Manuel Martínez Sicilia XXXVIII Legislatura. 1° de septiembre de 1940” en *Ibid.*, p. 276.

⁵⁵ Vaughan, *La política cultural*, p. 85.

la radicalidad de la enseñanza y el potencial de la escuela como espacio de organización colectiva dependió en gran medida de las condiciones de cada comunidad.

En este contexto las artes se volvieron de especial importancia para difundir la ideología estatal y conseguir la aceptación de los maestros y la escuela socialista en los diferentes sitios donde habían de establecerse. Por ejemplo, dentro de las Misiones Culturales se realizaban festivales cívicos al inaugurar y clausurar éstas, donde los maestros misioneros de educación física, música, danza y artes plásticas, organizaban presentaciones que incluían tanto muestras deportivas como de distintas danzas y canciones que habían recopilado de otros sitios del país; participaban las orquestas regionales que solían musicalizar los bailables, todo esto ejecutado por los maestros de la región y los niños a los que los misioneros habían instruido. Cabe mencionar que esto fue así durante todo el desarrollo de las Misiones Culturales. La diferencia con el periodo de la educación socialista radica en que por instrucción de la SEP se evitaron las expresiones dancísticas y musicales que tuvieran relación con elementos religiosos y se enseñaron himnos y canciones que divulgaban la tendencia socialista, como “el corrido de la escuela socialista” o el “corrido de los maestros asesinados”.⁵⁶

En este contexto José Muñoz Cota, Jefe del DBA, solicitó al Departamento de Psicopedagogía e Higiene que la Oficina de Educación Física, que entonces dependía de este Departamento y ya no del de Bellas Artes, que: “...comisione a los profesores que sepan los bailes regionales que aprendieron de los profesores

⁵⁶ Marín, *op. cit.*, p. 89 .

de las Misiones Culturales, para que se pongan a las órdenes de los CC. Profesores Luis F. Obregón y Francisco Domínguez; para ejecutar dichos bailables en los Cursos de Orientación Socialista...”⁵⁷. Estos profesores presentaron danzas de Michoacán y de Oaxaca. Para los cursos también se contemplaron presentaciones de “los indios yaquis que bailan la Pascola y el Venado, así como el grupo de músicos que los acompañan”⁵⁸.

Justamente, otra de las vetas de la danza nacionalista fue la presentación de grupos de danzantes indígenas en escenarios urbanos. Los maestros misioneros Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta organizaron eventos de este tipo a través del Departamento de Enseñanza Agrícola y Normal Rural de la SEP, como las *Exhibiciones de danzas mexicanas auténticas* en el Palacio de Bellas Artes, que tuvieron lugar en 1937 y 1939.⁵⁹ La idea era “[...] divulgar, sin estilizaciones ni mistificaciones, los valores artísticos de las expresiones dancísticas comunitarias. [...] se presentó a un gran número de grupos de danzantes de diferentes lugares del país[...].”⁶⁰

De las funciones de 1937, los organizadores y recopiladores fueron Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta; las orquestas autóctonas de cada estado; el Comité Patrocinador: Amalia Solórzano de Cárdenas, Carmela Gil de Vázquez Vela y Matilde Rodríguez Cabo de Múgica⁶¹; grupos de danzantes de cada estado,

⁵⁷ AHSEP-AGN. DBA. C. 86, exp. 4, f. 15.

⁵⁸ AHSEP-AGN. DBA. C. 86, exp. 4, f. 19.

⁵⁹ Margarita Tortajada Quiroz, *75 años de Danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un Arte y un Recinto Vivos (1934-2009)*, México, INBA, Cenidi-Danza “José Limón”, 2010, p. 32.

⁶⁰ Lavallo, *op. cit.*, p. 57.

⁶¹ El Comité Patrocinador estaba constituido por estas tres mujeres cuyos esposos eran funcionarios del Estado. Amalia Solórzano era la primera dama al tener por pareja a Lázaro Cárdenas, el esposo de Carmela Gil era el entonces Secretario de Educación Pública Gonzalo Vázquez Vela (1935-1939) y Matilde Rodríguez,

y la Orquesta Típica de Policía, dirigida por Lerdo de Tejada.⁶² Se presentaron numerosas danzas, en las funciones de 1937: *El arco* (Pantanal, Ver.); *Los jardineros* (Zimatlán, Oax.); *Los negritos* (Escolín, Papantla, Ver.); *Los mudos* (Tixtla, Gro.); *El pascola* (Sonora); *Los quetzales* (Cuetzalan, Pue.); *Los torteros* (Silao, Gto.); *La pluma* (Zimatlán, Oax.); *Los tocotines* (Cuetzalan, Pue.); *Las canacuas* (La Huerta, Mich.); *El volador* (Pital, Papantla, Ver.); *Los viejitos* (Pátzcuaro, Mich.); *Los santiagos* (Cuetzalan, Pue.); *Los concheros* (DF); *Los sonajeros* (Tuxpan, Jal); *Fandango guerrerense* (Guerrero); *El diablo* (Nayarit); *Sones alvareños* (Alvarado, Ver.); *Las cuadrillas* (Tlaxcala); *Los paragüeros* (Tlaxcala); *Los chichimecas* (Guanajuato); *El venado* (Sonora); *Sotavento* (Jalisco); *Los negritos* (Tzintzuntzan, Mich.); *La pluma* (Oaxaca), y *El arco* (Nayarit).

Para la presentación de 1939 se montaron: *La camada*, *Los paixtles*, *La pluma*, *Jarana*, *Los malinches*, *Los negritos*, *Los sonajeros*, *Sones*, *Los viejitos*, *Las cintas*, *Los matlachines*, *Los gladiadores*, *El pascola*, *Jarabes regionales*, *El pascola y el venado*, *Xtolef*, *Tenabari* (*Capullo de mariposa*), *Ami-Juxa* (*Cachita*), *Enella* (*Baile del oso*), *Tam-Hoscua* (*Cruz del sur o Cuatro Estrellas*), *Sones*, *El monarca*, *Los matachines*, *Jarabes regionales* y *Jarana*.⁶³

El trabajo dancístico de los misioneros se sistematizó y se difundió por el país mediante la educación oficial, de modo que la creación de la tradición del saber dancístico tiene una veta muy importante en el trabajo realizado por ellos,

tuvo por marido al entonces Secretario de Comunicación y Obras Públicas (1935-1939) Francisco José Múgica.

⁶² Tortajada, *75 años de Danza*, p. 32.

⁶³ *Ibid.*, p. 32 y 47.

especialmente en la constitución del canon de la danza folklórica mediante la labor desarrollada por los maestros normalistas y los ballets folklóricos que se organizaron posteriormente. En ese sentido valdría la pena rastrear a detalle en estudios futuros que permitan trazar una cartografía sobre la configuración de cuadros estereotípicos de identidades regionales. Como explica Liliana Toledo “La asociación de geografías específicas con ciertas músicas y estilos fue crucial en la construcción de los estereotipos regionales, de cuya definición participaron de manera importante los Maestros Misioneros, particularmente en la década de los años treinta.”⁶⁴

3. La recopilación musical

La construcción de la danza nacionalista no puede explicarse sólo a partir de la recopilación y configuración de un repertorio coreográfico nacionalista. Va de la mano la recopilación musical.

Como mencionamos en el capítulo anterior, existía la figura del recopilador de música de la SEP. El primero de junio de 1930 ingresó el músico, compositor e investigador Francisco Domínguez al Departamento de Bellas Artes. Fue invitado por el subsecretario de Educación Pública Carlos Trejo Lerdo de Tejada para que llevara a cabo “la reorganización de Cultura Estética en los programas de Educación Primaria y Rural”.⁶⁵ Por falta de presupuesto no pudo realizarse dicha labor, entonces Domínguez comenzó a ordenar “la música popular que se

⁶⁴ Liliana Toledo, *op. cit.*, p. 91-92.

⁶⁵ AHSEP-AGN. DBA. C. 82. Personal, exp. 2., f. 4.

encontraba archivada en los Departamento de Bellas Artes y Dirección Editorial”⁶⁶, la cual había sido compilada por los recopiladores de música anteriores. A la lista agregó la colección que él formó cuando recopiló música en Michoacán. En ella encontramos que ya en ese momento los registros de la SEP respecto a danzas y bailables contaban con piezas recopiladas en Oaxaca, Chiapas y Michoacán (viejitos, sonajas, moros y canacuas). El objetivo de Domínguez era realizar con toda esta información una publicación de canciones y danzas populares con una orientación pedagógica y cultural.

La música que Domínguez añadió al Archivo General de Música Popular Mexicana fue recopilada por él en 1923⁶⁷. En una ponencia que el músico dictó en el Primer Congreso Nacional de Música en México, en la Escuela Nacional de Minería el 5 de septiembre de 1926, explicó que realizó la recopilación de materiales sonoros.

En cada una de las regiones recorridas se tomaron melodías de diversas formas populares que existen, cantadas o tocadas por pitos, chirimías, violines y arpas. Se fijaron ritmos del huéhuatl, redoblante, cajas, sonajas, tecomates, guitarras y bajos de cuerda. Se anotó la letra de las canciones, corridos, alabanzas y ceremonias. Se tomó nota de los pasos y coreografía de las danzas religiosas, de las costumbres y tradiciones relacionadas con la música en sus diversas formas, y se tomaron fotografías de tipos, indumentaria, costumbres y paisajes de cada región.⁶⁸

⁶⁶ AHSEP-AGN. DBA. C. 82. Personal, exp. 2., f. 6.

⁶⁷ Francisco Domínguez realizó trabajo de campo junto con Carlos González y Rafael Saavedra cuando realizaron el proyecto del Teatro Regional a principios de los años veinte. Entonces, según cuenta Patricia Aulestia, recopilaron danzas del estado de Michoacán, las que presentaron en público. Entre las danzas presentadas encontramos Las canaguas o Las ofrendas, danza antigua de las guaris (1923), la cual se escenificó en un pueblo de Paracho en Michoacán. Aulestia, *op. cit.*, p. 55-56.

⁶⁸ Enrique Jiménez López, “Francisco Domínguez”, en Varios autores, *Homenaje una vida en la danza. Segunda época. 2012, México, INBA, Conaculta, Cenidi-danza “José Limón”, 2012*, p. 198-199, apud. Francisco Domínguez, “Nuevas orientaciones sobre el folklore mexicano” (Ponencia presentada en el Primer Congreso Nacional de música en México el día 5 de septiembre de 1926), Archivo Baquero Foster, Cenidim, mecanoescrito, inédito, exp. 1527 B2455m.

Fue en 1931 cuando nombraron a Francisco Domínguez recopilador de música de la Sección de Música y Bailes Nacionales del DBA de la SEP. Entonces él procedió a pedir la colaboración de los profesores misioneros para “enriquecer en todos sus aspectos el Archivo de Música Popular” del DBA. En una junta con los profesores, Domínguez les explicó “la orientación general que este Departamento tiene respecto a la forma más eficaz de hacer las recolecciones de folk-lore, la cual fue aceptada por dichos profesores (de música y de cultura física).”⁶⁹ Después de tomar nota de la música que escucharon, ésta pasaba por un proceso de armonización y algunas de las piezas luego eran instrumentadas, de modo que sólo un estudio musicológico riguroso podría indagar el tipo de modificación que había habido en la música tradicional, a partir del trabajo de investigación folklórica de los maestros misioneros y de la recopilación de música.

Francisco Domínguez fue nombrado director de la Escuela de Danza en 1935. El músico entregó una relación de todas las piezas con las que contaba el DBA a la Academia de Investigación de Música Mexicana. Ésta se integró por una comisión de músicos e investigadores: Vicente T. Mendoza, Daniel Ayala y Alfonso del Río.⁷⁰ En 1936 Alfonso Esparza Oteo sería el recopilador de música de la SEP.⁷¹

⁶⁹ AHSEP-AGN. DBA. C 82. Personal, exp 2, f. 12-23. “Informe de actividades desarrolladas en el Departamento de Bellas Artes como recopilador de música” 9 de marzo de 1931.

⁷⁰ En los documentos encontramos una relación del archivo existente hasta 1934. Hay 118 melodías de bailables. De los registros de música original hecha por maestros hay coros y canciones y un bailable.

⁷¹ AHSEP-AGN. DBA. C. 48 Música, exp 18.

4. La coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* en la construcción de nuevas tradiciones cívicas nacionalistas: el aniversario luctuoso de Álvaro Obregón

A partir de 1934, cuando la Escuela de Danza se ubicó en un piso del Palacio de Bellas Artes.⁷² Este recinto se volvió el foro principal de sus presentaciones, pero no fue el único. “Desde sus inicios, la Escuela Nacional de Danza participó en funciones oficiales, usualmente festivas de la SEP u otras dependencias [...]”⁷³. Tal fue el caso de la presentación de la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual*, que se escenificó el 10 de abril de 1935 en el Teatro al Aire Libre “Álvaro Obregón”, ubicado en el patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública, como parte de una ceremonia en honor al XVI aniversario luctuoso de Emiliano Zapata. Sin embargo, la primera vez que se presentó “Ofrenda y Danza Ritual” no fue con motivo de la ceremonia dedicada a Zapata, sino con el fin de conmemorar el segundo aniversario luctuoso de Álvaro Obregón, en julio de 1930, cuando además se inauguró el teatro al aire libre de la SEP, el que el subsecretario de educación Carlos Trejo Lerdo de Tejada había mandado hacer para que las Campobello realizaran ahí sus presentaciones.⁷⁴

El 17 de julio de 1930 se llevaron a cabo celebraciones a lo largo y ancho de la República Mexicana para recordar al manco de Celaya, según relatan las notas de aquel día de *El Nacional*. Se programaron distintos eventos de los que

⁷² Antes de que la escuela ocupara el Palacio de Bellas Artes se ubicó, primero en un salón del edificio de la SEP y en un corto periodo de 1934 dependió del Conservatorio Nacional de Música, en muy malas condiciones. Tortajada, *Danza y poder*, p. 78.

⁷³ Felipe Segura, “El Ballet de la Ciudad de México”, p. 741-770, Ramos, *La danza en México. Volúmen 2*, p. 752.

⁷⁴ Vargas, García, *op. cit.*, p. 261.

participaron grupos escolares, organizaciones obreras, intelectuales y militares.⁷⁵ Entre ellos una ceremonia cultural presidida por el presidente Pascual Ortiz Rubio en el edificio de la SEP. El programa comenzó a las once de la mañana de aquel 17 de julio, cuando se inauguró el Teatro al Aire Libre “Álvaro Obregón”, en las instalaciones de la SEP. Según la crónica del evento publicada en *El Nacional*, “Más de 20 mil personas de todas las clases sociales llenaron por completo el patio y corredores del edificio”⁷⁶

El programa de la ceremonia cultural en honor a Obregón se compuso por nueve números, de los cuales tres fueron de danza. De dichos números participaron el folklórico Vicente T. Mendoza, las hermanas Campobello, Francisco Domínguez y Carlos Chávez, quienes como hemos mencionado fueron personajes fundamentales en la gestión institucional de la danza nacionalista:

II. “Escena Tarahumara” (Ballet Nacional). Vicente T. Mendoza. Señoritas Nellie y Gloria Campobello, Orquesta Sinfónica de México. Dirección Carlos Chávez.

IV. “Sandunga” (Ballet Nacional). Arreglo del maestro Carlos Chávez. Señoritas Nellie y Gloria Campobello. Orquesta Sinfónica de México. Dirección Carlos Chávez.

VII. “Ofrenda y danza ritual”. (Ballet Nacional). Maestro Francisco Domínguez. Esta obra fue hecha especialmente para conmemorar la muerte del general Obregón. Escuela Nacional de Maestros y Escuela Popular Nocturna de Música (coro). Solistas, señoritas Campobello. Acompañamiento de la Banda de la Secretaría y Típica de la Dirección de Orfeones. Dirección, maestro Francisco Domínguez.⁷⁷

Como todo evento cívico, el último número fue el Himno Nacional, cantado por dos mil voces, dos bandas y la Orquesta Sinfónica de México.

⁷⁵ “En todo el país se conmemora hoy el sacrificio del caudillo”, en *El Nacional*, 17 julio de 1930.

⁷⁶ “Un brillante homenaje a su memoria” y “Obregón y Calles los maestros del pueblo”, en *El Nacional*, primera plana, viernes 18 de julio 1930.

⁷⁷ *El Nacional*, 18 de julio de 1930, p. 5.

De acuerdo con las crónicas del periódico mencionado las coreografías de *Escena Tarahumara* y de *Ofrenda y Danza Ritual* fueron elaboradas ex profeso para conmemorar a Obregón. La primera fue compuesta a partir de la estilización que hizo el folklorista Vicente T. Mendoza de un “motivo de baile litúrgico” de los tarahumaras -la nota periodística agrega- “y, si puede decirse, academizado por la batuta del maestro Carlos Chávez, que dirigió la ejecución”. La segunda es un ballet que compuso Francisco Domínguez a partir de motivos musicales purépechas; probablemente dicha composición es resultado de los trabajos previos de recopilación musical que hizo en Michoacán en 1923. La nota refiere que el número es una “Especie de danza fúnebre en que aparecen hasta 40 mujeres en “traje típico” del indio, portando corona de zempazúchiles y dos pebeteros del litúrgico copal”⁷⁸. Este ballet fue rematado con la interpretación coral mixta de *La Golondrina*, canto de despedida dedicado a la memoria del General Álvaro Obregón.⁷⁹

Los festejos continuaron el domingo 27 del mismo año. El ejército mexicano organizó un homenaje al desaparecido manco de Celaya en el Estadio Nacional. El programa de este evento se compuso por 13 números. Inició con la ejecución de la Obertura de *1812* de Tchaikovski. Continuó entre discursos apologéticos, marchas, piezas musicales de la banda de policía, la Obertura Tanhausser de Wagner por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez; una

⁷⁸ En un informe de actividades Francisco Domínguez refiere que en la función del 17 de julio participaron 30 alumnas de la Escuela Nacional de Maestros. Además menciona que el 19 de julio fue filmado en “película sincronizada” el Ballet “Ofrenda y Danza Ritual”. AHSEP-SEP. DBA. C. 82 Personal, exp. 2, f. 4.

⁷⁹ *El Nacional*, 18 de julio de 1930, p. 5.

ofrenda floral y concluyó con el himno Nacional. Entre estos números se presentó nuevamente, por parte de la SEP, *Ofrenda y Danza Ritual*.⁸⁰

En la arena del Estadio se colocó un monumento temporal dedicado a Obregón. Era una especie de catafalco que tenía forma de una gran pirámide de madera, estaba coronada con motivos aztecas y en sus cuatro frentes tenía el retrato de medio cuerpo de Álvaro Obregón. A su vez, esa pirámide estaba colocada sobre una plataforma de madera. La crónica de *El Nacional*, describió el momento de la ejecución coreográfica inspirada en motivos purépechas.

Un grupo de bellas muchachas de la Secretaría de Educación Pública [...], ejecuta una danza y rinde una ofrenda al divisionario desaparecido. Surgen las danzarinas por el fondo, en actitudes plásticas. Visten falda a cuadros macizos negros y plomos en fondo blanco unido a una camisa blanca. Cubren medio rostro, la espalda y los costados con un paño violeta subido. Se acercan al túmulo, describen algunas figuras, en tanto que una orquesta ejecuta una marcha apasible [sic] como de hossana [sic] que se remonta a la eternidad de las almas. Dos de las bailarinas que se separaron del grupo suben a la plataforma, danzan y queman incienso al pie del monumento.⁸¹

Este mismo número coreográfico fue presentado nuevamente en el Teatro al Aire Libre de la SEP por Domínguez “Ante la Asamblea Nacional de Educación como forma de aplicación de nuestro folk-lore [sic] en el homenaje a la memoria de un héroe desaparecido” en agosto de 1930⁸².

Ese mismo mes las hermanas Campobello relataron cuál era su campo de acción en la creación coreográfica en un entrevista periodística para *El Universal Ilustrado*, sobre alguna de sus presentaciones:

Nelly nos dice:

-La riqueza plástica que cada una de nuestras danzas contiene, no debía pasar más tiempo sin provecho artístico. Nosotros nos hemos propuesto crear el “ballet”

⁸⁰ *El Nacional*, 26 de julio de 1930.

⁸¹ *El Nacional*, 28 de julio de 1930, p. 8.

⁸² AHSEP-AGN. DBA. C. 82 Personal, exp. 2., f. 4 y 5. Para la clausura del evento el 22 de agosto se presentó la coreografía “Vaso tlaxcalteca”.

mexicano en una resurrección de la vida mística de nuestros indios.
(...)

¿Y usted ensaya a todas estas señoritas?.

-A todas, no solamente las ensayo, sino que también organizo el ballet en sus menores detalles: vestuario, decorado, caracterización, etc.”

Luego Gloria Campobello nos explica la concepción y organización del “ballet”
-Primero, nosotras hacemos un esbozo de la parte argumental del “Ballet”. Después, en los ensayos, vamos suprimiendo y aumentando todo lo que creamos conveniente. Desde luego, siempre pendientes de las exigencias de la tradición. Nos sujetamos para nuestros modelos a los originales que nos ofrecen los museos. También la colaboración que nos prestaran los maestros de música es muy interesante; y gracias a todo ello, podremos conseguir que nuestras presentaciones sean fieles reproducciones de las danzas antiguas; unas reproducciones estilizadas, depuradas por un noble sentido estético.⁸³

5. La coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* en el aniversario luctuoso de Emiliano Zapata

El ballet *Ofrenda y Danza Ritual* volvió a presentarse en una ceremonia dedicada a la memoria de un héroe desaparecido. Esta vez se trataba de Emiliano Zapata, el 10 de diciembre de 1935.

