



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**LA DANZA COMO FUENTE HISTÓRICA.
NELLIE CAMPOBELLO, CREADORA DE UN
DISCURSO HISTÓRICO Y CORPORAL EN
MÉXICO 1930-1940**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

**PRESENTA:
DIANA MONTSERRAT ALBA SANCHEZ**

ASESOR: EDGAR DANIEL VARGAS PARRA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. 2022



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.

Contenido

Introducción.....	3
Cap. 1. Encontrando los cuerpos en los <i>Ritmos indígenas de México</i>	6
1.1 Ensayo General	6
1.2 Entre manos, cartuchos y masas	11
1.3 Imagen del gesto	16
1.4 El resultado final: la puesta en escena.	20
1.5 La escenificación de la danza indígena	22
Cap. 2. El movimiento y la historia	25
2.1 El cuerpo como categoría de conocimiento	25
2.2 El cuerpo y el lenguaje	29
2.3 Un acercamiento a la danza	34
2.4 La danza como representación y configuración del pasado	38
Cap. 3 El ritmo de la danza mexicana	45
3.1 Coreografiar la historia mexicana	45
3.2 Cuerpos sin forma	51
3.3 Nellie Campobello, coreógrafa de la historia.	53
Conclusiones.....	62
Bibliografía.....	65
Obras de Nellie Campobello	65
Sobre Nellie	65
Danza	66
Teoría	67
Hemerografía	69
Hemerografía sobre Nellie	69
Hemerografía de teoría	69

Agradecimientos

Mi mayor agradecimiento será siempre a mis padres María del Socorro Sánchez Andrade y José Antonio Alba Montes, sin los cuales mi existencia y felicidad no hubiese sido posible. A ellos, que me vieron crecer y formarme incluso deformarme, acompañaron mis desvelos y alegrías. Eternas gracias.

Agradezco a mi maestra de danza Toni Romero, por la pasión que transmite en cada una de sus clases, ella me hizo enamorarme del estudio del cuerpo.

A mi tutor Daniel Vargas Parra por su infinita paciencia, sus consejos, por creer en mí y mis investigaciones desde el primer encuentro en sus clases, por apoyar mis desvaríos.

Es importante agradecer a dos personas, a la profesora Margarita Tortajada, quien me apoyó en la búsqueda de material indispensable para la investigación en un tiempo que la pandemia hacía inaccesible su consulta. Gracias a ella conocí al profesor Jesús Vargas Valdés y sin su amabilidad y disposición para quienes, como yo, la figura de Nellie Campobello nos parece fascinante, mi tesis carecería de su fuente principal.

A todos quienes en el camino me escucharon, me apoyaron, quienes creyeron en mí y en la danza.

Introducción

Fue siendo adolescente cuando tuve mi primer acercamiento formal con la danza a través del estudio de las danzas orientales. La pasión con la que mi maestra hablaba sobre teoría dancística propició mi interés sobre la historia. Me parecía increíble la manera en la que el cuerpo podía comunicar experiencias, sentimientos, emociones y cultura. Fue así como tomé la decisión de estudiar Historia, con la esperanza de poder conocer más acerca de la llegada de la danza oriental a México. Sin embargo, con el paso de las diferentes asignaturas en la carrera, entre los libros de la biblioteca central encontré un tesoro. *La danza en México* es el título del libro que me abrió la posibilidad de acercarme como historiadora a la danza. Fue la danza que me llevó a conocer los procesos históricos: es ella quien me mostró que el cuerpo comunica más allá del discurso.

La danza: efímera, intangible, abstracta. Éstos son algunos de los calificativos cuando pensamos en la danza- Mucho tiene que ver con la forma en que la historia se ha encargado posicionar este arte en el mundo de las representaciones artísticas. Sin embargo, hablar de la danza con una base en la perspectiva histórica es preguntarse más allá de dichos calificativos. Como producción cultural, la danza está inscrita dentro de una red de usos y significados de las categorías dancísticas. Las danzas tradicionales, las escénicas, las rituales, los performance, etc., producen y generan dinámicas sociales en las que los códigos de aceptación tanto estéticos como morales implican un pensamiento ontológico sobre su funcionamiento dentro de las sociedades. Por otra parte, como disciplina artística, está rodeada de reflexiones sobre la experiencia estética, la creación escénica, las técnicas de apropiación y enseñanza, así como, el impacto que tiene en el espectador en la danza y con ella. Por esta razón el estudio de la danza como objeto y fuente histórica devela aspectos culturales y estéticos de las diversas culturas.