Se organizaron varios y distintos festejos con motivo del aniversario luctuoso de Zapata. La SEP decretó que debía haber un festejo oficial en todas las escuelas. Además esta Secretaría, a través del DBA, junto con la Secretaría de Guerra y la participación de escolares de planteles oficiales, presentó una ceremonia en el Teatro al Aire Libre “Álvaro Obregón”. El programa comenzó a las once horas y constó de 8 números: coros revolucionarios, oberturas de autor, poemas, el corrido *Emiliano Zapata* de Armando List Arzubide y Gabriela Amador y la participación de los cancioneros y mariachis del DBA. El séptimo número programado fue *Ofrenda y Danza Ritual*. En aquella ocasión las bailarinas fueron

⁸³ *El Universal Ilustrado*, 28 de agosto de 1930, p. 24, *apud.*, Vargas, García, *op. cit.*, p. 262.

alumnas de la Escuela de Danza. Nellie y Gloria Campobello repitieron su participación como solistas de la coreografía.⁸⁴

A lo largo de todo el día se programaron otros eventos conmemorativos. A las 10 horas, hubo una ceremonia conmemorativa en la escuela “Ignacio Ramírez” de Xochimilco que organizaron ejidatarios, maestros y alumnos. En el Palacio de Bellas Artes, a las 17 horas, tuvo lugar el festival organizado por el Comité de Acción Social y Cultural del PNR y la Dirección de Acción Cívica del Distrito Federal. A este evento se invitó a “todos los elementos revolucionarios, a la diputación morelense y a los revolucionarios surianos en particular.” Entre otros números, se presentó la obra *Tierra y Libertad*.⁸⁵ Se trataba de una “escenificación musicada de la Revolución suriana” creada por Efrén Orozco,

Música original del profesor José Agustín Ramírez. Interpretación de los alumnos de las casas de Orientación para mujeres y para varones de la Dirección General de Acción Cívica del Distrito Federal. Acompañamiento de la Banda de Zapadores y de la Orquesta Típica de Policía. Danzas rituales interpretadas por los alumnos de la Escuela de Danza, bajo la dirección del prof. Francisco Domínguez. Por supuesto que participó Amalia C. de Castillo Ledón. Los arreglos musicales de la “danza de los cañeros” fueron de Domínguez. También se ejecutaron chilenas. El director de bailes fue el Sr. Trinidad Dupeyrón.

Las danzas rituales que se escenificaron en esta obra fueron interpretadas por alumnos de la Escuela de Danza, bajo la dirección de Francisco Domínguez.⁸⁶

Más tarde se programó en el “Venustiano Carranza”, a las 19:30 horas, un festival

⁸⁴ “XVI Aniversario de la Muerte de E. Zapata”, en *El Nacional*, 10 de abril de 1935.

⁸⁵ “Programa de mano” en AHSEP-AGN, DBA. C. 70. Teatro, exp 18, marzo de 1935. Esta obra ya había sido estrenada antes, el 29 de abril de 1933 en el Parque Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza” de la Balbuena.

⁸⁶ “XVI Aniversario de la Muerte de E. Zapata”, en *El Nacional*, 10 de abril de 1935.

organizado por el Departamento Agrario, al que asistieron trabajadores de dicho departamento y vecinos de la zona.⁸⁷

La ceremonia del 10 de abril tuvo un número estelar, que se realizó en Cuatla y Chinameca, al que asistieron políticos, campesinos y revolucionarios surianos. En el festejo de Cuautla, José Muñoz Cota, Jefe del Departamento de Bellas Artes, pronunció un discurso, en el que señaló que existían tres grupos históricos inconfundibles: los insurgentes, los chinacos y los zapatistas.⁸⁸

La interpretación histórica oficial que se estaba reelaborando del zapatismo para 1935 se presentó durante los festejos escénicos del 10 de abril. Desde los discursos pronunciados por los funcionarios estatales, las funciones de teatro, los corridos revolucionarios, hasta las creaciones coreográficas, se había integrado a los zapatistas a la historia oficial del Estado nacional mexicano durante el periodo de la reforma agraria cardenista.

La necesidad de integrar a los sectores campesinos a la estructura estatal y a la del partido oficial llevó a implementar distintas estrategias, como fueron la creación de ligas agrarias, la política del reparto agrario, la creación de la Cofederación Nacional Campesina, el fortalecimiento de la educación rural, y la construcción de un nuevo héroe nacional de origen campesino que fue integrado plenamente al discurso de la historia de bronce nacional. De acuerdo con el trabajo de Mary Kay Vaughan, “Cuando la SEP construyó a Zapata como un

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ “En toda la nación se rindió homenaje al apóstol E. Zapata”, en *El Nacional*, 11 de abril de 1935.

héroe, antes lo purificó: Zapata no bebía, no era mujeriego ni apostaba ni llevaba consigo el estandarte de la Virgen de Guadalupe.”⁸⁹

Conforme se iba urdiendo el nacionalismo cultural se fue elaborando una historia oficial de la nación mexicana adecuada a las necesidades políticas de cada momento. Entonces, en función del proyecto político en turno se seleccionaron a “los héroes” que fueran los protagonistas ideales de la gesta nacional. Durante el cardenismo la figura de Zapata cobró especial importancia, por lo cual el caudillo suriano fue pulido e integrado al santoral de la patria. Cabe mencionar que esto fue una novedad en la construcción del discurso oficial sobre la Revolución mexicana, pues en la década de los años veinte era impensable reivindicar a Zapata. Por ejemplo, de acuerdo con el trabajo de Jesús Vargas y Flor García:

Unos años antes de que Nellie y Germán List Arzubide se conocieran, él había publicado un pequeño libro titulado *Emiliano Zapata. Exaltación*, en el cual rescataba la figura del caudillo cuando este era todavía tachado como un torvo bandolero y asesino. El libro lo había escrito desde 1920, pero no había conseguido que alguien se lo publicara debido a que la versión oficial de los triunfadores de la revolución sobre Zapata, contrastaba con la que él describía en su libro. En 1926, List Arzubide se convirtió en editor del gobierno de Veracruz, y así fue como en 1927 se publicó su libro, que según René Áviles fue el primero que se escribió sobre el general Emiliano Zapata.⁹⁰

Al integrar a Emiliano Zapata al panteón de “héroes” de la revolución se eliminó en el discurso el conflicto social que movilizó a los zapatistas así como la disputa por la hegemonía política que llevó al asesinato del caudillo; en cambio se

⁸⁹ Vaughan, *La política cultural*, p. 76.

⁹⁰ Vargas, García, *op. cit.*, p. 272. Nellie Campobello también fue la primera en escribir un texto favorable sobre otro personaje renegado de la historia oficial y triunfante de la revolución, Pancho Villa, *Apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa*, el cual publicó en 1940 con apoyo de Martín Luis Guzmán. Para ello fue muy importante el contacto que estableció con Austreberta Rentería, viuda de Villa, quien le compartió las memorias del caudillo.

configuró un personaje que reivindicaba la causa agraria pero que abonaba el discurso de la unidad nacional.

Otro elemento interesante de la configuración de Zapata como “héroe nacional” es que todos los festejos que se le dedicaron estuvieron dirigidos especialmente al público escolar, militar y campesino, a diferencia de la inauguración del parque de la Balbuena del que hablamos en el capítulo anterior, cuyos eventos estaban dirigidos principalmente a los obreros de la Ciudad de México. Así, diferentes sectores o “públicos” requieren la articulación de discursos específicos con los cuales identificarse, de acuerdo con las necesidades y aspiraciones de cada uno de éstos en función de lo que el Estado requería de ellos.

En 1934, el Secretario de Educación Pública, Ignacio García Téllez “emitió un calendario escolar para que reemplazara al calendario religioso. Se dedicaría nada menos que 60 días a los héroes y a las representaciones de la nación y la modernidad: desde Cuauhtémoc, Obregón y Zapata, hasta la producción de frutas, verduras, metales y electricidad”.⁹¹ Se estaba construyendo una nueva tradición ritual cívica, ésta se estableció a partir de saberes científicos e históricos y se expresó por medio de puestas en escenas, de diferentes tamaños y contenidos, de “lo nacional”. En el caso que estudiamos, desde la danza nacionalista se confeccionó una coreografía destinada a la celebración de estos rituales cívicos a partir de elementos de rituales funerarios purépechas.

⁹¹ Vaughan. *La política cultural*, p. 65, *apud*. Ignacio García Téllez, *La socialización de la cultura: Seis meses de acción educativa*, México, La impresora, 1935, p. 139-144.

En las crónicas no se mencionó gran cosa respecto al ballet *Danza y Ofrenda Ritual*, salvo por algunas referencias generales sobre el contenido y una escueta síntesis de la coreografía. Cabe destacar que al igual que en los conjuntos de gimnasia estética que analizamos en el capítulo anterior, se alude a la belleza de las señoritas bailarinas, pero nada más. Por otra parte vale para ese momento la crítica dancística como tal no existía en México. Se menciona la maravillosa ejecución de las hermanas Campobello en los distintos números de danza, pero nunca se habla de la participación que estas mujeres tuvieron en la confección de estos productos coreográficos, que fue fundamental, tal como la entrevista que referimos al final del apartado anterior deja entrever.

6. Rítmos indígenas, la creación de un sistema de danza

A diferencia del número de gimnasia rítmica con motivos zapotecas, la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* no partió de las formas escénicas de la gimnasia, sino del estudio de danzas tradicionales de Michoacán. El resultado sistematizado de este estudio se encuentra en el manual *Rítmos indígenas de México* elaborado por Nellie y Gloria Campobello e ilustrado por Mauro Rafael Moya⁹², publicado en 1940.

El prólogo del libro es una suerte de declaración de principios del trabajo coreográfico de las Campobello, en el que explican los propósitos de su obra y fundamentan la propuesta metodológica de investigación y creación dancística que han elaborado. De acuerdo a las autoras el objetivo era el siguiente:

⁹² Mauro Rafael Moya era hermano de Nellie Campobello.

El principal objeto de este libro es señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias: ofrecemos aquí las líneas elementales, el principio y raíz de nuestras futuras disciplinas coreográficas; presentamos de un modo orgánico y técnico, y perfectamente depurados en una escrupulosa investigación, los materiales de que se puede disponer para la creación de un nuevo valor coreográfico auténtico. Pero también nos hemos propuesto recoger, rescatándolo a la acción eliminadora del olvido, el cuadro de los ritmos mexicanos, y hemos querido enseñar a ver nuestra danza de modo que se precise en qué elementos de ella hay que fijar la atención.

Por una apetencia de la curiosidad propia de nuestra disciplina artística nos hemos visto impulsadas a estudiar hasta en sus más nimias expresiones todos los ritmos de baile conocidos. De ahí hemos pasado a comparar con ellos los ritmos indígenas nuestros, y esto no por un simple afán de parangonar calidades, sino para descubrir cuanto de influencia extraña o de mixtificación haya en nuestra danza, así como con el objeto de reconocer en ésta la parte que sea auténticamente original y, por lo tanto, verdaderamente indígena. Tras de un atento examen comparativo hemos, pues, escogido, aquellos pocos ritmos nuestros que no están influidos por los extraños, sino que tienen origen en sí mismos, y hemos rechazado muchos que si se tenían por originales, realmente no lo son.

Unidos de este modo en un conjunto coherente, los valores de la danza mexicana quedan al servicio de quienes, como nosotras, quieran elevarlos a la categoría que les corresponde. Porque el presente estudio no pretende ser -en estos momentos en que tanto se ignora o confunde nuestra tradición coreográfica- sino el A B C de un material de danza, que, aunque todavía se halla en sus comienzos, pronto se difundirá y se perfeccionará.

Hemos tomado en cuenta como primer material para este trabajo la expresión propia de los indios, el ritmo que imprime a su cuerpo el andar. Su porte, sus ademanes y, en general, todos sus movimientos, incluso los que pueden deducirse o componerse partiendo de muchas danzas antiguas ya casi perdidas. Tal expresión, tales ritmos corporales pertenecen a un grupo determinado de tribus cuyas líneas puras, si se usan, han de aportarnos las verdaderas formas de la danza indígena de México, según se derivan de las viejas figuras, olvidadas o poco menos, o de los bailes auténticos que sobreviven, elementos ambos, por los indiscutible de su nacimiento, que deben ser las columnas de nuestra expresión coreográfica. En cuanto a esto estamos seguras: por su pureza y originalidad, estos ritmos ocuparán un lugar especial en nuestras manifestaciones de la danza, y tan pronto como se conozcan y se apliquen, su riqueza y desenvolvimiento quedarán asegurados mediante el entusiasmo y la vigilancia de las danzarinas técnicas, que indudablemente utilizarán este material.

Porque si sabemos que la danza no se aprende en libros, sabemos también que hace falta, a quienes cultivan este arte, la orientación profesional en que toda buena práctica se funda. Hay que considerar que en el caso presente se trata no sólo de tecnicismos de danza, sino de una labor de depuración de nuestro baile nacional, desvirtuado tanto tiempo entre oropeles y espejos, opacado por lo que, hurtándole el nombre, la ignorancia de muchos ha dado en llamar danza autóctona mexicana.

En este apartado del prólogo que hemos transcrito, las propuestas de las hermanas Campobello en la obra son: por un lado, la necesidad de configurar saberes científicos sistematizados en torno a la investigación de la danza; por el otro, proponer un método de investigación coreográfica cuya finalidad sea elaborar una danza “netamente mexicana”. Señalaron además la lógica del proceso de selección que ellas realizaron para decidir lo que podía ser considerado o no como un ritmo indígena mexicano. Y finalmente, establecen la necesidad de configurar una tradición académica de la danza constituida y sancionada por los miembros del campo de la danza académica.

Los siguientes tres apartados del prólogo son la fundamentación de su método. A partir de su experiencia como bailarinas, coreógrafas, profesoras de danza e investigadoras, las autoras elaboraron una tipología de las danzas tradicionales. Las Campobello distinguen la existencia de tres tipos de danzas: las religiosas, las criollas o mestizas, y las danzas paganas, de ritual o ceremonial aborígen. Ellas explican que:

La realidad de baile mexicano está y debe buscarse en el tercero de los grupos antes señalados: el de las danzas paganas, de ritual o ceremonial aborígen. Los bailes mayas, de los yaquis, de los mayos, de los pápagos, de los lacandones, de los tarahumaras, de los tehuanos, de los huaves, sí tienen ritmos, entre su mucha o poca expresión religiosa, que no se encuentran en ninguna otra danza del mundo. Esto es lo que a los mexicanos nos interesa ver y saber ver.

Las bailarinas consideran que ni las danzas religiosas ni las criollas contienen ni aportan elementos originales, en tanto que las danzas religiosas “comparten elementos comunes con las danzas religiosas de otras partes del mundo [...] Por eso creemos que las danzas religiosas del indio mexicano, más

relacionadas con el folklora universal que con el nacional, no nos interesan." Por su parte, las danzas criollas o mestizas, tampoco aportan nada relevante al ser malas copias de los bailes europeos. "Si algùn interés presentan para el estudioso de los bailes de México, es tan sólo en lo que se refiere a matiz de interpretación con que la sensibilidad artística de nuestro país ha asimilado los bailes que trajeron a nuestro suelo los españoles."⁹³ La postura de las bailarinas frente a los bailes criollos es contundente:

Bien sabemos que la ignorancia y la vulgaridad califican de danzas autóctonas hasta los más humildes zapateados anadaluces elementalmente ejecutados por nuestros indios; pero esto no responde a ninguna realidad. Ni los jarabes, ni las jaranas, ni los huapangos, ni ningún otro baile de este género tienen nada de autóctono. Son mexicanos, absolutamente mexicanos, en el sentido de nuestra nacionalidad actual, pues México es, en cierto modo, la expresión americana de España, pero nada hay en ellos que les haga hincar la raíz de nuestro suelo.⁹⁴

Las Campobello están seleccionando, organizando, sistematizando y reelaborando productos coreográficos a partir del criterio de clasificación de las danzas que establecieron. En este punto cabe detenernos en lo que explica Ricardo Pérez Montfort respecto de la construcción del nacionalismo cultural, ya que en ese debate se inserta el posicionamiento de las hermanas Campobello sobre lo que debe ser "la auténtica danza mexicana".

El nacionalismo cultural posrevolucionario no fue uno sino muchos. Se trataba de distintas propuestas que confluían o se confrontaban respecto de un problema en común: la definición de la identidad nacional. Entre las propuestas que se plantearon encontramos 3 posturas o tendencias definidas: el hispanismo, que "negaba el bagaje indígena y planteaba la necesidad de

⁹³ Nellie y Gloria Campobello. *Rítmos Indígenas de México*. Dibujos de Rafael Moya. México, 1940, p.9.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

reconocerle a España la gracia de haber entregado a los mexicanos lo que consideraba los tres elementos fundamentales de su cultura: la religión católica, el lenguaje castellano y “las costumbres civilizadas”.⁹⁵ Por el contrario, el indigenismo planteaba que lo constituyente del “ser mexicano” era “lo indígena”. Y una tercera postura, el latinoamericanismo, que “se afirmaba como una reivindicación de la juventud y la confianza en el futuro de todo el continente latinoamericano, en oposición a las “culturas anquilosadas y caducas del viejo continente” y a la “incivilización de los pobladores aborígenes de estas tierras.”⁹⁶

Entre estos extremos, las distintas propuestas y prácticas de corte nacionalista desde el ámbito del arte, la educación y las ciencias sociales, fueron abonando y matizando el nacionalismo cultural posrevolucionario. A partir de lo que hemos expuesto, podemos considerar que las propuestas de las Campobello se decantaron por el lado del “indigenismo”.

Aunado a ello, estas tipologías de la danza son relevantes en tanto tienen un uso, una función y un valor simbólico, en este caso alrededor de la construcción de valores nacionalistas. Al respecto las hermanas escribieron:

En el orden de la danza, como en todos los otros, México tiene una labor que desarrollar, sobre todo en este tiempo en que se propaga una onda de desmexicanización de todos los valores tradicionales. Creemos, pues, que si ha de desarrollarse nuestro baile, ello ha de ser partiendo de las expresiones rítmicas originales y no de las que falsamente pasan por serlo o de aquellas otras de importación reciente que poco a poco van infiltrándose en lo nuestro. Vueltos los ojos *al Tutuguri, al Venado, o a los Malinches*, muy difícilmente ocurrirá lo que ahora suele verse: pasos de *tap* en jarabes tapatíos, y mixtificaciones como ciertos bailes chiapanecos creados por bailarinas irlandesas o húngaras trasplantadas a Norteamérica.⁹⁷

⁹⁵ Pérez Montfort, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937, en *Estampas*, p. 125.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁷ Campobello, *op. cit.*, p. 10.

La fundamentación continúa en los apartados tres y cuatro del prólogo, en el que finalmente se describe el método de investigación que las hermanas han elaborado. En este punto, las autoras enfatizan que es necesaria la investigación y enseñanza rigurosa y sistematizada de las danzas: “Precisa por esto que el estudiante de nuestros bailes no se deje distraer por lo que superficialmente se acepta como nuestro, sino que se imponga una disciplina capaz de llevarlo al conocimiento de la verdadera realidad.”⁹⁸ De modo que, podemos decir que el abordaje académico de las danzas tradicionales es lo que las dotaría de importancia y de valor: “Es nuestra creencia que estudiando a fondo los pasos indígenas y las formas auténticamente mexicanas de nuestra danza, lograremos dar a ésta su verdadero valor.”⁹⁹

En el trabajo de investigación coreográfica para la elaboración de la danza mexicana, según las propuestas de las Campobello, “se debe buscar la esencia rítmica de los movimientos de la tribu o pueblo que cultiva cada baile”¹⁰⁰. Para ello, la herramienta principal del método que describen y proponen es la mirada sobre el cuerpo de los indígenas:

Esto se consigue observando el movimiento natural de la raza: su modo de andar (rápido o lento, brusco o suave, con los pies abiertos o cerrados); los movimientos del cuerpo y los hombros, los de los brazos (hacia atrás o hacia adelante); la flexibilidad de la cintura, la rigidez o inclinación del busto, etc. En otras palabras, hay que hacer un estudio visual de todos los movimientos del cuerpo y de sus articulaciones, y aún de sus actitudes en reposo, para discernir lo que en cada baile es ritmo original o ritmo postizo.¹⁰¹ [...] Conocidos los movimientos que naturalmente hace con su cuerpo el pueblo que baila una danza, es más fácil aprender y ejecutar los pasos de ésta última, porque, partiendo así del punto

⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ibidem.*

original, todo resulta rápido y acertado. En realidad esto equivale a confirmar que el estudiante de danza debe procurar, ante todo, hacer de su cuerpo un instrumento capaz de ponerse al servicio de la danza que debe interpretar; que ha de asimilar con sumisión los movimientos característicos raciales de donde toda danza toma nacimiento.¹⁰²

La propuesta del método de investigación coreográfica elaborado por las Campobello supone que es posible identificar el lugar de procedencia de una persona a partir del modo en que mueve:

En México, igual que en todos los países, es conocido el hecho de que la gente de cada región tiene su propio modo de hablar, su acento, su fraseo y hasta ciertas peculiaridades idiomáticas locales de características inconfundibles. A tal punto ocurre esto, que hay filólogos capaces de precisar, por los simples giros empleados, cuál es el lugar exacto de donde procede la persona que habla. Análogamente los pobladores de cada una de nuestras regiones y, con mayor razón, los individuos de cada una de nuestras tribus indígenas, tienen su peculiar ritmo o porte. Hay una manera local de moverse, de andar, de gesticular; de tal suerte, que para ojos acostumbrados a la plástica del cuerpo, los movimientos de éste, en cuanto a su origen, hablan con mayor elocuencia que las expresiones del lenguaje.¹⁰³

Las hermanas Campobello suponen que en los grupos indígenas, en sus individuos, existen ritmos esenciales que deben ser descubiertos, registrados y utilizados, en tanto que, como ya habíamos explicado, son considerados por las autoras como la materia prima para la creación coreográfica. Al tiempo que las hermanas nos explican el método que han desarrollado apuntan la necesidad de que existan especialistas del campo de la investigación dancística, así como hay filólogos. En este caso, como pretenden serlo las mismísimas hermanas Campobello.

En el prólogo las autoras buscan validar los saberes que se generan desde la práctica y la investigación dancística como posibles, valiosas y necesarias, y

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 12.

justifican la pertinencia de sus fuentes rítmicas-corporales. Esto frente a otros saberes con mayor validación y prestigio académico en la época, que también abordaban los tópicos de las danzas autóctonas como la antropología o las artes plásticas¹⁰⁴:

Desde el punto de vista de la danza todo esto tiene la misma trascendencia que, en otros órdenes, tendría oírlos hablar y verlos vivir. De este modo se consigue penetrar el origen de su plástica, se comprueba el tipo y calidad de sus movimientos actuales y posibles o, en una palabra, de su ritmo, en reposo o en actividad.¹⁰⁵

Al tiempo, las Campobello están argumentando a favor de su trabajo frente a otras ejecuciones dancísticas de aspiración nacionalista, como el teatro de variedades, los maestros misioneros, los folkloristas, los bailarines solistas o independientes nacionales, y bailarines solistas o de compañías de origen extranjero. Ellas tildan a estos montajes escénicos de poco rigurosos y falaces:

Si esto se hubiese practicado [el método Campobello], no se daría ya el caso de tantos profesores que sólo aprenden imitaciones de danzas de otros países. [...] La ignorancia de este punto de partida para la interpretación de los bailes es causa de que existan verdaderas legiones de danzarines –de ellos están inundados los escenarios del mundo- que, pretendiendo interpretar artísticamente bailes exóticos para ellos, no hacen sino expresar falsas copias del verdadero arte que interpretan, las cuales por esa misma falsedad están llenas de arbitrariedades, simulaciones y absurdos.¹⁰⁶

Las autoras explican que es imposible ejecutar danzas de otros lugares o razas, por un bailarín que no haya asimilado los ritmos “esenciales” de las danzas que ejecutan, en función de la “raza de la que proceden”. Por ejemplo, apuntan

¹⁰⁴ Recordemos que el primer director de la escuela de danza fue un artista plástico, Carlos Mérida.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

que bailarinas occidentales se “mueven occidentalmente” cuando ejecutan bailes orientales y viceversa. Lo mismo en cuanto a los “bailes nacionales”:

Otro tanto en cuanto a nuestros bailes: vestidas de tehuanas o mestizas, o simplemente de indias andan por ahí muchas bailarinas norteamericanas o rusas que al interpretar lo exterior de los bailes nuestros no consiguen apartarse un instante de los que es esencial en los bailes suyos.

¡Ah!, pero el mismo caso es frecuente entre muchas de nuestras bailarinas, Creyendo algunas de ellas interpretar un son abajeño o zapateado de Jalisco, o la danza indígena de *los Malinches*, o de *los Concheros*, se mantienen dentro de un ritmo personal enteramente ajeno a estos bailes. ¿Por qué? Porque sus movimientos siguen siendo los propios de su cuerpo, no los de los bailes que hacen, que no han asimilado.¹⁰⁷

El trabajo metodológico desarrollado por las Campobello también abona el terreno de la construcción del estereotipo del indígena, como ese otro que es misterioso, incluso místico, siempre pobre, amable, humilde, el salvaje sabio y sensible:

Refiriéndonos concretamente a México, podría decirse que los indios hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua. La costumbre de ser en todo silenciosos y parcos contribuye en ellos a que hallen en el movimiento el verdadero vehículo de su expresión, y esto aún en el caso de aquellas tribus que por un hondo sentimiento de orgullo hablan poco. Aunque corteses siempre y hospitalarios, sobre todo cuando viven a su modo y en su propio ambiente, lo general en los indios es no decir ni en su lengua o dialecto lo que desean, lo que tienen o lo que son. Ese misterio que se deja sentir detrás de la más simple actitud de cualquier indio no se transparentará nunca a través de sus palabras. Si alguien quiere conocerlos, entrever lo que hay en ellos de profundamente humano –lo que son en la intimidad, lo que hacen en su vida común y en su soledad, lo que valen, lo que su existencia tiene de aspiración o de impulso- debe acercarse a verlos caminar, a ver cómo mueven su cuerpo en el reposo o en el trabajo, y sobre todo, a verlos bailar, o mejor dicho, a verlos en sus bailes. [...]

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

A través de la mirada del método de las Campobello, ellas aseguran poder auscultar a ese otro y de cierto modo poder cuidarlo, preservarlo e incluso controlarlo, todo a través del cuerpo.

En este propósito de estudiar el ritmo de nuestros pueblos indígenas –observar sus movimientos naturales, analizar sus proporciones, catalogar sus recursos- nosotros podemos afirmar que los movimientos del indio –lo que podemos llamar su lenguaje sagrado-, el verlo ir por los caminos y los montes, bajar por los cerros, cruzar los llanos, perderse por entre la miseria de sus calles, hundirse en la oscuridad de sus pobres casas, nos ha revelado lo que es más de ellos, lo que hay siempre en las razas que no pueden vivir su vida propia: secretos de una belleza y de un dolor que se recatan. De este modo, sin saberlo, ellos nos han comunicado con su solo ritmo grandes posibilidades estéticas y expresiones de un dolor que se acentúa al no querer formular. Hemos comprendido así lo que ellos no se hubieran atrevido a decir de otro modo.¹⁰⁸

No hay sujetos, sólo objetos que atesoran misterios que deben desentrañarse para descubrir el tesoro folklórico que contiene al alma nacional. Respecto del proceso de invención de tradiciones vinculado a la construcción de las identidades nacionales, Eric Hobsbawn explica que una “tradición inventada” “implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.”¹⁰⁹

Y explica que al momento de construir esos discursos que pretenden la continuidad histórica:

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁹ Hobsbawn, Ranger, *op. cit.*, p. 8.

los movimientos que se describen deliberadamente como <<tradicionalistas>>, y que apelan a grupos que, por sentido común, están considerados como los depositarios de la continuidad histórica y la tradición, como los campesinos. De hecho, la aparición de movimientos para la defensa de las tradiciones, ya sean <<tradicionalistas>> o de otro tipo, indica esta interrupción. Estos movimientos, comunes entre los intelectuales desde el movimiento romántico, no pudieron desarrollar o incluso preservar un pasado vivo (excepto construyendo santuarios humanos naturales para rincones aislados de vida arcaica), pero tenían que convertirse en <<tradición inventada>>.¹¹⁰

En ese sentido el trabajo de las Campobello alude a los indígenas purépechas vivos como los depositarios de ese saber ancestral en sus cuerpos, el que había que diseccionar con la mirada de un modo casi arqueológico para extraer de ellos ese supuesto pasado prehispánico grandioso, que según ellas estaba perdiéndose en los indígenas de su tiempo. Esta noción no es exclusiva de las investigadoras y bailarinas, sino que era un lugar común en el periodo al tratar el problema de definir “lo nacional”, “lo auténticamente mexicano”.

En el proceso de construcción de la identidad nacional, el folklore, como hemos visto a lo largo de este trabajo, fue una fuente indispensable. Hubo “folklorólogos”¹¹¹, misioneros y artistas que recopilaron prácticas y saberes de las comunidades indígenas y/o rurales, pensándolos, podríamos decir, como una suerte de objetos contenedores de esa continuidad histórica de la que podían tomar elementos para inventar a la nación mexicana, pero nunca como sujetos capaces de determinarse a sí mismos. Como apunta Pérez Montfort “En medio de los extremos y los radicalismos que mostraron estas posiciones, artistas, literatos, juristas, filósofos, educadores y periodistas apuntaron una gran cantidad de

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹¹ Sobre el desarrollo de estudios folklóricos en la primera mitad del siglo XX, véase el artículo “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, del Prof. Vicente T. Mendoza, en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. Sociedad Folklórica de México, Colección Cultura Mexicana, México, Imprenta universitaria, 1953.

matices, con los que se entendieron y modularon los nacionalismo culturales en boga”.¹¹²

Respecto de este trabajo de recopilación y análisis folklórico, Nellie y Gloria Campobello expresan en el último párrafo de su obra, *Ritmos indígenas de México*, su posicionamiento y sintetizan el objetivo de su manual:

¿Dónde acaba la verdad y dónde empieza la leyenda? No deseamos comentar y alargar esta explicación. Tan sólo queremos concretarnos a exponer los resultados de un trabajo que se propone un fin práctico, no especulativo. Este fin es bien distinto de lo que muchas personas enamoradas de la leyenda folklórica podrían esperar. Nos concretamos a recoger los movimientos corporales plásticos, en su valor técnico y en su perfil local: lo auténticamente mexicano según la plasticidad esencial del indio y los ritmos de su cuerpo.¹¹³

En este sentido, las Campobello, están realizando un trabajo desde el estudio del movimiento del cuerpo y reflexionando en torno a la danza como un saber con una lógica epistemológica propia, como un objeto de estudio válido, frente a los otros campos de saber que, como mencionamos líneas arriba, se habían ocupado del estudio de las danzas tradicionales hasta ese momento en México. Esto se suma a las distintas reflexiones sobre el movimiento del cuerpo humano en la danza que se realizó de forma paralela para el desarrollo de las propuestas de danza moderna en el mundo, como explicamos en el capítulo uno de esta tesis.

Regresando al manual, este continúa con la presentación de los ritmos indígenas “puros.” Los ritmos indígenas que se encuentran en la obra de las Campobello son Ritmos Mayas, de Michoacán, Tarahumaras, Yaquis, de Oaxaca, del Estado de México y de Jalisco. Los ritmos han sido definidos en función de un

¹¹² Pérez Montfort, “Una región inventada desde el centro...”, en *op. cit.*, p. 126.

¹¹³ Campobello, *op. cit.*, p. 15.

criterio racial y geográfico. Los capítulos sobre cada uno de los ritmos mencionados se compone de los siguientes apartados:

- Introducción. Se describe la forma “natural de andar” de los individuos analizados.
- Sus danzas. Refiere qué tipos de danzas se bailan en la región estudiada y cuáles son los ritmos auténticos existentes.
- Figuras. Aquí explica el sentido de las representaciones de pasos de andar y de baile que hay a lo largo del texto.
- Orientaciones coreográficas. En este punto se sintetiza cuáles son los ritmos indígenas auténticos de la región o grupo étnico. A partir de ello explica cuáles son las posibilidades coreográficas para elaborar composiciones dancísticas que partan, correctamente, de los “ritmos auténticos” ahí expuestos.
- Después de la explicación descriptiva de los puntos anteriores, suele haber una serie de dibujos que representan posturas y pasos de diferentes danzas de cada grupo.

Cada uno de los apartados del libro presenta un discurso construido a partir de texto y diagramas. La disposición de las figuras se ubica en distintos lugares: al margen del texto; en la sección de “páginas musicales”, y a modo de friso, donde se muestran pasos y posturas de diferentes danzas. Estas figuras son representaciones de cuerpos humanos, y buscan explicar e ilustrar los pasos y posturas sobre los que han escrito las Campobello.

La coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* fue elaborada a partir de elementos tomados de danzas de grupos indígenas que vivían en el estado de Michoacán. En las reseñas periodísticas de los eventos de 1930 y 1935 que citamos en los apartados anteriores se dijo que el montaje era una composición elaborada a partir de motivos purépechas. Como mencionamos, en el manual de *Ritmos indígenas...* hay un apartado dedicado a los “Ritmos de Michoacán”, lugar del que provienen las imágenes 2, 4, 6, 8, 10 y 12 de la serie fotográfica de este capítulo, que abordaremos más adelante.

El apartado de “Ritmos de Michoacán” comienza con una lámina del “Dios invisible Curicaueri y las tres figuras de la ofrenda tarasca”. Acto seguido, comienza la caracterización de los ritmos michoacanos. En la introducción titulada “Ritmos Michoacanos”, las autoras describen las formas de andar de “la mayoría de los indígenas michoacanos”, sus pisadas, posturas del cuerpo, posición de la cabeza y de los brazos, la flexión de las rodillas, el tiempo, el ritmo y la cadencia del andar; cómo es la marcha o el trote.

En cuanto al “andar michoacano”, las autoras explican en el texto que “Conviene también observar cómo durante la marcha los michoacanos frotan una contra otra las rodillas, como si mutuamente trataran estas de apoyarse, al grado de dar la impresión de llevarlas juntas.”¹¹⁴ Además, “El indígena de Michoacán anda con flacidez.” Para luego caracterizar el carácter del ser michoacano: “Siendo recogida, humilde y tímida la expresión de los indios michoacanos, *su danza original –la que naturalmente producen los giros, perfiles y posturas de su*

¹¹⁴ *Ibid*, p. 89.

*cuerpo- no pueden ser origen de las que actualmente bailan, ni parecerse a ellas.*¹¹⁵ A partir de la concepción estereotípica del indígena, se define cuál es el tipo de danza que le es “esencial”. Como arguyen las autoras: “La clase y el valor de la danza original de estos indios es, por fuerza, de expresión flácida descendente [...] y también recogida, humilde y ceremonial, según conviene, por toda su plástica, a la dinámica de cada uno de sus movimientos.”¹¹⁶ Varios de estos rasgos corresponden al estereotipo cultural que se contruyó sobre “el indio” que hemos referido párrafos arriba.

Así, en conclusión, el ritmo original debería ser: “Si la humildad, la timidez, el recogimiento ocupan lo más del lenguaje plástico en el cuerpo del michoacano, *así tienen que ser los perfiles, las posturas y los giros de su danza propia*, que en todas sus fases tiende a lo ceremonial y a lo abatido”¹¹⁷

En ese mismo sentido, también observan de modo diferente los cuerpos femeninos de los masculinos, valorando “su originalidad coreográfica”: “el hombre michoacano es poco original, salvo en lo que hay en él del modo que toma de sus mujeres. Su ritmo no es preciso ni claro, *cual si ignorara sus propias formas primitivas* [...]”¹¹⁸ en cambio, “La figura [de la mujer] resulta interesante en la profunda humildad de su expresión sumisa, de perfiles y posturas que no se encuentran en *ninguna otra mujer indígena de México*”.¹¹⁹

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 89 y 91.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 91.

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibidem.*

Al final, las autoras concluyen cuál es el ritmo original, natural y auténtico del michoacano, que evidentemente según las autoras, ellos, los llamados michoacanos, “desconocen”. “Indudablemente los movimientos del michoacano son limitados”, aunque señalan que sí encontraron un aporte original. Para ellas, este aporte no proviene de las prácticas culturales entonces vigentes de los indígenas, sino de la “herencia artística de los ancestrales indios tarascos”, que, ellas explican, puede ser encontrada en los archivos que dan cuenta de ello, en papeles antiguos. Sin embargo, recuerdan, hay que analizarlos críticamente para “distinguir la leyenda de la realidad”. De modo, que su método de investigación coreográfica implica el cruce entre fuentes de archivo o documentales con el trabajo de campo.

En el apartado “Sus danzas”, las Campobello establecen cuáles son los tipos de bailes que pueden encontrarse en la zona de Michoacán, distinguiendo aquellos que, consideran, no constituyen los ritmos puros de los que sí lo son. En el primer caso se encontrarían: los zapateados de tipo español “ejecutados en forma elemental”; sones y jaranas de “origen europeo”, como son: “*los Viejitos, las Canacuas, las Ihuire, los Moros, los Apaches, la Pamatecuarela, el Parandatzicua, las Huananchas, las Huanamutis* y otros de menos importancia, [...] que en esta región de Michoacán siguen practicándose del modo de allí, pese a la expresión tímida, humilde y reverente de sus indios.¹²⁰”. Y bailes y danzas de carnaval, que “no interesan al esclarecimiento del grupo que forman en este libro

¹²⁰ *Ibid.*, p. 93 y 95.

las danzas puras de México, tal como nacen del ritmo del indígena y de sus recursos originales en cuanto a líneas, formas y expresión.”¹²¹

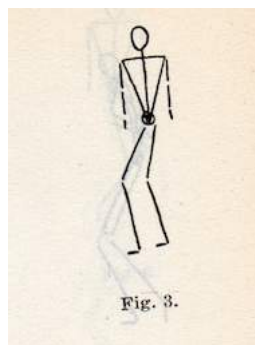
En el mismo apartado las Campobello plantean la existencia de variaciones en el baile, según la región del estado de Michoacán, entre los “indios abajeños”, originarios de la zona de Tierra Caliente, y los “indios tarascos”, quienes a su vez se distinguen entre los que habitan la zona lacustre de los de la zona montañosa: “En otros lugares, ya en tierra caliente –donde se bailan sones abajeños-, los indígenas expresan claramente en su danza el ritmo original e interesante que les pertenece. El cuerpo lo conservan en actitud flácida, aunque no enteramente caído, como ocurre con otros indígenas de la misma región.” Después de ello, las autoras concluyen que: “La aportación rítmica de los indios michoacanos –nos referimos a la originalidad- es en este estudio menos rica que la de otras regiones, y ello a pesar de la variedad de los colores y el valor de los temas decorativos.”¹²²

Es en el siguiente apartado, el de “Figuras”, donde las hermanas explicarán cuáles son los aportes originales de los ritmos michoacanos, los cuales se representan en el libro mediante diagramas distribuidos a lo largo de los márgenes de todo el capítulo. Así, las descripciones de las posturas y los pasos que observaron, seleccionaron y atribuyeron las autoras a los “indios michoacanos”, se complementan con estos dibujos. Por ejemplo, “La figura 3, especialmente, debe

¹²¹ *Ibid.*, p. 95 y 97.

¹²² *Ibid.*, p. 97.

entenderse semicaída e iniciado un paso de baile en que se suelta la pierna que toca el suelo, como si el pie no se apoyara.”¹²³



Estas figuras pretenden representar diferentes elementos coreográficos: pasos y formas del cuerpo del indígena al bailar, los miembros del cuerpo que deben contraerse (como pies y rodillas), líneas descendentes del cuerpo, pasos y posturas ceremoniales y de baile, la forma de caminar, la forma “natural que alcanza el indígena si está de pie”, y finalmente, “formas clásicas de expresión” que se encuentran “En los diferentes grupos de ofrenda dibujados a modo de friso [al final del capítulo de ritmos michoacanos]”¹²⁴.

Las hermanas concluyen que “Lo original está en las rodillas juntas y en flexión, y en los brazos recogidos. [...] la originalidad del porte del cuerpo es lo verdaderamente valioso de todas estas figuras.”

En el último apartado del capítulo sobre los ritmos michoacanos, “Orientaciones coreográficas”, las autoras redactaron una suerte de instrucciones sobre qué sí y qué no debe hacerse para crear una coreografía tipo “ritmo

¹²³ *Ibidem*. La imagen citada es de la página 87.

¹²⁴ *Ibid*, p. 97.

michoacano”. Y por ende, una composición coreográfica “mexicana”. Para ello parten del conjunto de figuras que ellas han definido como originales.

Se podrán utilizar, pero con toda precisión, aquellos movimientos que por sí solos dan base para una forma de danza legítimamente michoacana, en la cual, al obedecer la plástica natural de los indios de la región, los pasos que se creen, cualquiera que sea su tipo –menos los zapateados españoles- habrán de ser hijos del ritmo del cuerpo indígena o de quien los ejecute en imitación de él.¹²⁵

Las instrucciones contemplan pasos pequeños, vueltas rápidas, carreras con pequeños pasos y vueltas; pasos naturales y lentos; vueltas en pequeños pasos, ejecutadas rápidamente, nunca vueltas grandes ni lentas, ni pasos largos y rápidos, ni lentos y profundos, ni movimiento brusco alguno. Los grupos pueden moverse en círculo pequeño y grande, en semicírculo y en todas las interpretaciones a las que se puedan prestar las imágenes presentadas en el manual. Posturas semihieráticas, brazos levantados suavemente, rostros serios y dulces.¹²⁶ El apartado de ritmos michoacanos concluye con el ya mencionado friso de dibujos de ofrendas, titulado: “Del ceremonial tarasco. Actitudes reconstruidas según las líneas auténticas”, el cual constituye varias figuras que ilustran las orientaciones coreográficas indicadas.

En el capítulo en cuestión las hermanas mencionan que el aporte rítmico michoacano no proviene de los indígenas contemporáneos sino de lo que en sus cuerpos y actitudes permanece de los prehispánicos. Según Nellie y Gloria, “[...] hay que restablecer las danzas antiguas tarascas y el ceremonial fúnebre

¹²⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁶ *Ibidem.*

auténticamente michoacano, así como otras representaciones y bailes que han dejado de ser originales por la mezcla y la deformación que los corrompe.”¹²⁷

Como se anunció en el “Prólogo” de *Ritmos indígenas*, la creación de los “ritmos michoacanos” partió de un criterio completamente racista. Las autoras suponen que la raza de un individuo determina cómo es su cuerpo, las formas en las que se mueven y su carácter. Sí raza es esencia, entonces, los cuerpos indígenas atesoran el secreto de un ritmo único y original. Pero además, ellas vinculan la raza directamente con el lugar del que proviene una persona. Cuando las autoras explican las diferencias entre las formas de baile de distintos pueblos indígenas, lo hacen partiendo de un criterio geográfico: son diferentes porque unos indios son purépechas de la montaña o de la zona lacustre. Sobre estas diferencias lo que priva es la división política del país, el estado de Michoacán. Lo que prevalece es la lógica de la administración del Estado y su organización, no la que los individuos y sus comunidades han generado culturalmente en el espacio. Recordemos, como vimos en el primer capítulo de esta tesis, que la cuestión racial fue un tema constante en la elaboración de la danza en el mundo.