En esta investigación se toma como objeto de estudio el manual *Ritmos indígenas de México* que contiene danzas tradicionales, escrito por las hermanas Campobello, publicado en 1940 para analizar los posibles alcances que la danza como fuente brinda a la disciplina histórica. Las Campobello son artistas que incentivaron la investigación, enseñanza y escenificación de la práctica dancística en México, siendo de las primeras maestras de danza en el siglo XX. Sin embargo, poco se sabe de Gloria Campobello. Es Nellie quien deja un legado más explorado y por ende propicia el enfoque analítico en sus obras tanto escritas

como coreográficas. Haciendo un balance cronológico sobre la producción artística de Nellie Campobello es como se proyecta la principal hipótesis de nuestro trabajo.

Francisca Luna Moya, productora de un discurso que tiene como base la identidad de los pueblos indígenas mexicanos, por su profesión, al ser bailarina, se pregunta por las características corporales de los habitantes de México: su ritmo, su forma de andar, los elementos simbólicos que insertos en la cotidianeidad se proyectan en sus danzas. En correspondencia con sus escritos literarios podemos observar un hilo conductor en el que el cuerpo conforma un conocimiento en sí mismo. Mediante descripciones, títulos y metáforas conforma un discurso sobre el ser mexicano que parte desde el cuerpo, pues es éste el que le permite conocer, conocerse, relacionarse y representarse en el mundo y con la otredad.

Siguiendo la metodología de los estudios del cuerpo, la cual propone un panorama interdisciplinar, esta investigación contiene un anclaje en la historia del arte mediante la teoría sobre el cuerpo y la percepción, tomando como base la creación artística. En consecuencia, se prima al cuerpo como la manera en que el humano aprehende el mundo, y así mismo, es representado y experimentado mediante el arte. Son conceptos como gesto, metáfora y discurso ejes teóricos en el corpus textual, pues significan un acercamiento al arte desde la creación del discurso estético que el cuerpo propicia en el artista. En este caso, el trabajo que Nellie realizó como practicante dancística potenció una reflexión en torno al cuerpo, el cual se complementó con el ejercicio narrativo, profundizando un saber corporal expresado en sus textos.

Los objetivos en esta investigación son claros. En primer lugar, problematizar los aportes del libro *Ritmos Indígenas de México* dentro de las obras de Nellie Campobello, siendo éste/a representante de un horizonte histórico determinado (el siglo XX posrevolucionario). Segundo, establecer un paralelo entre la creación coreográfica y la histórica mediante la conceptualización del cuerpo en el arte. Agregando a lo anterior, analizar la reflexión corporal que Nellie Campobello realizó en el transcurso de 1930 a 1940 mediante sus obras coreográficas en la Escuela Nacional de Danza, de la que fue directora, en adición a escritos literarios, para tratar de distinguir las características corporales y simbólicas del cuerpo en los pueblos indígenas.

Nuestra investigación estará dividida en tres capítulos. Partiendo de la metodología del análisis de arte, siendo la obra el primer acercamiento al tema, se busca que el primer capítulo sea la presentación del libro *Ritmos Indígenas de México*. Ahí se abordan las condiciones de posibilidad de la producción de la obra, la estructura del texto, su significación dentro del discurso, así como la participación de Nellie Campobello en la escritura de la obra. En el segundo capítulo se establecen los conceptos centrales, siendo aquí que, acompañados de filósofos, historiadores, y teóricos tanto del arte como el cuerpo, se crea un aparato metodológico que responde a la obra en su carácter estético e histórico. Finalmente, en el tercer capítulo se plantea la respuesta a la pregunta de investigación: ¿cuáles son las premisas en la reflexión sobre el cuerpo que plantea Nellie Campobello en el libro? Para ello el acercamiento al contexto en el que la profesionalización de la danza surge, y el papel que desarrolló Nellie serán los puntos claves que condensan la vertiente de la investigación, es decir, la danza como discurso histórico.