¹²⁷ *Ibidem.*

7. Serie: “Ofrenda y Danza Ritual”

Si comparamos las posturas representadas en los diagramas del manual *Ritmos indígenas* y las que encontramos registradas en las fotografías de Enrique Díaz sobre la presentación de la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* ejecutada en los festejos del aniversario luctuoso de Emiliano Zapata en 1934, que hemos referido en este capítulo, encontraremos similitudes compositivas.

Las fotografías que incluimos en la serie *Ofrenda y Danza Ritual* fueron realizadas por la agencia de Enrique Díaz, la cual publicaba por esas fechas en *El Universal*. La mayoría se tomaron en ángulo normal, y otras fueron realizadas en ligera contra picada. La mayoría presentan tres planos horizontales: el primero muestra parte de la banda de músicos que tocaron durante el evento; el segundo se compone por el escenario y la ejecución coreográfica; y el tercer plano retrata parte de los arcos del patio del edificio de la SEP y fragmentos de unas cortinas de color oscuro colocadas detrás de las bailarinas, entre cada uno de los arcos mencionados. Al igual que en las fotografías del evento del 16 de septiembre de 1926 del capítulo anterior, en ellas observamos figuras de una danza limpia, que trata de ser ordenada y homogénea.

Para realizar la comparación visual entre ambos tipos de registros coreográficos, el del manual y el de la puesta en escena, construimos una serie en la que intercalamos una fotografía y un diagrama o figura del manual. En esta serie acompañamos las fotografías con una cita del texto *Ritmos indígenas*, específicamente del apartado sobre los ritmos michoacanos que “describe” lo que están ejecutando las bailarinas registradas en la toma fotográfica; mientras que los

diagramas seleccionados del libro en cuestión, los anclamos con una cita hemerográfica de alguna de las crónicas sobre el evento cívico para el que se ejecutó la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual*. Esto lo hicimos con la finalidad de cruzar en la construcción de esta serie visual los distintos elementos que confluyeron en el estudio y la creación coreográfica, que hemos explicado a lo largo de este capítulo. Por otra parte, queremos destacar que los procesos implicados en la creación de la danza nacionalista constituyeron un juego de miradas: los indígenas son mirados por las Campobello, así como por otros recopiladores y estudiosos de las danzas tradicionales, sus cuerpos son analizados y sistematizados para crear otro producto cultural que al mismo tiempo es susceptible de ser mirado, registrado y estudiado.

“Las mujeres de Michoacán asimilan en las líneas de sus posturas, actitudes y movimientos la expresión que nace naturalmente de su ritmo. Esto da lugar a que en ellas las actitudes más simples adquieran, a ojos de cuantos las miran, verdadero valor de danza –una danza nueva y muy de ellas. En tales casos las derivaciones de su ritmo son a cada momento originales y hermosas”¹²⁸



Imagen 1 AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. 10 de abril de 1935. Ceremonia Honor Zapata. Sec. Educación.

Entre la descripción sobre los cuerpos de las mujeres indígenas de Michoacán y la fotografía del público asistente a la función de *Ofrenda y Danza Ritual* del 10 de abril de 1935 en honor a Emiliano Zapata, encontramos el juego de miradas entre la cámara que registrará el evento para ser difundido en prensa, el público asistente que verá a las bailarinas de la Escuela de Danza y a las Campobello ejecutar una coreografía cuya elaboración partió del trabajo de investigación de campo de Francisco Domínguez y las hermanas Campobello, que consistió en mirar los cuerpo de los indios michoacanos.

¹²⁸ Campobello, *op. cit.*, p. 91.

“EN TODA LA REPÚBLICA SE HAN PREPARADO ACTOS CÍVICOS QUE TIENDEN A GLORIFICAR AL REVOLUCIONARIO MORELENSE.

Se rinden homenajes a la memoria de Zapata, en los que participa la niñez ya que se quiere despertar en las mentes infantiles el respeto que merece la figura heroica del caudillo del sur”¹²⁹

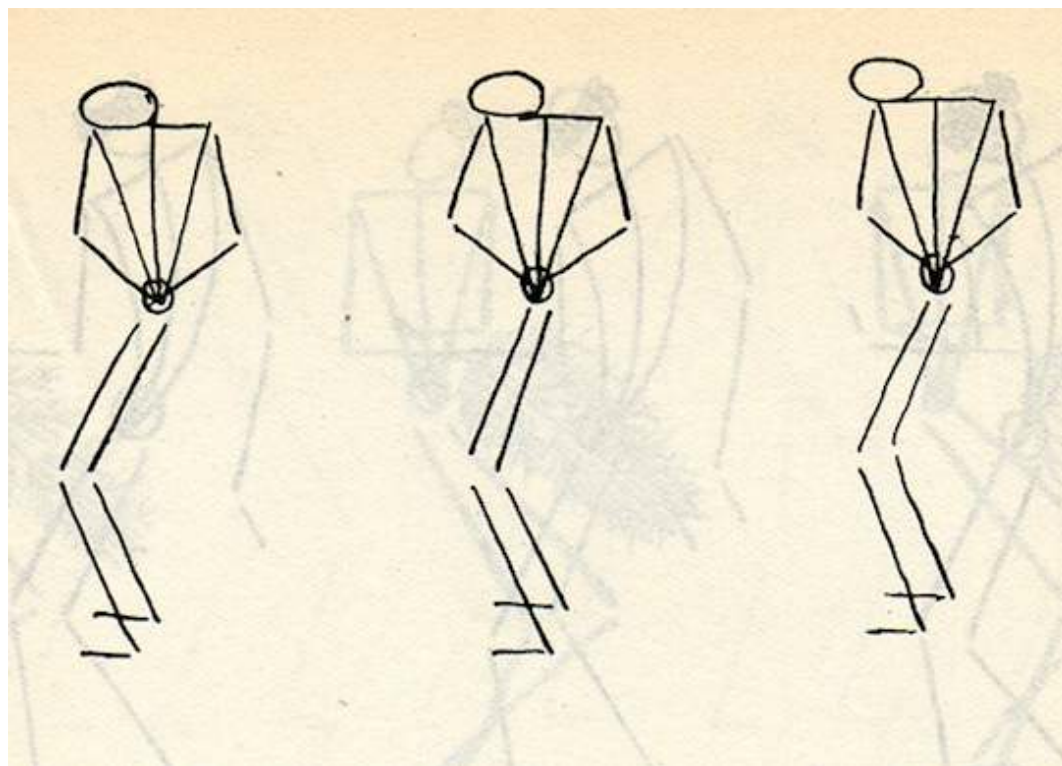


Imagen 2. Del Ceremonial Tarasco, Actitudes Reconstruidas según líneas auténticas. “Actitud natural del indígena”, en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 103.

En este caso se compara la solemnidad del ritual cívico que describe el periódico *El Nacional* sobre las ceremonias que se han organizado para conmemorar la muerte del caudillo Emiliano Zapata, con el diagrama de Ritmos Indígenas mediante el que se ilustra la postura que Nellie y Gloria Campobello identificaron como “Actitud natural del indígena”, la cual es uno de los aportes rítmicos originales de los “indios michoacanos”: “las rodillas juntas y en flexión, y en los brazos recogidos.”¹³⁰

¹²⁹ “XVI Aniversario de la Muerte de E. Zapata”, en *El Nacional*, 10 de abril de 1935.

¹³⁰ Campobello, *op. cit.*, p. 97

“Pasos pequeños, vueltas rápidas, carreras con pequeños pasos y vueltas. Pasos naturales y lentos. Vueltas en pequeños pasos, ejecutadas rápidamente. No deben hacerse vueltas grandes ni lentas. Tampoco deben darse pasos largos y rápidos, ni lentos y profundos. No habrá movimientos bruscos. Se podrán utilizar, pero con toda precisión, aquellos movimientos que por sí solos dan base para una forma de danza legítimamente michoacana, en la cual, al obedecer la plástica natural de los indios de la región, los pasos que se creen, cualquiera que sea su tipo –menos los zapateados españoles- habrán de ser hijos del ritmo del cuerpo indígena o de quien los ejecute en imitación de él. Sin embargo, hay que restablecer las danzas antiguas tarascas y el ceremonial fúnebre auténticamente michoacano, así como otras representaciones y bailes que han dejado de ser originales por la mezcla y la deformación que los corrompe.”¹³¹



Imagen 3 AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. 10 de abril de 1935. Ceremonia Honor Zapata. Sec. Educación.

El texto corresponde a las “Orientaciones coreográficas” de los ritmos michoacanos, a partir de las cuales podemos comprender las posturas registradas en la fotografía citada, donde vemos un grupo de mujeres sobre un escenario formando una figura circular en movimiento, que se adivina no son rápidos por el poco vuelo de las faldas de las bailarinas, también podemos apreciar en la postura de estas, pasos cortos y las rodillas juntas y en flexión, con los brazos recogidos.

¹³¹ *Ibid.*, p. 98.

“SE INSTALARON ALTOPARLANTES POR TODO EL EDIFICIO.”¹³²

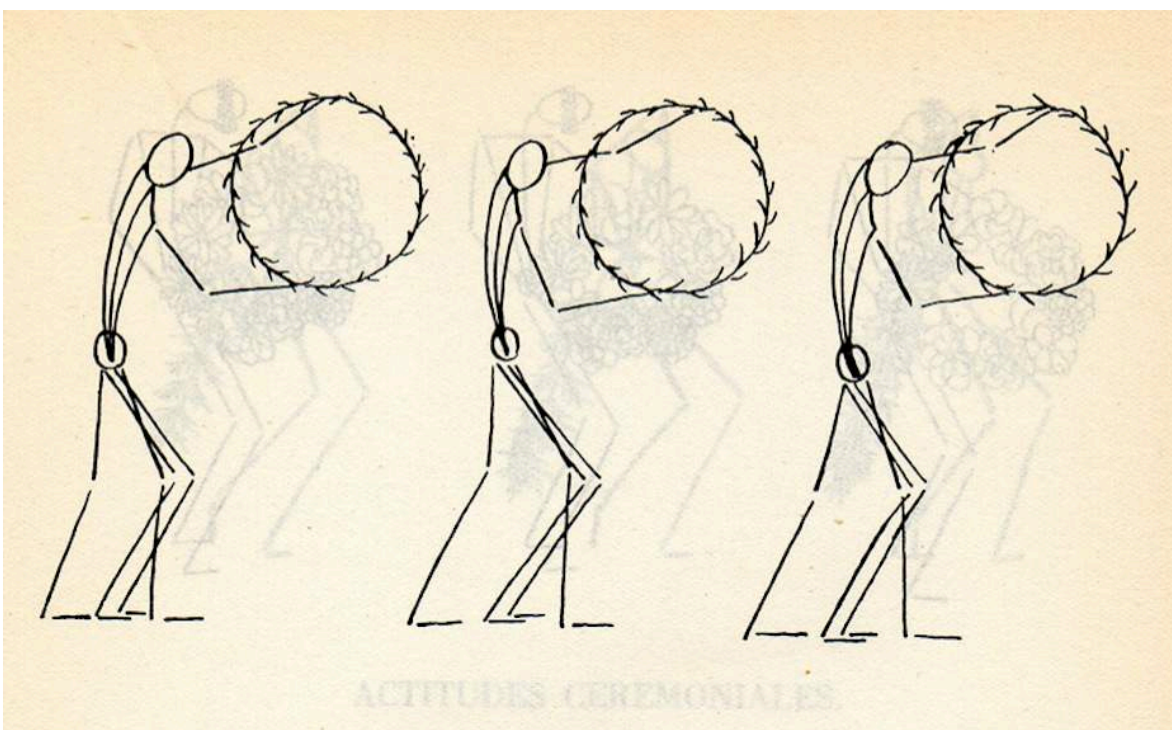


Imagen 4. Del Ceremonial Tarasco, Actitudes Reconstruidas según líneas auténticas. “Pasos de danza en actitudes ceremoniales”, en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 107.

El texto, tomado de *El Nacional*, es parte de un pie de foto; aquí lo utilizamos para anclar el diagrama de los “pasos de danza en actitudes ceremoniales”, para señalar cómo esta coreografía forma parte de la invención de tradiciones, al traslapar elementos del ceremonial del ritual tarasco con la ceremonia cívica nacionalista.

¹³² *El Nacional*, 11 de abril de 1935.

“Los brazos podrán levantarse, pero siempre suavemente, jamás con movimientos bruscos.”¹³³



Imagen 5. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. 10 de abril de 1935. Ceremonia Honor Zapata. Sec. Educación.

Nuevamente retomamos parte de las “orientaciones coreográficas” que encontramos en el manual de *Ritmos indígenas* y la formación que encontramos en el registro fotográfico. Aquí observamos al conjunto de bailarinas formando un círculo, mirando hacia arriba y sosteniendo una postura de brazos levantados y completamente extendidos, al igual que las manos. Este es un indicio de cómo lo que el manual sistematiza sobre los “ritmos michoacanos” es producto de un trabajo de investigación y creación coreográfica que realizaron las hermanas Campobello desde finales de la década de los años 20 y que forma parte de la *Ofrenda y Danza Ritual* creada en 1930.

¹³³ Campobello, *op. cit.*, p. 98.

“Y ahora el humilde labriego
ya consiguió sus anhelos
y el gobierno lo ha dotado
con escuelas y con tierras
un recuerdo tierno y grato
Zapata te dedicamos
y unidos en pensamiento
cual gran caudillo te amamos.”¹³⁴

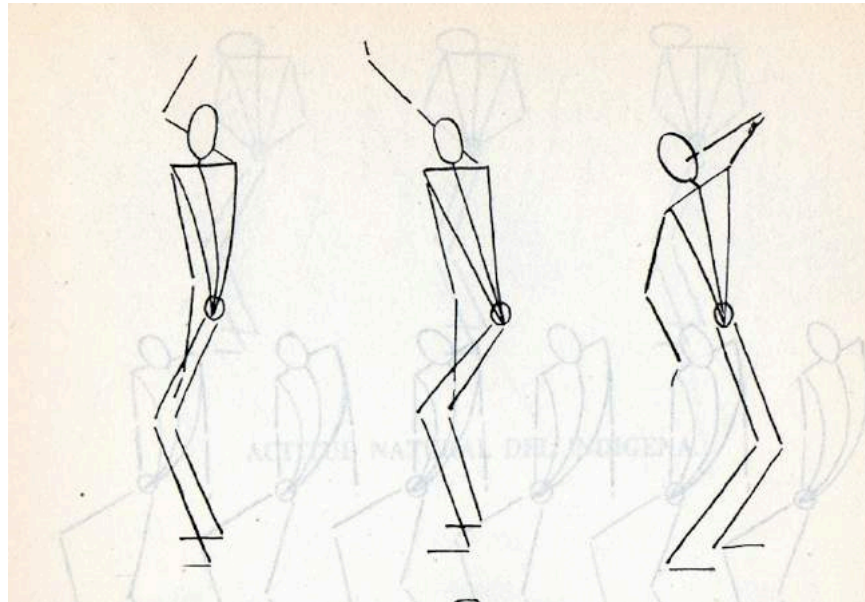


Imagen 6. Del Ceremonial Tarasco, Actitudes Reconstruidas según líneas auténticas. “Las tres primeras figuras representan el acto de invocar a los dioses”, en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 101.

El texto que citamos proviene de una propuesta de libreto e Himno para la obra de masas *Tierra y Libertad*, elaborada por Efrén Orozco y Agustín Ramírez en 1935, con el objetivo de honrar al caduillo Emiliano Zapata, en modo de alabanza, por lo que lo hemos cruzado con la imagen del manual de las Campobello que refiere posturas del “cermonial tarasco” para invocar a los dioses. En las creación de las nuevas tradiciones cívicas, como fue la conmemoracion de Zapata, confluyeron distintas disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la literatura y la música.

¹³⁴ AHSEP-AGN, DBA, Caja 70. Teatro, exp. 18. Propuesta de libreto e Himno “Tierra y Libertad” de Efrén Orozco y Agustín Ramírez. Marzo de 1935, f.11.

“Por regla general, los michoacanos llevan los brazos recogidos sobre el vientre, y los codos, recogidos también, apoyados sobre las caderas o simplemente pegados al cuerpo. Conviene también observar cómo durante la marcha los michoacanos frotan una contra otra las rodillas, como si mutuamente trataran estas de apoyarse, al grado de dar la impresión de llevarlas juntas.”¹³⁵



Imagen 7. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. 10 de abril de 1935. Ceremonia Honor Zapata. Sec. Educación.

En la fotografía encontramos a las bailarinas en distintas posturas que aluden a lo que las hermanas Campobello identificaron en su manual como el modo de andar y pararse de los “indios michoacanos”: las bailarinas que enmarcan la acción, se ubican al fondo del escenario de pie con la mirada al piso, la cabeza agachada, los brazos recogidos sobre el vientre, los codos recogidos pegados al cuerpo. Por su parte Nellie y Gloria Campobello, quienes se encuentran al centro del círculo formado por coronas de flores, caminan despacio con las rodillas sumamente juntas.

¹³⁵ Campobello, *op. cit.*, p. 87-88.

ESPECIE DE DANZA FÚNEBRE EN QUE APARECEN HASTA 40 MUJERES EN TRAJE TÍPICO DEL INDIIO, PORTANDO CORONAS DE ZEMPAZÚCHILES Y DOS PEBETEROS DEL LITÚRGICO COPAL.¹³⁶

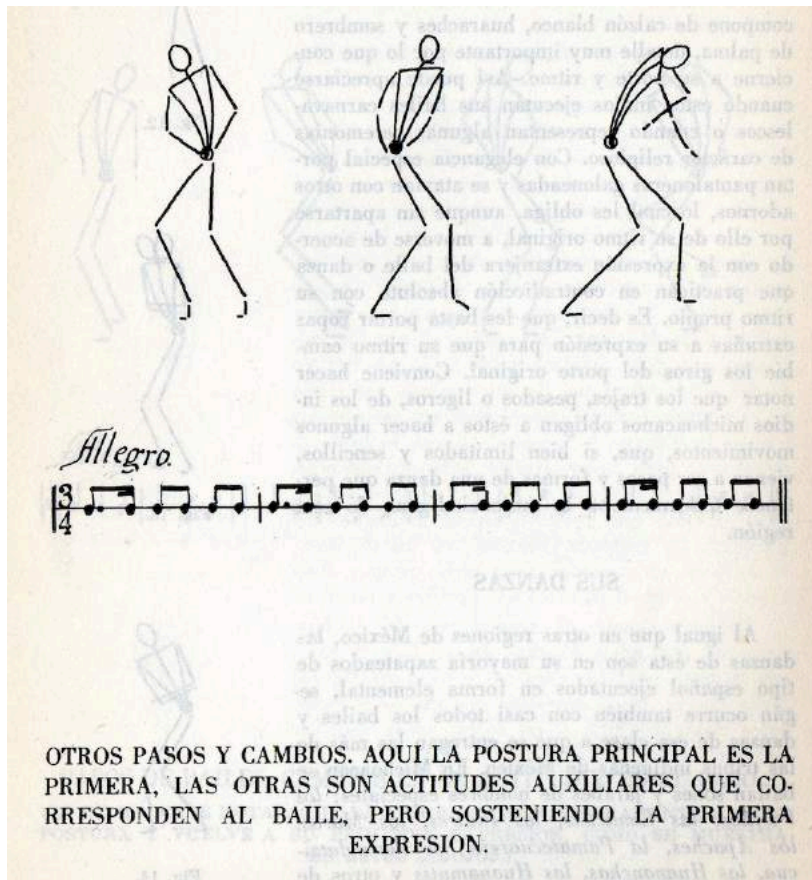


Imagen 8. Del Ceremonial Tarasco, Actitudes Reconstruidas según líneas auténticas. “Otros pasos y cambios. Aquí la postura principal es la primera, las otras son actitudes auxiliares que corresponden al baile, pero sosteniendo la primera expresión.”, en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 94

Tomamos un pie de foto de *El Nacional* sobre una fotografía de la coreografía de *Ofrenda y Danza Ritual* presentada en 1930 en el Estadio Nacional, como titular de un diagrama del manual que nos permite comprender como se estructuró esta coreografía. En el esquema vemos figuras que ilustran las posturas del cuerpo en distintos pasos, la rítmica de dichos pasos y las instrucciones que deben seguirse para poder crear bailes que “realmente” partan de los “ritmos michoananos”.

¹³⁶ *El Nacional*, primera plana, 18 de julio de 1930.

“La figura resulta interesante en la profunda humildad de su expresión sumisa, de perfiles y posturas que no se encuentran en ninguna otra mujer indígenas de México.”¹³⁷

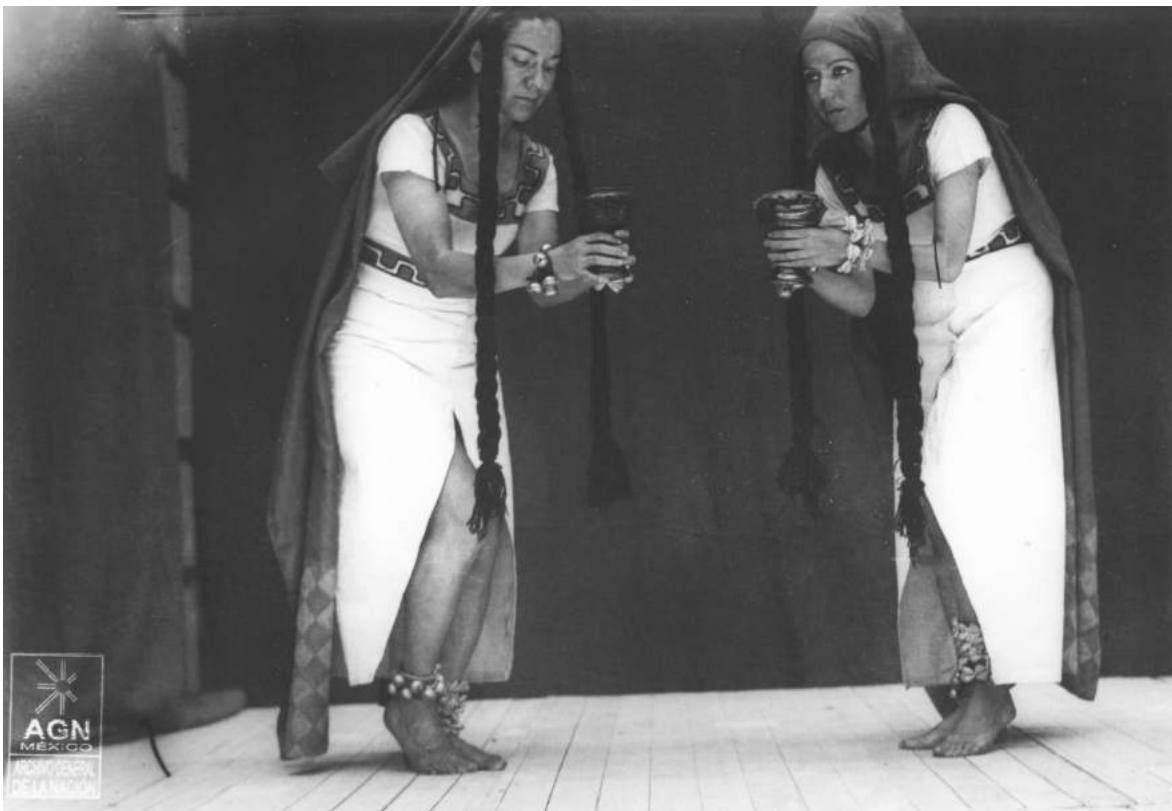


Imagen 9. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. 10 de abril de 1935. Ceremonia Honor Zapata. Sec. Educación.

El pasaje que citamos de *Ritmos indígenas...* es donde las hermanas Campobello hablan sobre las posturas de las mujeres de Michoacán, actitudes que como explicamos se asocian al estereotipo cultural del indígena en el periodo estudiado. Al tiempo que en la fotografía son ellas mismas las bailarinas que expresan dicho estereotipo de manera corporal en la puesta en escena de *Ofrenda y Danza Ritual* de 1935: las rodillas juntas, el cuerpo inclinado, la mirada sumisa.

¹³⁷ Campobello, *op. cit.*, p. 91.

“Y la Nación, expresada en una danza, suave, cadenciosa y evocadora de la inmortalidad de las almas grandes, danza ejecutada por encantadoras muchachas ataviadas como debió hacerse al conducir a las tumbas a los semidioses de la antigüedad, quemó ante la efigie de nuestro gran revolucionario, el incienso de la admiración y de la gratitud.”¹³⁸

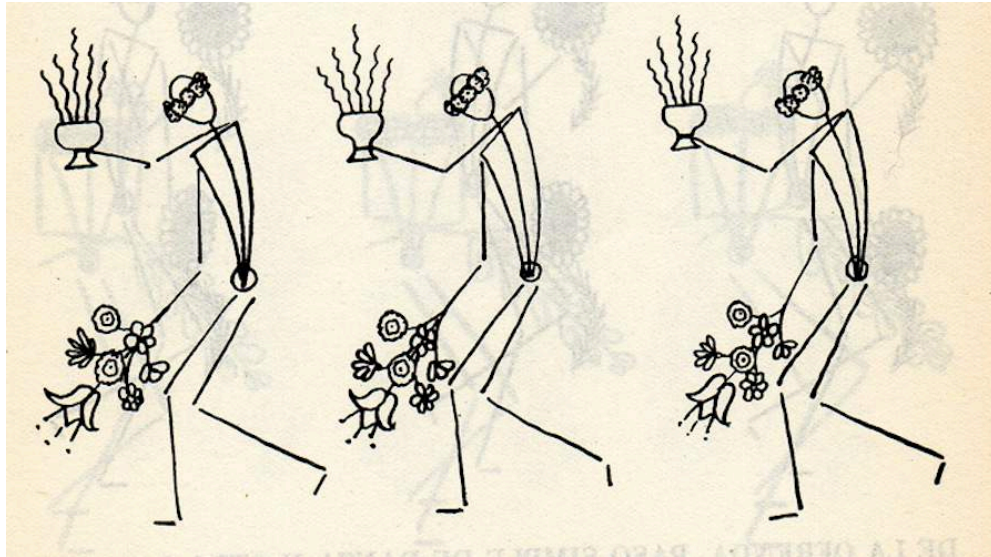


Imagen 10. Del Ceremonial Tarasco, Actitudes Reconstruidas según líneas auténticas. “Ofrenda. Movimiento de danza.”, en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 103.

Al tiempo que las Campobello nos ofrecen una descripción estereotípica de las mujeres michoacanas, la prensa lo hace de las bailarinas como “mujeres” en el fragmento que citamos de *El Nacional*, respecto de la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* de 1930 en el Estadio Nacional. Por otra parte, en el diagrama del manual *Ritmos indígenas* se muestra el movimiento de danza de una ofrenda del “ceremonial tarasco”, con un incensario en la mano izquierda y un ramo de flores en la derecha, justo como observamos en las fotografías anteriores de esta serie visual. Además de la conjunción entre lo que relata la nota de *El Nacional* y lo que vemos en el diagrama del manual, encontramos el proceso de “nacionalización” de los rituales religiosos indígenas, en este caso el purépecha, con el fin de conmemorar a un “santo” cívico nacional, el sonoreense Álvaro Obregón.

¹³⁸ *El Nacional*, 28 de julio de 1930.

“La expresión de la cara, aunque seria, será dulce.”¹³⁹



Imagen 11. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. 10 de abril de 1935. Ceremonia Honor Zapata. Sec. Educación.

Como parte de las “orientaciones coreográficas” se incluye la gestualidad del rostro, el cual encontramos en las posturas de las mujeres que bailan la *Ofrenda y Danza Ritual* en honor a Emiliano Zapata, retratadas en esta fotografía que registra al cuerpo de baile de la Escuela de Danza, probablemente después de la función.

¹³⁹ Campobello, *op. cit.*, p. 98.

“Ofrenda y Danza Ritual”. Francisco Domínguez. Alumnas de la Escuela de Danza. Solista: Nelly y Gloria Campobello. Dirección del autor.”¹⁴⁰

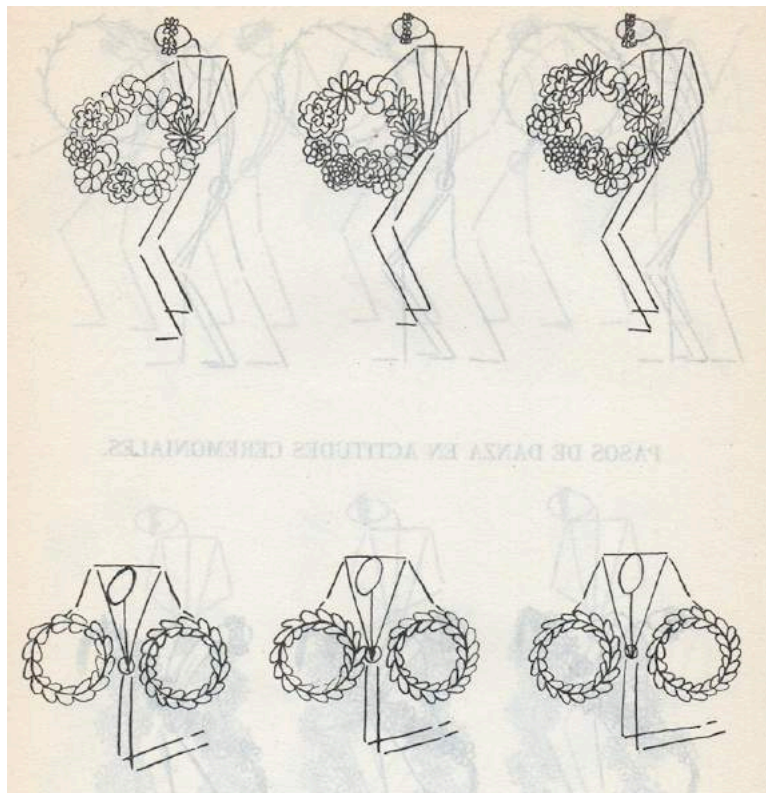


Imagen 12. Del Ceremonial Tarasco, Actitudes Reconstruidas según líneas auténticas. “Las flores representan en el ceremonial tarasco parte principal de las ofrendas.”, en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, México, 1940, p. 108.

En paralelo a la fotografía anterior en la que se retrató al cuerpo de baile de la Escuela de Danza que ejecutó *Ofrenda y Danza Ritual* en honor a Emiliano Zapata, colocamos esta imagen del manual *Ritmos indígenas* que contiene posturas de las “ofrendas del ceremonial tarasco” semejantas a las ejecutadas por las bailarinas, registradas en las fotografías de la serie. También nos muestran el tipo de ofrenda floral que observamos en las mismas. Y como cierre de esta serie visual colocamos los créditos del cuadro coreográfico presentado en 1935, donde

¹⁴⁰ “XVI Aniversario de la Muerte de E. Zapata.” En *El Nacional*, 10 de abril de 1935.

llama la atención que de la composición coreográfica sea dado prácticamente por completo a Francisco Domínguez.

La coreografía *Ofrenda y Danza Ritual* permite comprender parte del proceso de construcción de dos tradiciones: por un lado, la elaboración de una nueva tradición ritual cívica para integrar nuevos héroes al santoral nacional; por el otro lado, el de una tradición académica de la danza, y en específico parte del proceso de la conformación del cánón de la danza folklórica.

A pesar de que el manual *Rítmos indígenas* se publicó en 1940 y la coreografía de las imágenes es de 1935, y que originalmente se compuso en 1930, justamente las coreografías nos presentan parte de ese proceso del trabajo de creación, de sistematización de saberes y de la elaboración de un método. Finalmente la madurez de ese trabajo se presentó de forma sistemática como manual, que constituye además el planteamiento, por parte de las Campobello, de un sistema propio de notación dancística, a partir del estudio y reflexión que hicieron sobre el movimiento. Este es un elemento poco valorado sobre la escritura de este manual. Como apuntamos en el primer capítulo de esta tesis, la danza moderna se caracterizó por la creación de nuevos sistemas de baile, de los que hubo diferentes propuestas; los sistemas más influyentes que crearon escuelas fueron primero los de Delsarte, Dalcroze, Isadora Duncan y de ahí siguieron las propuestas de los ballets rusos de Diaghilev, Laban (la labanotación se sigue utilizando), Martha Graham y posteriormente la técnica Limón, de José Limón.

Como referimos anteriormente, las hermanas Campobello realizaron trabajo de campo en Michoacán en 1930, cuyos resultados son parte de lo que podemos ver en su manual. La participación creativa que tuvieron en la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual*, adjudicada a Francisco Domínguez, seguramente fue mayor de lo que consignan los registros hemerográficos. Las Campobello crearon los principios de un método propio, que posteriormente viró más bien a una propuesta más parecida a la de los ballets rusos de Diaghilev.

Durante el cardenismo la Escuela de Danza fue comisionada para crear enormes ballets de masas que se presentaron en el Estadio Nacional. Algunas de estas coreografías fueron obra de las hermanas Campobello, como el *Ballet simbólico 30-30*, el *Ballet simbólico Simiente, Clarín, Barricada y Tierra*.¹⁴¹ Estas enormes coreografías se realizaban, como ya era tradición, integrando los contingentes de alumnos de las escuelas de la Secretaría de Educación Pública. A partir de 1937, cuando Nellie fue nombrada directora de la Escuela, la producción de ésta fue cambiando poco a poco, hasta que en 1941 la Escuela, enfocada en la formación de la técnica clásica, siguió el camino de la formación del Ballet de la Ciudad de México, que logró constituirse en 1943.

Fue también en 1937 cuando se estableció el Servicio Social a la comunidad en la Escuela. Los estudiantes de los grados más avanzados debían impartir cursos de danza en las escuelas de la SEP, en su misma escuela y en donde hiciera falta. Además se estipuló que los profesores que tuvieran horas no ocupadas en la escuela, las cubrirían siendo comisionados donde se necesitara

¹⁴¹ Tortajada, *Danza y poder*, p. 102-103.

para “poner bailes que la Dirección de la Escuela de Danza de acuerdo con los profesores de la misma señale, y para lo cual se les darán música y diseños de trajes así como las instrucciones especiales para el mejor éxito de su comisión.”¹⁴² Aportando a la circulación entre los escolares de la “línea” dancística propuesta por la Escuela de Danza.

Por otro lado, el trabajo que realizaron los maestros misioneros y normalistas se entrecruzó con el de la Escuela de Danza. Sin embargo, su labor desembocó en la producción y reproducción de productos coreográficos dentro del registro de los bailables, bailes regionales o lo que sería la danza folklórica. Los bailarines de la Escuela Nacional de Danza, luego de la Academia de Danza Mexicana y otros ballets académicos produjeron coreografías que experimentaron con la expresión estética corporal, con o sin fines nacionalistas, utilizando técnicas de la danza clásica o de la danza moderna. Sería hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se delimitó un campo académico desde la danza de concierto para la técnica de la danza folklórica, ya diferenciada de la técnica clásica y de la contemporánea.¹⁴³ Esto implicó que a la larga se configuraran campos relacionados pero diferenciados de producción coreográfica, cada uno con su propia tradición de saberes dancísticos, en función de la formación de los ejecutantes: maestros normalistas o bailarines profesionales.

¹⁴² Ramos Villalobos, *op. cit.*, p. 164, *apud.* “Comunicado de Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, a los profesores y comunidad escolar”, 22 de febrero de 1937 (AHENDNYGC).

¹⁴³ En 1978 en el Sistema Educativo de las Artes se separó a la danza por especialidades: clásica, contemporánea y folklórica. Fuentes Mata, *op. cit.*, 1995, p. 16.



Las hermanas Nellie (izq.) y Gloria Campobello (der.) posando vestidas con los trajes de charro y china poblana. SINAFO. "Bailarines durante una presentación folklórica", Fondo Archivo Casasola, ca. 940, Inv. 128211.

Cuarto Cuadro

**Los festivales escolares: apuntes sobre la reproducción
y circulación de la danza nacionalista**

1. Los festivales escolares del “santoral” cívico nacional

La danza nacionalista se reprodujo y circuló a través de los diferentes festivales escolares que se realizaron en el periodo que estamos trabajando, de 1921 a 1940. Dichos festivales se realizaban con motivo de distintas celebraciones en los patios o en los foros al aire libre de las escuelas, ya fuera porque era un día especial en el “santoral cívico nacionalista” del calendario escolar; porque era una semana en la que se llevaba a cabo una jornada oficial en la que se reflexionaba sobre un tema determinado (como la semana antialcohólica o la semana de la higiene¹); o debido a la visita de algún funcionario al plantel.



Imagen 1. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED. 59/28. Retratos, eventos políticos. “Inauguración Semana de la Higiene- El ejército y los niños en el Centro Escolar Revolución 5-x-36”

¹ AHSEP-AGN. DBA, C. 33. Festivales y ceremonias, exps. 16, 17 y 18. En estos documentos se da cuenta de la organización de la Semana de la Higiene (5 al 9 de octubre de 1936), la Semana de la Higiene y Seguridad, organizada por el Departamento del Trabajo y de los Festivales antialcohólicos.

Alan Knight explica que en la década de los años treinta, después de la reforma al artículo tercero que implementó la educación socialista, en las escuelas se realizaron distintos festivales, jornadas, semanas, etc., para llevar a cabo algún ritual cívico.² En las primeras imágenes encontramos dos escenas de bailes en festivales escolares realizados en el Centro Escolar Revolución en el Distrito Federal, con motivo de festejos de este tipo. En la primera imagen vemos a un niño y una niña ataviados de charro y china poblana, ejecutando probablemente el jarabe nacional, en el patio del Centro Escolar Revolución, del que podemos observar detalles de su construcción en el segundo y tercer plano de la toma. En el segundo plano de la fotografía distinguimos a los niños, padres de familia y docentes que observan el bailable con motivo de la inauguración de la semana de la higiene y el festejo del niño y el ejército el 10 de mayo de 1936. En la segunda imagen, sobre un escenario al aire libre encontramos en primer plano a los alumnos masculinos en una suerte de formación observando ordenadamente el número que se presenta en el segundo plano de la toma. Sobre el escenario hay un grupo de poco más de 10 niñas ataviadas con el “traje representativo” del estado de Michoacán, parecido al que observamos en la serie de la coreografía *Ofrenda y Danza Ritual*. Las niñas llevan un rebozo a rayas sobre la cabeza, una falda larga de tono oscuro, una blusa blanca, trenzas largas, van descalzas y sostienen un cántaro en la cabeza. Probablemente se trate de alguna coreografía

² Alan Knight, “Estado, revolución y cultura popular en los años treinta.”, en Marcos Tonatiuh Águila M, Alberto Enríquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UAM-Azcapotzalco, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Historia, 1996, p. 305-306.

tomada del tradicional desfile de Aguadoras, de Uruapan, Michoacán. Este baile se presentó en la clausura de la semana de la higiene, el 14 de mayo de 1938.

El Centro Escolar Revolución se inauguró el 20 de noviembre de 1934 en el predio en el que antiguamente estuvo la Cárcel de Belén. El proyecto arquitectónico corrió a cargo del arquitecto Antonio Muñoz. Esta escuela primaria funcionalista que se asemejaba “a un complejo arquitectónico soviético de principios del siglo XX”, fue adornada con murales de Raúl Anguiano y con vitrales de Fermín Revueltas y contaba con “gimnasio, alberca, pista de atletismo y canchas deportivas que atendían también a la gente del barrio, así como una biblioteca y talleres donde se impartían clases de pintura y dibujo.”³ Aún está en pie este enorme complejo escolar de la Ciudad de México, en Avenida Chapultepec, frente al metro Balderas.

³ Axel Arañó (ed.), *Arquitectura Escolar*, México, SEP, CONCAULTA, Fragonard, 2011, p. 73.



Imagen 2. SINAFO. "Niñas presentan un baile". Fondo Salud Pública. 14 de abril de 1938. Inv. 366713

También, de acuerdo con el nombre que tuviera la escuela se realizaba el festejo correspondiente. Si un plantel se llamaba República de Argentina o de Brasil, se organizaban festejos conmemorativos por la independencia del país aludido, en la fecha correspondiente.⁴ Al conjunto de escuelas que tenían nombres de repúblicas latinoamericanas, se convocó para participar de la "Feria del libro revolucionario"⁵. Así, a través de los festejos escolares, festivales y jornadas que se organizaban bajo la batuta de la SEP, los niños y las niñas de primaria

⁴ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp. 15, fojas 1, 2 y 3. Festejo de la Escuela "República del Brasil" Anexa a la Nacional de Maestros, con motivo de la independencia de Brasil.

⁵ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp. 18 y 19. Documentos que hablan de los preparativos y participación en festivales de las escuelas "República de Cuba" y "República de Bolivia" por la Feria del Libro Revolucionario (1936) y en el exp. 20, se narra como la escuela "República de Argentina" participó de un homenaje a ese país, en el "Ciclo de Conferencias Iberoamericanas", el 4 de septiembre de 1936, donde la primera conferencia estaba dedicada a Argentina y se realizó en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. En dicha ocasión los alumnos cantaron.

participaron de la diplomacia cultural. En el conjunto de las imágenes siguientes se registraron números de danza naciolista realizados por alumnos de las escuelas en distintos festejos. Se trata de la Escuela República de Argentina, y la Escuela República de Brasil. En la imagen 3 y 4 observamos un grupo de alumnas ataviadas con trajes de tehuanas y michoacanas. En este caso, en lugar de ofrendas florales o cántaros, portan bateas. El 21 de mayo de 1935 se presentaron en el festival *El baile de Jícaras de Michoacán* y probablemente *La Zandunga*. En ambas fotografías, detrás de las alumnas podemos identificar dos banderas, la de México y la de Argentina. Más adelante, en la imagen 5, en la misma escuela en un festejo del 16 de abril de 1935 observamos a una grupo de niñas en vestidos blancos con faldas de holanes, formando un semicírculo, portando banderas y bandas de distintos países del continente americano. Al fondo se puede apreciar nuevamente los lábaros patrios de México y Argentina.



Imagen 3. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED 54/23, Escenas de Teatro, Festival Esc. Rep. Argentina 5-21-35



Imagen 4. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED 54/23, Escenas de Teatro, Baile Jícaras Michoacán. Festival en la Escuela República de Argentina 5-21-35.



Imagen 5. AGN. Fondo documental Díaz, Delgado y García, ED 54/23, Escenas de Teatro, Festival Esc. Rep. Argentina 16 de abril 1935.

Por su parte, en las fotografías 6 y 7 vemos un festejo en el que identificamos las banderas de México y Brasil. En la imagen 6, en segundo plano, sobre un escenario vemos a una joven mujer ataviada con ropas blancas en un gesto que podríamos asociar con una declamación. En la imagen 7, en primer plano, encontramos a un par de chicas vestidas con el traje “típico” de china poblana, detrás de ellas las banderas. Al fondo de ambas fotografías, en tercer plano, se distingue un edificio, probablemente la escuela en la que se está realizando el festival, fechado en 1934.

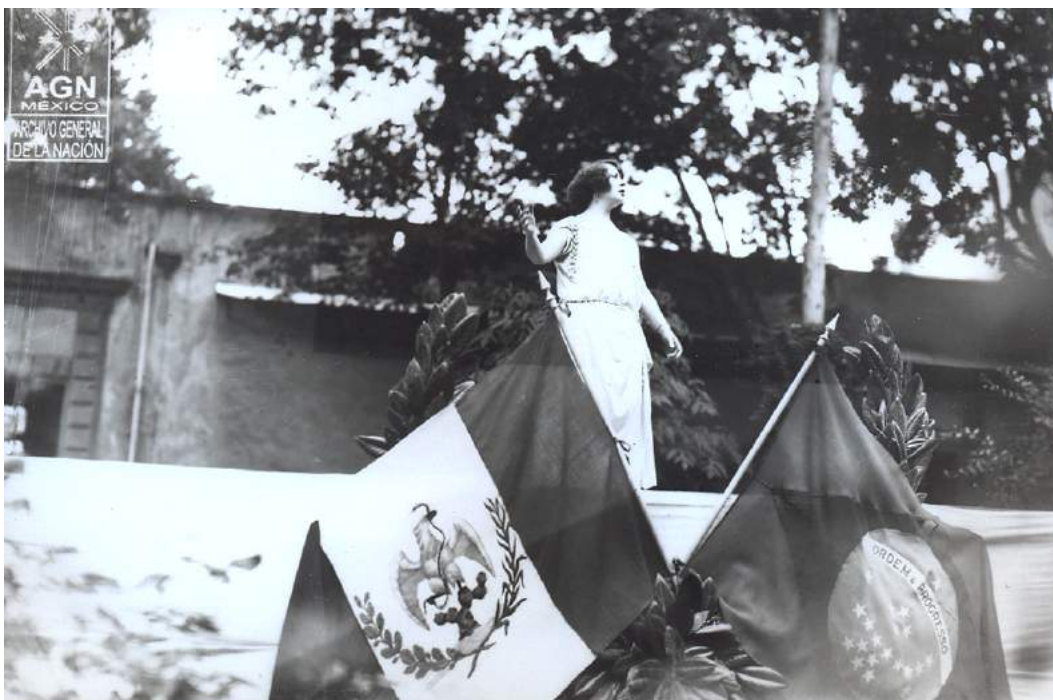


Imagen 6. AGN. Fondo Documental Díaz, Delgado y García, ED 49/17. Festivales. 1934.



Imagen 7. AGN. Fondo Documental Díaz, Delgado y García, ED 49/17. Festivales. 1934.

A veces, los contingentes de estudiantes realizaban los festivales fuera de los establecimientos escolares e iban a los mercados o a las plazas públicas, a otras escuelas para apoyarse o a los barrios obreros. Se hacían festivales para festejar que se había puesto una estatua en la colonia, que se inauguró una escuela, por el natalicio o aniversario luctuoso de Miguel Hidalgo o algún otro héroe del panteón cívico nacional. Las escuelas también se presentaban en el Teatro Hidalgo, el Palacio de Bellas Artes y el Estadio Nacional para realizar coreografías masivas y estadiogénicas o simplemente para clausurar cursos o participar en algún festejo cívico organizado por el partido oficial. En este registro fotográfico podemos identificar a un grupo de alumnas de primaria entrando o saliendo de la arena del Estadio Nacional vestidas de china poblana, durante algún evento oficial. Estos eventos se replicaban en otros estadios que había en diferentes estados de la república y en otros espacios locales como plazas públicas.



Imagen 8.SINAFO. “Escolares ejecutando baile regional durante un festival, en el Estadio Nacional”, Fondo Archivo Casasola, ca. 905-910. Inv. 292366.⁶

Hubo incontables festivales. Cómo hemos visto a lo largo de esta tesis, el objetivo de la educación artística era formar el gusto estético de las masas, contribuir a su fortalecimiento cívico y moral, modificar sus conductas, inculcar valores y prácticas modernas, modificar hábitos, regular el cuerpo, crear actividades sociales de ocio laicas, en fin, generar a los ciudadanos que el Estado mexicano posrevolucionario requería. Y es que, como Anne-Marie Thiesse señala, “el sentimiento de pertenencia” a una nación se aprende. “La escuela constituye, por supuesto, una pieza maestra en este dispositivo. En ella no sólo se aprende la

⁶ Esta imagen está fechada en el SINAFO como ca. 905-910, pero ello no es posible, ya que el escenario donde se desarrolla la escena es el Estadio Nacional y este fue construido en la década de los años veinte, como ya hemos narrado en el segundo capítulo de esta tesis.

lengua, la historia o la geografía de la nación sino también cómo ser y pensar nacionalmente. La educación moral se inserta en el aprendizaje de la nación.”⁷ Vamos a describir en este capítulo el proceso de organización de los festivales escolares en la década de los años treinta, específicamente lo relativo al montaje de la danza nacionalista: los bailables.



Imagen 10. INEHRM. Archivo Gráfico de *El Nacional*. Festivales escolares. Fondo temático 186 L.

⁷ These, *op. cit.*, p. 239.

2. El control burocrático de la educación estética

En enero de 1932 se creó el Consejo de Bellas Artes; su finalidad era nombrar a un cuerpo de especialistas para coordinar y articular las acciones del Departamento de Bellas Artes, definir sus directrices y mejorar la administración de los recursos. Se conformó por cinco consejeros: de música, de artes plásticas y dibujo, de enseñanza técnica industrial, de teatro y de literatura⁸. La danza estaba en el proceso de constituir su propio campo. Recordemos que para esas fechas la escuela de danza estaba en pleno comienzo.

El Consejo no duró mucho tiempo. En 1934 se constituyó la “Oficina de Divulgación de la alta cultura artística”, la cual se disolvió en 1936 para volver a constituir el Consejo de Bellas Artes.⁹ De acuerdo con José Muñoz Cota, la creación de la Sección de Divulgación de la Alta Cultura Artística buscaba: “Crear y fomentar la iniciativa privada en todas las clases sociales de México, dentro de una verdadera labor de divulgación del arte; preparar el espíritu de los artistas mexicanos hacia el alejamiento paulatino de la protección oficial; organizar los grandes públicos para lanzar a los artistas mexicanos de altura, fuera de la burocracia y de las minorías herméticas e ir creando en las masas el sentido de superación individual.”¹⁰

En 1934 fue cuando se reformó el artículo tercero de la Constitución para decretar la educación socialista. En la conclusión del “Informe sintético de

⁸ AHSEP-AGN. DBA. C. 16. Circulares, exp. 17. Fojas 3 y 4. Fecha 5 de enero de 1932.

⁹ AHSEP-AGN. DBA. C. 21. Consejo de Bellas Artes, exp. 2. Fecha: 13 de marzo de 1936.

¹⁰ AHSEP-AGN. DBA. C. 25. Divulgación de la alta cultura, exp. 12, foja 50.

actividades realizadas del 1º de diciembre de 1934 al 31 de julio de 1935”¹¹ por el Departamento de Bellas Artes, se afirma que este “se siente con el deber de ser órgano de lucha ideológica en la presente campaña por realizar en toda su intensidad el “espíritu revolucionario” del Artículo 3º Constitucional en materia educativa y siendo un organismo de difusión científica y artística, lucha hasta alcanzar el cumplimiento eficaz de sus propósitos revolucionarios a favor de las clases desposeídas de la República”. Firmó el informe el subjefe del Departamento Luis Fermín Cuellar.

Según el mismo informe, en materia de danza, que ahora sí ya estaría considerada como un rubro propio en los papeles oficiales, se establecen las directrices de desarrollo de acuerdo con el discurso del sexenio cardenista.

Sin que sea la danza tradicional, ni un recuerdo, ni una vivificación del arte autóctono primitivo y sin modelación útil a la ajena costumbre de la civilización, el Departamento de Bellas Artes la ha cultivado como un antecedente de vigor artístico y legítimo. Traída hasta la modernidad hace de su movimiento un hecho de consistencia espiritual. Este Departamento siempre ha recurrido a los motivos pasionales, dialécticos e ideológicos de la revolución para hacer de su actitud en esta rama un sentido de emoción y de estímulo obligando al ballet mexicano mediante el estudio de las características etnográficas, rítmicas, plásticas y dinámicas de las danzas aborígenes. Comparada la danza primordial de México con la actitud y significación de las de otros países, Bellas Artes ha insistido en hacer de la nuestra una depuración valorizada en cantidades de sustentación estética. Pié de un consagrado esfuerzo hacia la constitución del ballet mexicano ha sido el notable éxito obtenido en la presentación del ballet simbólico revolucionario 30-30 en el Estadio Nacional y Palacio de Bellas Artes, fruto de las reformas implantadas en la Escuela de Danza así como también otras demostraciones en que el Departamento de Bellas Artes ha colaborado como son en la Noche Mexicana (Bosque de Chapultepec), "Liberación", en el Estadio Nacional y "Creación del 5º Sol y Sacrificios Gladiatorios" en San Juan Teotihuacán. Se tienen en preparación amparadas por la proposición que se asentó, algunas otras obras y en

¹¹ AHSEP-AGN. DBA. C. 3. Acuerdos presidenciales, exp. 5, fojas 4-11.

breve se presentará "Barricada" con letra de José Muñoz Cota y música de Jacobo Kostakowsky.¹²

Desde que se concibió el Departamento de Bellas Artes, y si recordamos, desde los proyectos educativos de Justo Sierra, vemos repetirse la constante preocupación de las élites culturales por "formar el gusto estético de las masas". En la configuración de esa "estética culta" se crearon nuevas secciones en el DBA, se realizaron festivales masivos, en teatros y al aire libre; se repartieron boletos para asistir a los eventos entre obreros, campesinos y estudiantes¹³, al tiempo que se perfeccionó el sistema de inspectores y control de contenidos y prácticas de las escuelas. Los profesores eran capacitados, a la vez que vigilados, para poder así cumplir con las promesas de la revolución y con los objetivos de la educación socialista para las masas.

Es una constante encontrar en los papeles de la burocracia cultural, a los funcionarios y a intelectuales, artistas y docentes, hablar de la necesidad de abolir todo contenido popular de "mal gusto" de la educación estética, pero que... debía estar basado en las expresiones auténticas y tradicionales del "alma nacional". Por ejemplo, en el caso de la radio. El jefe de la Sección de Música, Luis Sandi, propuso un "Proyecto para la reglamentación de música en las estaciones radiodifusoras comerciales" en abril de 1936, para que se controlara la radio por parte del Estado, que se censurara todo lo que fuera de "mal gusto" y de pésima calidad, para formar a los radioescuchas masivos. Sandi arguía que "El Estado no puede seguir abandonando un arma educativa tan importante como la radio-

¹² *Ibidem.*

¹³ Acción Social era la encargada de esta logística. AHSEP-AGN. DBA. C. 1. Acción Social.

difusión en manos de los enemigos naturales de la cultura y de las clases trabajadoras [...] lo que las ondas transportan es lo que efectivamente va modelando la mente nacional.” Agregaba que los directores de las estaciones de radio saben que lo que programan es de mala calidad, que siempre objetan que “si no se trasmite la peor música el pueblo no oye”, por lo que el músico proclama “Hacer programas populares no debe significar ya dar al pueblo lo que por su miseria está acostumbrado a oír, sino hacer que escuche lo que por su calidad debe habiturarse a escuchar”¹⁴. En este periodo, parece que el Estado mediante la SEP, pugnaba por tener el control del ocio de los ciudadanos, lo que implicó de algún modo luchar por el control de la industria cultural con los empresarios del espectáculo, de las tandas y con las radiodifusoras.

Aunque poco a poco esto también fue cambiando. A finales del cardenismo se presentaron obras del teatro de revista auspiciadas por el Estado en el Palacio de Bellas Artes en 1937 y 1938, dos producciones de los espectáculos del Panzón Soto. Se trata de las revistas musicales *Rayando el Sol*¹⁵ y *México a través de los siglos*.¹⁶ La primera mostraba estampas de “lo mexicano”. Contaba con escenas como *México viejo y México 1937*, *El indio*, *Rayando el sol*, *Flores del ejido*, *Trastero de Michoacán*, *Jalisco contra Michoacán*, *Tlaquepaque*, *Preludio de*

¹⁴ AHSEP-AGN. DBA. C. 57. Radio. “Proyecto para la reglamentación de las trasmisiones de las radios trasmisiones musicales y literarias” Abril de 1936, f. 1-4.

¹⁵ Revista musical de Carlos M. Ortega y Francisco Benítez; textos de cuadros: Roberto Soto, José Elizondo, Francisco Ramírez (Jacobo Dalevuella), Manuel W. González, Federico Ruiz, Enrique Uthoff y Mediz Bolio; c. Rafael Díaz, Eva Beltri, Eva Pérez Caro, Pedro Rubín; m. arreglos Federico Ruiz; decorados Aurelio G. Mendoza Galván y Diego Rivera; iluminación. Ricardo Cedillo; vestuario Paquita. Reparto: bailarinas, Gloria Marcué y Norma Padilla; bailarina estrella, Olga Escalona; bailarina solista, Mercedes Barba; 16 intérpretes de danzas típicas; guitarrista, Vicente Gómez; bailaores, Raquel y Óscar Tarriba. Se presentó en abril 23-30; mayo 1-13; junio 1-30; julio 1-30; agosto 2-30; septiembre 1-8 y 10-15 de 1937. Tortajada, *75 años de Danza*, p. 30-31

¹⁶ Julio 1-31; agosto 1-31; septiembre 1,2, 15, 16, 18 y 19 de 1938. También se presentó en esas fechas *Rayando el Sol*, *Ibid.*, p. 38-39.

serenata, Jalisco, *Aquí está un gallo*, *Venga l'otro*, *Grutas de Cacahuamilpa*, *Zacatecas*, *El alma de la mina*, *Pincelada de Quintana Roo*, *Chapultepec*, *La mestiza*, *Flor de caña* y, para cerrar el telón, se presenta *La vaquería*, baile en el que participaba toda la compañía.¹⁷ Los cuadros más aplaudidos fueron los de Jalisco, Michoacán y Oaxaca.¹⁸ En el mes de julio se incluyó la fantasía mexicana *Sólo Veracruz es bello*.¹⁹ Esta revista estuvo de gira por Madrid, donde parece ser tuvo éxito.²⁰ La segunda revista hacía un recuento de la historia de México a través de la selección de algunos pasajes históricos. Se trataba de “hacer reír apoyándose en la historia”²¹.

La obra quedó constituida por dos actos en veinte cuadros, de los cuales señalamos: *Las naves de Cortés y sus capitanes*, *El rescate*, *Ballet indio*, *En la sala del Virrey*, *En tiempos de la Nueva España*, *La inquisición*, *Poema de la Independencia*, *La Independencia*, *El palenque*, *Zuavos*, *Lanceros y chinacos*, *José Zorrilla y Antonio Plaza*, *Los polkos*, *En el Jockey Club*, *El baile del centenario*, *La Revolución y Apoteosis*.²²

Las soldaderas y adelitas se volvieron personajes teatrales interpretados por artistas como Margarita Carvajal y Gloria Marín; y Pancho Villa por el mismísimo Panzón Soto.²³ Este paseo por la historia nacional concluía con la expropiación petrolera, “Antes de finalizar la obra se desarrollaba un cuadro con una gran desfile de mujeres que representaban el oro, la plata y el oro negro,

¹⁷ Parga, *op. cit.*, p. 94-95.

¹⁸ Tortajada Quiroz, *75 años de Danza*, p. 30-31.

¹⁹ Parga, *op. cit.*, p. 94-95.

²⁰ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Presencia del teatro de arte en el teatro de revista mexicano de los años treinta”, p. 119-126 en Osvaldo Pelletieri (ed.), *Huellas Escénicas*, Buenos Aires, Galerna, 2007, 320 p., p. 121, en

http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=OkAXdenTvyYC&oi=fnd&pg=PA119&dq=alejandro+ortiz+bull%C3%A9+goyri+upa+y+apa&ots=QPY_ueiFew&sig=4DcQ3zP_23LICu9YV78u1EpH3wQ#v=onepage&q=alejandro%20ortiz%20bull%C3%A9%20goyri%20upa%20y%20apa&f=false

²¹ Parga, *op. cit.*, p. 92.

²² *Ibid.*, p. 97.

²³ *El país de las tandas Teatro de Revista 1900-1940*, México, Conaculta, Museo Nacional de Culturas Populares, 2005, p. 44.

recientemente expropiado por Lázaro Cárdenas, quien dio todo el apoyo al teatro de Soto.”²⁴

Otra obra subsidiada por el Estado, también en el periodo cardenista, fue *Upa y Apa/Mexicana*.²⁵ Para la Feria Internacional de Nueva York, el gobierno mexicano proyectó presentar un programa que diera a conocer en Estados Unidos “aspectos notables de la cultura, la historia y el folklore mexicanos”. El objetivo: generar un producto para la diplomacia cultural, ya que debía mejorarse la imagen de México en el extranjero después de la expropiación petrolera de 1938. Dentro de ese programa para la Feria se concibió la creación de una obra teatral. El gobierno cardenista le encargó a Celestino Gorostiza que hiciera una revista musical mexicana “que combinaba el sabor popular y la estructura del teatro de revista con la precisión y el rigor de reconocidos creadores...”. Por ello, en abril de 1939 miembros del grupo de “Los Contemporáneos” presentaron un espectáculo teatral con formato de revista pero con pretensión artística durante una corta temporada en Nueva York bajo el nombre de *Mexicana*, 36 funciones en el teatro de la calle 46 *Richard Rogers*, quedando pendiente una gira por Europa.²⁶

²⁴ Parga, *op. cit.*, p. 98.

²⁵ Autores: Celestino Gorostiza, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Sam Spiegel, Michel Bervailler, Agustín Lazo, Julio Bracho, Octavio G. Barreda, José Carner Bibalta, Rafael F. Muñoz y Jorge Cuesta. Compositores: Silvestre Revueltas, José Rolón, Tata Nacho, Guillermo Argote, Luis Sandi, Candelario Huizar, Blas Galindo, Gabriel Ruiz, José Zabre Marroquín, Alfonso Esparza Otero y Adolfo Girón, Pintores: Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida, Manuel Fontanals, Agustín Lazo y Gabriel Fernández Ledesma. Dirección artística, Celestino Gorostiza, dirección musical, Luis Sandi Meneses; subdirección musical, Antonio Rosado, dirección de decorado y vestuario, Agustín Lazo y Julio Castellanos; coreografía y maestros de baile, Rafael Díaz, José Fernández, Eva Pérez Caro y Dick Schreurs; ejecución de decorados, Rodolfo Galván; ejecución de vestuario, Paquita, Marissa Avelard y Chávez. En este espectáculo participaron conjuntos musicales como el mariachi Tapatío Marmolejo, el trío Nacional, el Trío Alma Nacional, Las serranitas, Los Hermanos Huesca y el Trío Mixteco. “El título de Upa y Apa proviene de una canción popular por entonces muy en boga en México que tenía el siguiente estribillo: “¡Upa y Apa! El animal que es del agua/ Y el que no es de Cuernavaca/ Nomás la pechuga saca/ ¡Upa y Apa!”. Ortiz Bullé Goyri, “Presencia del teatro”, p. 125.

²⁶ *Ibid.*, p. 120-124.

La única función de esta obra en México fue el 14 de marzo de 1939 en el Palacio de Bellas Artes. Contó con el siguiente repertorio: *Obertura; El dios cautivo, Vivac ranchero; Piñatas, La Cucarachita; La Mulata de Córdoba; Goyescas; Un patio de vecindad; Sones jarochos; Ecos de ayer; Una boda en Tehuantepec; René y Estela; El fanfarrón alucinado; Malagueñas; Yunuen (Leyenda tarasca); Dime que sí; Así es mi tierra; Un retablo; Oaxaqueñas, y Tropical.*²⁷

Lo que ocurre es que el “alma nacional” difícilmente fue de vena popular. Según Pierre Bourdieu: “La tentación de atribuir la coherencia de una estética sistemática a las posturas objetivamente estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, incluso sin saberlo, la representación estrictamente negativa de la visión popular que se encuentra en la base de cualquier estética culta.”²⁸ Al final todo siempre pasaba por ser “pulido”, “depurado”, reeditado y solo así podía formar parte del repertorio oficial de la SEP. Era lo que se podía cantar, lo que se podía bailar, lo que se podía declamar, lo que se podía aprender, lo que se podía reproducir. Por eso la investigación, recopilación y creación, como explicamos en el capítulo anterior, fue fundamental en el periodo.

Además de la labor de recopilación de los docentes y folklorólogos, la SEP organizó concursos para constituir ese “acervo oficial”: concursos de himnos, de poemas y de cantos, en los que se convocaba tanto a estudiantes como cualquier otro ciudadano. Por otra parte, las escuelas de diferentes sitios del país

²⁷ Tortajada, *75 años de Danza*, p. 44.

²⁸ Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2013, p. 37.

colaboraban con la elaboración de materiales de la escuela de danza. Tal es el caso de la Escuela Regional Campesina de la Huerta, en el Pueblo de Jesús del Monte en el Estado de Michoacán, que el 13 de junio de 1934 remitió y sometió a consideración del Jefe del DBA un trabajo en el que, el Instituto de Acción Social de la escuela, registró la coreografía, gráfica y música de la “Danza del Brinco”²⁹.

En el caso de la danza, los maestros aprendieron el repertorio con mucho entusiasmo para enseñarlo a los infantes. Los profesores de la Escuela de Danza al tiempo de enseñar los bailes que había colectado la institución, también los ejecutaban y presentaban en números de festivales culturales al aire libre o en los eventos estadiogénicos.

3. Apropiación, reproducción y nueva circulación de la danza nacionalista

Un festival escolar en una escuela cualquiera era preparado con mucho cuidado y “manteniendo al tanto” a la SEP de qué, cómo y cuándo se montaría cualquier cosa, a través del Departamento de Bellas Artes y las diferentes secciones que lo componían. Hay cientos de informes en el Archivo Histórico de la SEP, muy parecidos, que reportan cómo se preparaba un festival.

En los años treinta la SEP había dado la instrucción de que el programa de los festejos debía ser llevado al DBA para ser aprobado. Los profesores de música reportaban a la Sección de Música, los de Danza a la Escuela Nacional de Danza, los de teatro a la Sección de Teatro, etc. Si alguno de los directores de la sección consideraba que el programa no era adecuado, entonces había que cambiar los

²⁹ AHSEP-AGN. DBA. C. 46. Música, exp. 14, 6 folios.

números. Había un inspector que visitaba los establecimientos escolares para dar fe de que se hubieran realizado los festejos de acuerdo con lo que encuadraba la Secretaría. Cualquier anomalía era reportada.

¿Qué estaba permitido y qué no?. La Secretaría de Educación Pública a través del Departamento de Bellas Artes y sus diferentes secciones, generaban contenidos adecuados para ser cantados, bailados, tocados y divulgados. Había selección de coros, de cantos, de poesía coral y de bailables. El Departamento de Bellas Artes había encaminado sus esfuerzos, desde los años 20, a conformar una serie de contenidos que fueran pedagógica e ideológicamente correctos. Lo que se pareciera al teatro de variedades o a lo que se escuchaba en la radio comercial, como ya hemos mencionado, era prohibido.

Por ejemplo, en un oficio del 8 de agosto de 1933³⁰ dirigido al jefe del Departamento de Bellas Artes, las mujeres Alicia Reinbeck y Altamirano y Gertrud Schimidt aceptaron el dictamen que Carlos Mérida, entonces director de la Escuela de Danza, emitió sobre el programa de un festival de danza que estaban organizando en beneficio de la colonia alemana. Lo que se les pidió para poder hacer su evento en el teatro de la SEP fue que quitaran del programa los números “Tarde Criolla” y “Son de Marabú”, porque eran “imitación de algunos números que figuran en una revista exhibida en el Teatro Politeama”, lo que era “una manifestación de mal gusto”.³¹

³⁰ Archivo Historico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (en adelante AHENDNYGC) folder 2, año1933, f 25.

³¹ *Ibidem.*

Los contenidos de las danzas eran sancionados por la Escuela de Danza. Por ejemplo el Jefe de la Sección de Teatro consultó el contenido de un programa de baile a Carlos Mérida quien valoró lo siguiente:

En respuesta a la consulta que usted se sirve hacerme referente a los números de baile incluidos en el programa del festival que proyecta llevar a cabo la Inspectora, señorita Luz María Serradell, a beneficio de los Jardines de Niños de la segunda zona, me permito opinar lo siguiente: que los números titulados "Minueto", "Tarantella" y "Lanceros", si son presentados con la corrección debida pueden aprobarse. Debe exigir esa Oficina de su merecido cargo, que los números "Baile Oaxaqueño", "Tehuana" y "Tonaltecas" sean presentados con trajes y música apropiada y, en lo posible, auténtica. Si se llenan estos requisitos, el programa puesto al dictamen de esta Dirección, puede conceptuarse como discreto y soy de opinión que se apruebe. Aplauzo la actitud de esa Oficina de establecer una censura estricta con los espectáculos escolares que deban verificarse en el Teatro Hidalgo. Estoy seguro que, con ello saldrá ganando la educación estética de los alumnos de las escuelas que controla la Secretaría.³²

Para preparar cualquier festival había que pasar por estos dictámenes, los cuales se hicieron con mayor diligencia y precisión burocrática a partir del establecimiento de la educación socialista. Desde los años veinte, cuando había que realizar un festival se comisionaba a maestros de cultura estética a las diferentes escuelas, y contaban con algunos profesores especializados en bailes y otros de cultura física que habían recopilado y aprendido danzas tradicionales como maestros misioneros. Posteriormente, con el establecimiento de la Escuela de Danza, los profesores y profesoras de ésta institución eran comisionados para poner coreografías a diferentes escuelas y apoyar en el montaje de los festivales. Estas comisiones se realizaban en función de las solicitudes que se hicieran, muchas veces por parte del director del plantel, por los inspectores o por los

³² AHENDNYGC, folder 2, año. 1933, f. 16.

profesores de música. En 1933 se comisionó, por petición de Luis Sandi, entonces Jefe de la Sección de Música, a Linda Costa, Gloria Campobello y Francisco Domínguez para organizar un festival escolar de la escuela "Estado de Puebla". Iban de escuela en escuela montando diferentes danzas para ser aprendidas, bailadas, representadas, vistas y recordadas.

Otra comisión de este tipo fue la que realizó la Escuela Nacional de Maestros, en un oficio que se giró en 1935, solicitaron una maestra de danza ya que no era suficiente con los maestros de educación física que tenían, el texto explicaba que: "Desde que inció sus funciones en esta Escuela la Sección Estética, cerca de 100 alumnas del Curso de Educadoras y del Departamento Profesional han solicitado con entusiasmo que se les impartan enseñanzas de danza regional y coreografía en general, y como se realizase este deseo de ellas recibiría un fuerte impulso la educación estética y se desterrarían bailes inadecuados y hasta perniciosos para nuestra propia cultura."³³ Los maestros y los normalistas empezaron a manejar los repertorios de coros, danzas, declamaciones, obras de teatro, que se montaban en las escuelas de la SEP, y ellos mismos gestionaban los festivales de su escuelas, especialmente los profesores de la Sección de Música.

Cuando se quería hacer un festival, se enviaba a la sección correspondiente una copia del programa planeado, en busca de su visto bueno:

Al C. Jefe de la Sección de Música del DBA. "Cumpliendo con lo ordenado por esa Sección, adjunto a Ud. El Programa del festival que con motivo del aniversario de la República del Brasil tendrá lugar el día 7 del presente en la Escuela "República

³³ AHENDNYGC, folder 3, año 1935, f 25, 11 de marzo.

del Brasil" Anexa a la Nacional de Maestros donde presto mis servicios en el turno matutino. Reitero a Ud. mi atenta consideración³⁴

Los programas de los festivales eran muy parecidos entre sí, hay pocas variables y según el año, el repertorio tampoco es muy variado. El día de madres es común encontrar danzas y participación sobre todo de las niñas; en las jornadas de higiene, festejos del santoral posrevolucionario, clausuras de cursos: cantos, declamación, un poco de teatro, gimnasia, deportes y una o dos danzas; en los festejos patrios, más de lo mismo, pero eso sí, ahí nunca faltaba la danza.

En la escuela de República del Brasil, anexa a la normal, este fue el programa que se realizó por el festejo de la independencia brasileña:

El evento tuvo lugar en el estadio de la escuela, el día 7 de septiembre a las 10 h. Programa. I. Pieza de Música por la Banda galantemente cedida por la Guarnición de la Plaza. II. Ofrecimiento de la fiesta por el Sr. Prof. Aurelio del Río. III. Zandunga. Bailable por alumnos del 3er Ciclo turno Vesp.- Profra. Fany Ruiz y H. Cardoza. IV.- Selección por la Banda. V.- Evoluciones gimnásticas por alumnos del turno Mat.- Profr. Enrique Velázquez. Himno a la Raza. VI, Conjunto Coral. Alumnos ambos turnos. Profras. Elena Huerta y Elodia P. de Guerrero. VII.- Danza Húngara. Alumnos del Turno Mat.- Profra Linda Costa y Maestros del 3er Ciclo. VIII. "El Brasil" Plática Ilustrada por el Sr. Prof, Arturo Fajardo. Alumnos del turno Mat. IX. Himnos Nacionales de México y el Brasil."³⁵

También en septiembre, en la misma escuela, en homenaje a los alumnos normalistas que integraban las Misiones Culturales se organizó un festival que comenzó con la presentación de las Misiones Culturales a los alumnos de la escuela. Luego alumnos de diferentes grados presentaron distintos números:

³⁴ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp. 15, 5 de septiembre de 1936.

³⁵ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp 15, 30 de septiembre de 1936 foja 2.

"Cántaro de Coyotepec", "Las jícaras" baile michoacano, "Canciones mexicanas", "Pensamientos" "Canto de Morelos Es" y "Danza Húngara".³⁶

Algunos otros ejemplos de programas de festivales: En la escuela 42-5 "Juventino Rosas" la misión cultural en Cuajimalpa solicitó un contingente a dicho para un festival, el programa fue: "1. Himno proletario. 2. a Lindo Michoacán. b. Adios Mariquota [sic] 3. Jarana yucateca Canto y baile. 4. Jarabe tapatío."³⁷

Otro caso, el 7 de agosto la escuela primaria número 40-4 "Enrique Laubscher", ubicada en Iztapalapa, DF, fue visitada por el mismísimo secretario de Educación. Los números que se presentaron fueron:

Pieza de música por la Típica de la Esc. Prim. "República de Panamá. II. Palabras por C. Prof. Aniceto Ramírez Director de la Esc. Prim. "Enrique Laubscher" III. Bailable. "Jícaras de Michoacán" IV. "De Morelos es" coro por alumnos del 5/o y 6/o años de la Escuela. V. Palabras por el C. Prof. Salvador Trejo Escobedo, Inspctor de la 7/a Zona Escolar Sector 6/o. VI. Danza húngara. VII. Pieza de música por la Típica de la Esc. Repúblia de Panamá" VIII. Poesía por la Srita. Leonela Cantero. IX. "Himno Proletario" por alumnos del 5/o y 6.o años. X. Visita a la Escuela Primaria 40-4. XI. Pieza de música. XII. Lonch, amenizado por la Típica de la Esc. República de Pnamá. La Comisión.³⁸

Cabe mencionar que estos cantos corales se repiten en infinidad de programas escolares de esos años, así como el repertorio de danzas y "bailables".

Además de pedir el visto bueno sobre el programa del festejo, los profesores o directores solicitaban los servicios de diferentes contingentes pertenecientes a la Sección de Música como el Cuarteto Clásico nacional, el Maricahi de Michoacán, los Cancioneros Yucatecos, el Coro de la Sección de

³⁶ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp. 15, 30 de septiembre de 1936 foja 3.

³⁷ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp. 11, 10 de julio de 1936.

³⁸ AHSEP-AGN. DBA. C. 33. Festivales y ceremonias, exp. 13, 8 de agosto de 1936.

Música o, en su defecto, se gestionaba la participación de la banda militar.³⁹ Cada uno de ellos era comisionado a las escuelas que lo solicitaban, se les pagaba por cada servicio y remitían informes a su sección sobre cómo había sido el festival. También se solicitaba el préstamo al Departamento de Bellas Artes del vestuario para los bailes y obras de teatro, por eso no es de extrañar que en estos casi 20 años veamos en las fotografías que registraron diferentes montajes de tehuana, que todas las niñas aparecen con los mismos vestidos con motivos de bolitas en las faldas.⁴⁰



Imagen 11. SINAFO. "Baile escolar en un patio". Fondo Archivo Casasola. Ca. 1940 . Inv. 208005

³⁹ AHSEP-AGN. DBA. En la C. 47. Música, encontramos las solicitudes.

⁴⁰ Las tehuanas del capítulo 3 y las del ensayo visual con el que inicia este capítulo.

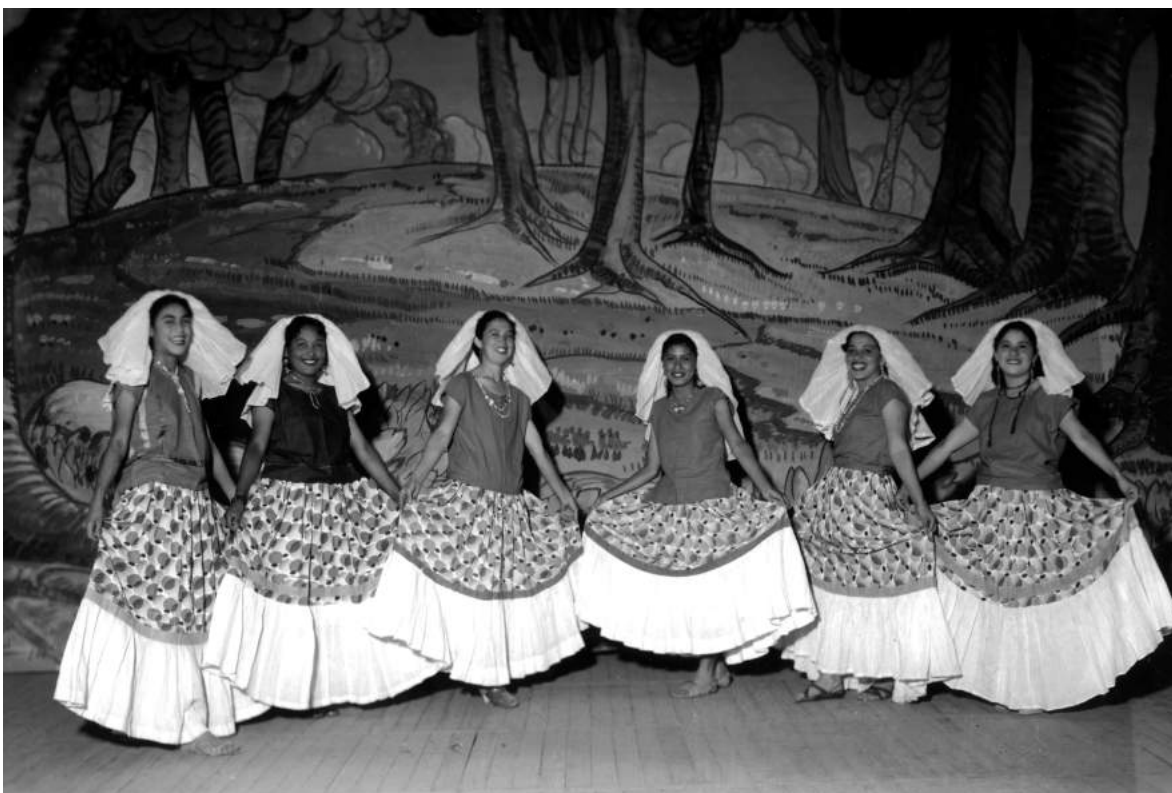


Imagen 12. SINAFO. "Mujeres con traje folklórico". Fondo Salud Pública. ca. 940. Inv. 463378.

Los festivales se replicaron y se replicaron y se replicaron. Los contenidos circularon y circularon y circularon. Pero no se venció al gusto popular por las tandas, Agustín Lara y los bailes urbanos.

Los festivales escolares fueron de suma importancia para la reproducción de valores nacionalistas. Cuando comenzó a funcionar la SEP no se tenía todo bajo control, se estaba experimentando con planes de estudio, con las materias que debían estudiarse, cómo y quiénes debían impartir las clases, cómo debía formarse a los profesores, qué contenidos debían enseñarse, y para qué debía servir la educación pública. Entre los años veinte y treinta la Secretaría de Educación Pública se fue consolidando como institución rectora de la educación nacional. No fue un proceso lineal; hubo diferentes manifestaciones y acciones de

resistencia frente a la educación estatal, desde no permitir el establecimiento de escuelas, eliminar murales, impartir contenidos diferentes en clases o no cantar ni bailar lo que sugería/imponía la SEP.

En el caso de la danza y los festivales escolares, hubo docentes que decidieron lo que iban a bailar los niños. En muchas ocasiones estos docentes se inspiraron en lo que veían en las tablas del teatro de revista o en lo que escuchan en la radio. La SEP capacitó mediante cursos de perfeccionamiento a profesores de todo el país para homogenizar métodos y contenidos de enseñanza, del mismo modo que de bailes y canciones que podían/debían ejecutarse. A la vez, frente a la desobediencia de muchos a los que estos cánticos corales revolucionarios o bailables regionales no les decían gran cosa ni les parecían importantes o siquiera bellos, se implementaron medidas de control y vigilancia. Como apunta Sergio González sobre el cardenismo, “Las contracorrientes culturales -individuales o comunitarias- son posturas ante la vida opuestas o alternas al peso del Estado, a los productos y a la ideología posrevolucionaria y la cultura urbana como fuente afirmativa del orden existente.”⁴¹ En ese sentido vale la pena realizar un estudio futuro sobre la recepción y circulación de la danza considerando los fenómenos de lo que se está generando en los ámbitos de la danza popular urbana.

Los años treinta fundan la cultura moderna en México, bajo el espíritu de la época brotan o maduran muestras perdurables de creatividad e imaginación -muchas veces en las contracorrientes- que hay que aprender a observar diferenciadamente. La historia de la cultura mexicana solicita una lectura que vuelva a la diferencia, a lo menospreciado, a lo olvidado, a lo censurado o proscrito

⁴¹ Sergio González Rodríguez, “Los áridos treintas”, *Nexos*, 1 de agosto de 1989 en <http://www.nexos.com.mx/?p=5541>

por razones de carencia política o religiosa -con frecuencia lo mismo-; o por razones de ideología o dicitario académico disfrazado de discurso científico, dogma de verdad y optimismo militante.⁴²

Hubo quienes pudieron salirse con la suya. Al final no siempre había ojos para mirarlos. Otros a los que no les importó ser mirados. Frente al relato monolítico sobre el éxito de la implementación de la educación pública y la educación estética encontramos resistencias cotidianas. En la escuela primaria 42-6 hubo un festival para el que fue comisionado el cuarteto de mariachis de la SEP, quienes tenían que ir a tocar en cuanto festival hubiera en las escuelas oficiales que así lo solicitaran. La sorpresa para los mariachis fue que en la escuela les pidieron que se echaran una de Agustín Lara que los niños habían preparado para cantar. Los mariachis “oficialistas” se negaron y lo reportaron, enviando un oficio al C. Jefe de la Sección de Música, fechado el 27 de julio de 1935. En dicho documento consta que la escuela decidió que ya habían preparado su número y no iban a desperdiciarlo: cantaron *a capella*.⁴³

Como hemos visto en este trabajo hubo quienes adoptaron las medidas implementadas por la SEP. Ahí el éxito, cuando los individuos se regulan a sí mismos conforme a los valores institucionales que ya han introyectado. Como hemos visto a lo largo de esta tesis, la danza nacionalista indiscutiblemente formó parte activa del proceso de consolidación del Estado nacional mexicano posrevolucionario.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ AHSEP-AGN. DBA. C. 52. Música, exp. 46, foja 1. 27 de julio de 1935.



Imagen 13. Fondo Gráfico de *El Nacional*. INEHRM. Festivales escolares. Fondo temático 186 L

Conclusiones

Como vimos a lo largo de este trabajo, el proceso de construcción, producción, reproducción y circulación de la danza nacionalista estuvo, por un lado, estrechamente vinculado a proyectos de reforma social, articulados y ejecutados desde las estructuras institucionales del Estado mexicano posrevolucionario. Por otro lado, el desarrollo de la danza nacionalista significó la construcción del canon de la danza folklórica, al tiempo que se articularon conocimientos útiles para justificar la intervención en las comunidades indígenas y en los sectores populares.

La danza nacionalista, luego folklórica, ha tenido funciones específicas desde el siglo XX a la actualidad. No es gratuito que durante la guerra fría, el Estado enviara “cuadros” de danza moderna mexicana a la Unión Soviética, mientras que a los artistas plásticos de la llamada Generación de la ruptura los llevarán a Nueva York ni que se impulsara al ballet folklórico de Amalia Hernández durante la segunda mitad del siglo XX y su presentación en los Juego Olímpicos de México 68. Tampoco es gratuito que sigamos vistiéndonos de china poblana cada 15 de septiembre. La danza nacionalista continúa operando en el presente, con variantes considerables, pero sigue estando relacionada con los dispositivos nacionalistas de identidad. A finales del siglo XX surgieron discursos coreográficos críticos relacionados con el tema de la identidad y la tradición dentro de la danza folklórica y la misma danza tradicional que siguen siendo explorados en el siglo XXI.

Por otra parte, es interesante pensar y estudiar el cambio de la política estatal en México a partir de la década de los años cuarenta sobre el control del ocio de los ciudadanos, y el posterior surgimiento de las cadenas de televisión de capital privado. De acuerdo con lo planteado por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer la industria cultural¹ es altamente tecnificada, permite la constante reproducción de sus productos con características estilísticas estandarizadas, produce objetos para el consumo masivo. Al tiempo que es generadora de necesidades de consumo, cuenta con una planta de expertos que diseñan los productos, por lo que se configuran formas de divertirse y modelos a seguir, es decir, modos de utilizar el “tiempo libre” y aspiraciones alimentadas por el mito del éxito. Adorno y Horkheimer explican que existe una falsa noción de libertad de elección, ya que el individuo no puede existir fuera del sistema. El individuo mismo termina reprimiéndose en función de los parámetros conductuales definidos y propagados por la industria cultural.

Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza. El funesto apego del pueblo al mal que se le hace se anticipa a la astucia de las instancias que lo someten.²

Estas características las podemos encontrar en las formas de concepción, producción, reproducción y circulación de los productos de la danza nacionalista. En nuestro periodo de estudio (1921-1940) nos encontramos frente al Estado

¹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Novena edición, Madrid, Trotta, 2009, p. 165-212.

² *Ibid.*, p. 178.

mexicano posrevolucionario en proceso de consolidación y para ello echa mano de la configuración de productos de la industria cultural que en gran medida se halla encauzada a la producción de artefactos culturales nacionalistas. Estos productos emanados de la lógica de la industria cultural detentada por el Estado posrevolucionario, fueron indispensables en el proceso de construcción de la cultura nacional oficial; por medio de ellos se definieron: estereotipos, formas sancionadas de entretenimiento social que además el mismo Estado organizaba, se definió un mito de éxito respecto a la idea de deseo de formar alumnos que fuesen industriuosos y sanos, útiles a la patria; finalmente se articuló uno de tantos dispositivos que operó en aras de la unidad nacional en torno al proyecto político de nación que se estaba constituyendo.

Nos gustaría concluir con los caminos que quedan abiertos a partir de esta investigación: ¿Qué funciones ha desempeñado a lo largo del siglo XX la danza nacionalista?, ¿cuál es la operatividad que hoy tiene su descendiente, la danza folklórica?, ¿qué implican las formas de reproducción y articulación del dispositivo de lo folklórico a través de la industria cultural y la educación estatal?

En el trabajo hace falta lo que tiene que ver con la diplomacia cultural, incluir en el análisis el factor del turismo, pues muchos de los productos de la danza nacionalista se realizaron también con estos fines, sistematizar cuantitativamente los registros que se encontraron para verificar efectivamente la cantidad y frecuencia de estos festivales masivos y escolares. Así como verificar el desarrollo de las coreografías por los temas. Analizar cómo han cambiado los trajes y las coreografías más populares desde 1940. Hace falta en ese sentido

también rastrear los manuales de danza que se hayan producido a lo largo del siglo XX. Creemos que hay más material disponible que podría ser ubicado, si bien en todo este viaje nos dimos cuenta, que fuentes no faltan.

Por otra parte, hace falta abordar con mayor detalle lo que tiene que ver con las mismas fotografías de danza. Comprender el proceso de creación y funcionalidad de dichas imágenes, es decir, de lo que podríamos considerar fotoperiodismo cultural y sus funciones en la circulación de la danza nacionalista en prensa, aparte de los mismos festivales escolares.

Los caminos a seguir que abre esta investigación son tantos como preguntas podemos formular. Se puede continuar explorando los materiales documentales que se han recopilado hasta el momento o buscar nuevos a partir de las pistas que ya se tienen. Seguramente hay más material gráfico, y posiblemente incluso fílmico.

Nos enfrentamos a distintos tipos de registros que buscan fijar y difundir movimiento a través de medios carentes de movimiento, lo que amerita algún tipo de reflexión. Se construyeron series, finalmente la historia construye sus fuentes: estos documentos permiten, con su inmovilidad, con su fijeza, poder descomponer las partes de las coreografías, desde su arqueología hasta su ejecución y circulación. Descomponerlo en partes nos permite comprender su funcionamiento. Por ejemplo el caso de las Campobello, tanto las imágenes como el método de las hermanas son dos intentos por registrar el movimiento de la danza, con el cruce de lenguajes visuales sobre lo corporal.

En cuanto a la investigación de la danza vale la pena reflexionar sobre el estudio de la misma desde el método histórico. En este caso nos planteamos el uso de la fotografía del siglo XX como fuente de estudio para un objeto cinético como es la danza, en ese sentido explorar estos mismos materiales gráficos a partir de las posibilidades que nos brinda la imagen actual, como la imagen fija en movimiento, consideramos que es una posibilidad de construir discursos y explicaciones visuales a los discursos historiográficos que hay que considerar en nuestros productos de investigación. Es hacia allá hacia donde pretendemos llevar el siguiente paso de esta investigación.

En el periodo de nuestra investigación vemos cómo por medio del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública se intentó una y otra vez modificar lo que las “masas” consumían en materia de productos culturales. Parece que el Estado, a través de la SEP, pugnaba por tener el control del ocio de los ciudadanos, lo que implicaba pelear el control de la industria cultural a los empresarios del espectáculo: de las tandas a las radiodifusoras. Luego, esa pugna se transformó. Quizá el antecedente más importante sea cuando el teatro de variedades del “Panzón Soto” se presentó en el Palacio de Bellas Artes, a finales del cardenismo. Este tema está completamente vigente en tanto que la SEP, que desde 1921 había controlado la enseñanza, promoción y divulgación de las artes, acaba de modificar su estructura orgánica al crearse la Secretaría de Cultura en 2015, lo que plantea repensar el sentido y función de la educación estética tanto a nivel de la educación formal como en otros espacios no formales, como los museos.

Epílogo



Archivo Fotográfico de la Ciudad de México, nº 2878, "Recorrido de funcionarios".



Ensamble digital por Alma Rodríguez a partir de la imagen: Archivo Fotográfico de la Ciudad de México, nº 2878, "Recorrido de funcionarios".



*"Culture hides much more than it reveals, and... what it hides, it hides most effectively from its participants."
Edward T. Hells*

Ensamble digital por Alma Rodríguez a partir de la imagen: Archivo Fotográfico de la Ciudad de México, nº 2878, "Recorrido de funcionarios" y algunas ilustraciones del libro *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*, México, Museo Soumaya, 2000.

ANEXO 1.

Estructura del Departamento de Bellas Artes (1921-1940)

A continuación se presenta una guía sobre la configuración del Departamento de Bellas Artes. Es importante aclarar que la SEP se encontraba en ese periodo en conformación y definición burocrática, por lo que no siempre es posible rastrear la configuración exacta de su estructura institucional, la cual incluso muestra nombres distintos o vacíos en los documentos disponibles. En gran medida basamos esta guía en los datos que encontramos en la historiografía, en los documentos que revisamos del Archivo Histórico de la SEP y en el trabajo de Carlos Daniel Añorve, *La organización de la Secretaría de Educación Pública 1921-1994*. En particular lo que nos interesa destacar son las transformaciones de la dirección de cultura estética.

Secretaría de Educación Pública en 1921

- 1.- Departamento escolar
- 2.- Departamento de Bibliotecas
- 3.- Departamento de Bellas Artes
 - Dirección de Cultura Estética
 - Dirección de Cultura Física
 - Talleres cinematográficos
 - Dirección de dibujo y trabajos manuales artísticos
 - Dirección de ejercicios físicos y deportes escolares
 - Inspección general de monumentos artísticos e históricos
- 4.- Departamento de campaña contra el analfabetismo
- 5.- Departamento de cultura indígena
- 6.- Departamento administrativo

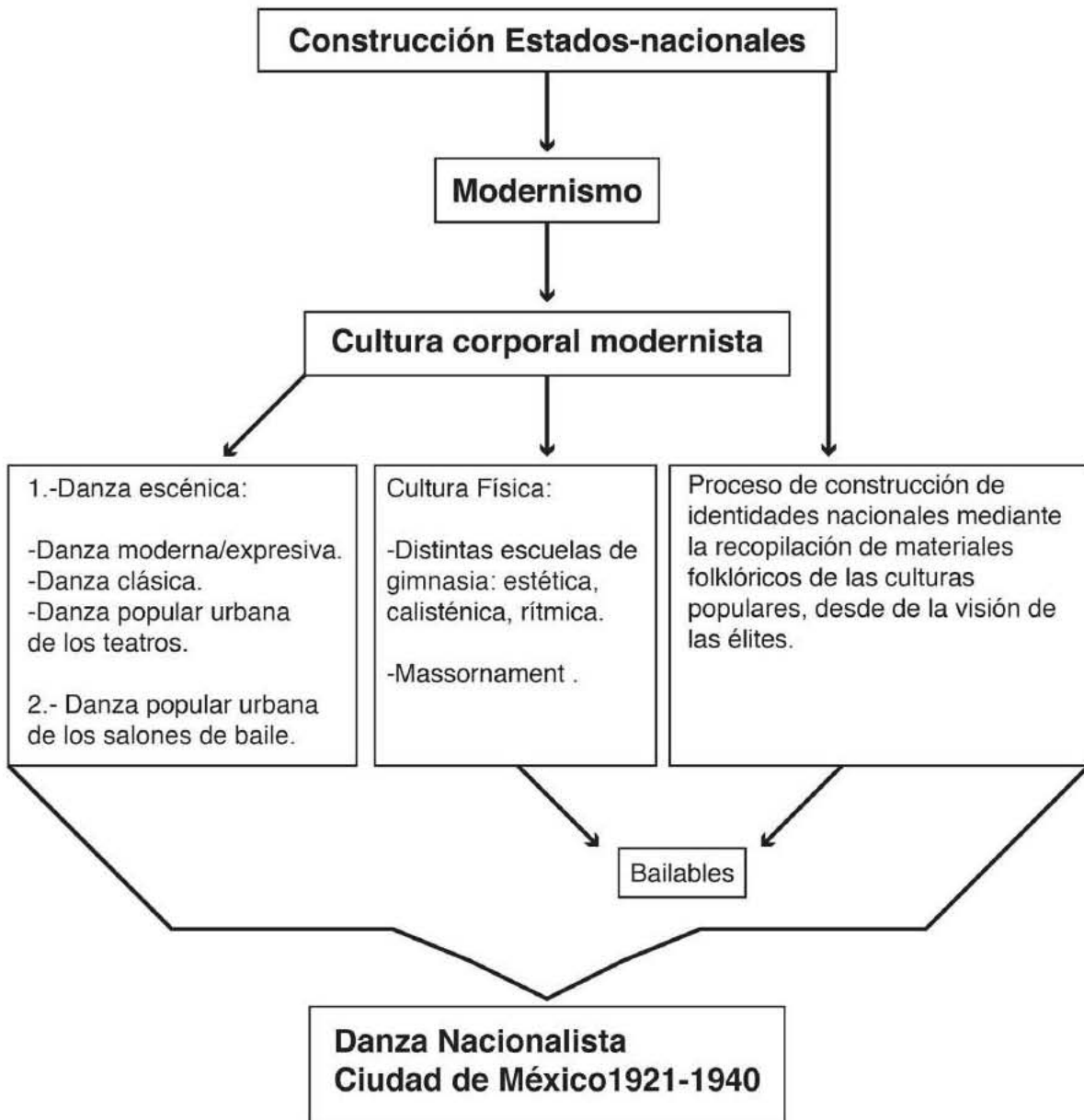
Departamento de Bellas Artes 1925-1929

- 1.- Dirección de Cultura Estética -> Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones (1926 a 1930)
- 2.- Escuela Popular Nocturna de Música
- 3.- Dirección de Educación Física
- 4.- El Museo Nacional
- 5.- La inspección de monumentos
- 6.- Los talleres cinematográficos
- 7.- Propiedad Intelectual

Departamento de Bellas Artes 1930

- 1.- Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones (1926 a 1930) -> Sección de Música y Bailes Nacionales (desde 1931)
 - Orfeón Clásico
 - La Típica
 - La Orquesta Sinfónica de Obreros
 - Orquesta Sinfónica femenina
- 2.- Departamento de Cultura Física
- 3.- Consejo de Bellas Artes, que coordinaba y articulaba las acciones del DBA (1932) -> Oficina de Divulgación de la alta cultura artística (1934) -> Consejo de Bellas Artes (1936).

ANEXO 2. Genealogía de la Danza Nacionalista



Fuentes y bibliografía

Archivos y bibliotecas

Archivo Fotográfico de la Ciudad de México

Archivo General de la Nación

Hemeroteca

Fototeca, Fondo Documental Díaz, Delgado y García

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP-AGN)

Departamento de Bellas Artes (DBA)

Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza, Nellie y Gloria Campobello (AHENDNYGC)

Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

Biblioteca Nacional de México

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (FRBN)

Centro de Documentación y Biblioteca “Mtro. Luis Guevara Ramírez” (CD)

Hemeroteca Nacional de México

Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México

Archivo Gráfico de *El Nacional*

Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO)

Publicaciones periódicas

Boletín de la Secretaría de Educación Pública (BSEP)

El Universal

El Nacional

Memoria que indica el estado que guarda el ramo de Educación Pública

Fuentes bibliográficas

Aportaciones a la investigación folklórica de México. Sociedad Folklórica de México, Colección Cultura Mexicana, México, Imprenta universitaria, 1953.

Campobello, Nellie y Gloria Campobello. *Rítmicos Indígenas de México*. Dibujos de Rafael Moya. México, 1940.

Informes presidenciales. Álvaro Obregón, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, 338 p., 137, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-03.pdf>

Informes presidenciales. Emilio Portes Gil, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-05.pdf>, p. 57.

Informes presidenciales. Lázaro Cárdenas del Río, México, Cámara de Diputados LX Legislatura, Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, 291 p., p. 29, en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-08.pdf>

ORGANISATIONSKOMITEE FÜR DIE XI. OLYMPIADE BERLIN 1936 E. V., *The IXth Olympic Games Berlin, 1936. Official Report. Vol 2.*, Berlín, WILHELM LIMPert, 1937, 637 p. en <http://library.la84.org/6oic/OfficialReports/1936/1936v2sum.pdf>

SEP, *Las Misiones culturales. 1932-1933*, México, 1933, 24 p.

Vasconcelos, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, s.f., 296p.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 2015, 66 p.

Aguirre Beltrán, Mario y Valentina Cantón Arjona, *Revista El Maestro (1921-1923). Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista*, México, UPN, Miguel Ángel Porrúa, 2002, 326 p.

Aguirre Lora, María Esther, "Imágenes de la nación en movimiento. El giro artístico en la educación mexicana 1920-1940 ca.)" en *Ethos educativo*, vol. 46, Morelia, IMCED, septiembre-diciembre de 2009, 165 p., en

www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/46/46-163.pdf

Añorve Aguirre, Carlos Daniel, *La organización de la Secretaría de Educación Pública 1921-1994*, México, UPN, 2000, 220 p.

Arañó, Axel (ed.), *Arquitectura Escolar*, México, SEP, CONCAULTA, Fragonard, 2011.

Aulestia, Patricia, *Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta, 502 p.

Baril, Jacques, *La danza moderna*, Madrid, Ediciones Paidós, 1987.

Bazant, Mílada, *Historia de la Educación durante el porfiriato*, México, Colmex, 2006, 297 p.

Bidault de la Calle, Sophie, *Nellie Campobello Una escritura salida del cuerpo*. 1ra ed. México, Conaculta INBA, 2003.

Bourdeiu, Pierre, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2013.

Briuolo Destéfano, Diana, “El Estadio Nacional: Escenario de la raza cósmica”, en *Crónicas*, N° 2, México, Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1386/showToc>

Burt, Ramsay, *Alien Bodies. Representations of modernity, “race” and nation in early modern dance*, London, Routledge, 1998, 222 p.

Chávez González, Mónica Lizbeth, “Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario”, en *Desacatos*, N° 30, mayo-agosto de 2009, México.

Córdova, Arnaldo, *La Revolución en crisis. La aventura del Maximato*, México, Cal y arena.

Cruz Porchini, Dafne, “Formando el cuerpo de la Nación. El imaginario del deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)”, *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Conaculta, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.

Dallal, Alberto *La danza en México*, México, UNAM-IIE, 1986, 307 p.

Dallal, Alberto *La danza en México. Tercera parte: La danza escénica popular, 1877-1930*, México, UNAM-IIE, 1995, 222 p.

Dallal, Alberto, *Los elementos de la danza*, México, UNAM, 2007.

Delgado Martínez, César, *Waldeen La Coronela de la Danza mexicana*, México, Conaculta, Fonca, Escenología AC, 2000, 203 p.

El país de las tandas Teatro de Revista 1900-1940, México, Conaculta, Museo Nacional de Culturas Populares, 2005, 131 p.

Fell, Claude, José Vasconcelos. *Los años del Águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM, 2009, 742 p.

Fuentes Mata, Irma, *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*, México, INBA, Cenidi Danza “José Limón”, 1995, 136 p.

Gallo, Rubén, *Máquinas de Vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, México, Conaculta, Sexto piso, 2014.

González Rodríguez, Sergio “Los áridos treintas”, *Nexos*, 1 de agosto de 1989 en <http://www.nexos.com.mx/?p=5541>

Griffin, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2007, 574 p.

Hanley, Elizabeth A., “The Role of Dance in the 1936 Berlin Olympic Games. Why Competition became Festival and Art became Political”, en *Cultural Relations Old and New: The Transitory Olympic Ethos, Seventh International Symposium for Olympic Research*, October 2004, pp. 133-140, en <http://library.la84.org/SportsLibrary/ISOR/ISOR2004m.pdf>

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger (eds), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, 318 p.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Novena edición, Madrid, Trotta, 2009, pp. 165-212.

http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=OkAXdenTvyYC&oi=fnd&pg=PA119&dq=alejandra+ortiz+bull%C3%A9+goyri+upa+y+apa&ots=QPY_ueiFew&sig=4DcQ3zP_23LICu9YV78u1EpH3wQ#v=onepage&q=alejandra%20ortiz%20bull%C3%A9%20goyri%20upa%20y%20apa&f=false

Kew, Carole, From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban's "Festkultur", en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 17, n° 2, Edimburgh University Press, Invierno, 1999, p. 73-96, en <http://www.jstor.org/stable/1290839?origin=JSTOR-pdf>

Knight, Alan, "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta.", en Marcos Tonatiuh Águila M, Alberto Enríquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UAM-Azcapotzalco, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Historia, 1996, 359 p.

Lavalle, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana*. Dos ensayos, México, INBA, Conaculta, 2002, 217 pp.

Loyo Bravo, Engracia, *La Casa del Pueblo y el maestro rural mexicano. Antología.*, SEP, 1985.

Marín, Noemí, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el sistema educativo nacional (1921-1938) Otra perspectiva de las misiones culturales*, México, Conaculta, Inba, Cenart, Cenidi Danza "José Limón", 2004.

Martínez Valle, Carlos, "El nuevo cuerpo político de la nación. El deporte en la disciplina y educación social del México posrevolucionario.", en *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Conaculta, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.

Medina Peña, Luis, *Hacia el nuevo estado*, segunda edición, México FCE, 1995, 113 p.

Monroy Huitrón, Guadalupe, *Política educativa de la Revolución 1910-1940*, México, SEP, 1985, 157 p.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Presencia del teatro de arte en el teatro de revista mexicano de los años treinta", p. 119-126 en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas Escénicas*, Buenos Aires, Galerna, 2007, 320 p.

Ortiz, Renato en su texto *Notas históricas sobre el concepto de cultura popular*, en https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf

Parga, Pablo, *Cuerpo vestido de nación: danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, México, Conaculta, Fonca, 2004, 184 p.

Pérez Montfort, Ricardo, "El reino de las tehuanas. Apuntes sobre la creación de un estereotipo femenino regional", en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Ciesas, 2007, p. 150.

Pérez Montfort, Ricardo, "Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)", en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos.*, Ciesas, CIDHEM, 2000

Pérez Montfort, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", en *Política y Cultura*, número 102, UAM-Xochimilco, Distrito Federal, México, p. 177-193.

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, segunda edición, Ciesas, 2003, p. 121.

Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 2008.

Ramos Smith, Maya y Patricia Cardona Lang (dir.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Volumen II. Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, México, Conaculta, INBA, Cenidi Danza "José Limón", Escenología, A. C., 2002.

Ramos Smith, Maya, Patricia Cardona Lang (coord.), *La danza en México. Visiones de Cinco Siglos. Volumen I. Ensayos históricos y analíticos*, Conaculta; INBA; Cenidi-Danza José Limón, Escenología A.C., México, 2002.

Ramos Smith, Maya, *La danza en México en la época colonial*, México, Conaculta, Alianza Editorial Mexicana, Colección Los Noventa, 1990, 212 p.

Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, *Una mirada a la formación dancística en México*, México, Conaculta, INBA, Fonca, 2009, p. 63.

Rodríguez Hernández, Georgina, "Orden, progreso y aport", en *Luna Córnea*, Núm. 16, sep-dic 1998

Ruiz Rodríguez, Carlos, *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento*, tesis que para obtener el grado de doctor en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2015.

Suárez y López Guaso, Laura, *Eugenesia y racismo en México*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, el Programa de Posgrado en Ciencias Biológicas, Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina de la Facultad de Medicina, colección Posgrado, 2005, 280p.

Thiesse, Anne-Marie, *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*, Perfecto Conde (tr.), Madrid, Ensenada de Ézaro Ediciones, 2010.

Toledo Guzmán, Liliana, *El programa de música de las misiones culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la conformación del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)*, El Colegio de Morelos, Maestría en Historia, febrero de 2017, 321 p.

Tortajada Quiroz, Margarita, *75 años de Danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un Arte y un Recinto Vivos (1934-2009)*, México, INBA, Cenidi Danza “José Limón”, 2010, 818 p.

Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, México, INBA, CENIDI-Danza “José Limón”, 1995, 608 p.

Torre, Ana Laura de la, *La cultura física en la Ciudad de México: recreación, internacionalismos y nacionalismos, 1896-1939*, tesis que para obtener el grado de doctorado, México, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, p. 20. 2017

Urías Horcasitas, Beatriz. *Historias Secretas del Racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets Editores, 2007.

Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino, *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2013, 692 p.

Vaughan, Mary Kay, *Estado, clases sociales y educación en México*, México, SEP, 1982, 549 pp.

Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, FCE, segunda edición, 2001, 405 pp.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, segunda edición, FCE, 2014.

Vite Ramírez, Yum Kax *Educación física y mejoramiento racial. El caso de la revista El Maestro Rural. México, 1934-1936*, tesis que para obtener el título de licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015, p. 118.