Dentro de los estudios sobre el trabajo de Nellie Campobello se ha dejado a un lado el libro que aquí pretendemos analizar. Es por su especificación que se le relaciona solamente a la enseñanza dancística, pero en esa cualidad los historiadores podemos encontrar un abanico de respuestas a interrogantes sobre la percepción y representación cultural. Un manual de danzas es una fuente rica en descripciones del cuerpo, movimientos, actitudes, sensaciones y emociones comunicadas sin palabras a través de gestos específicos. Es por eso que centrar la mirada en el discurso corporal necesario en la pedagogía dancística brinda una oportunidad de problematizar la danza como generadora de discursos históricos, pues surgen en momentos determinados y responden a necesidades sociales y culturales específicas. A su vez, contienen también un universo de símbolos, signos y significaciones basados en la experiencia de la acción.

Cap. 1. Encontrando los cuerpos en los *Ritmos indígenas de México*

1.1 Ensayo General

El libro *Ritmos Indígenas de México* fue escrito por las hermanas Nellie y Gloria Campobello, con dibujos de Mauro Rafael Moya y prólogo por Raymundo Mancisidor. Fue producto de un largo camino de investigación y reflexión sobre el cuerpo que las hermanas Campobello desarrollaron en sus carreras. Y es el mismo Raymundo Mancisidor, jefe de la Oficina Editora Popular, quien nos introduce al libro con una pequeña nota sobre los patrocinadores de edición e impresión del ejemplar, en sus palabras:

Una labor de captación de formas artísticas populares, como la que representa esta obra, no podía pasar inadvertida para quienes sienten el impulso de alentar cuanto ilumina y pone en claro las cosas de México. Por tal razón el señor licenciado Gonzalo Vázquez Vela, desde su puesto de Secretario de Educación Pública, apoyó con entusiasmo el presente trabajo e hizo posible que las autoras lo realizaran y le dieran publicidad, pues al obrar así no hacía sino contribuir al muy loable empeño de poner en su sitio los grandes valores del arte mexicano.¹

Con la pequeña introducción que nos hace Mancisidor al libro nos evidencia que uno de los principales objetivos es valorizar el arte dancístico mexicano, es decir, visibilizar su existencia, así como homogeneizar las prácticas corporales mediante la creación de un catálogo de bailes, ritmos y posturas. Presentar el libro es muy complejo: a simple vista parece un manual dancístico regular que contiene figuras que representan posiciones corporales y diferentes danzas de México. Pero si nos sumergimos en su trasfondo, observaremos que se envuelven procesos históricos, ideas de la identidad mexicana, formas de entender el cuerpo físico, social y cultural, una idea de la historia, y, como toda publicación, un objetivo principal, una editorial, y quizá en este caso, mecenas.

El manual publicado en 1940 conllevó aproximadamente diez años de investigación, recaudación de fuentes y experimentación corporal. Todo comenzó cuando las hermanas Campobello formaron parte de la primera generación de maestras de danza por invitación de la Secretaría de Educación Pública en 1930. Un año después en 1931 comenzaron un proyecto que cambiaría su destino al unirse en las misiones culturales que implementó Vasconcelos. En dichas misiones recorrieron la mayoría del territorio nacional, juntando

¹ Nota de Raymundo Mancisidor, en, Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, Editora Popular, 1940.

experiencias en cada una de las comunidades que visitaban, tratando de aprehender los bailes oriundos de México para posteriormente llevarlos a los escenarios.

Para comenzar con el desglose del manual analizaremos algunos párrafos de las autoras en la introducción. En ella se plantean ideas que responden al contexto en el cual se produjo la obra, destellos que revelan qué es la identidad mexicana en ese momento histórico particular y las intenciones que tuvo el gobierno mexicano para apoyar la investigación y creación de un libro de danza, así como los objetivos de las 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 pueden 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.²

En el primer párrafo del libro, las autoras ofrecen su visión sobre lo que es la danza mexicana: es el ritmo el principal componente que las diferencia de todo baile. Analizando el horizonte de producción de la obra, nos encontramos una danza profesional incipiente que en el siglo XX en la Ciudad de México comenzó con la creación de escuelas y coreografías que respondieran a la necesidad política que en ellas perfiló una intención: el encontrar la identidad de un país, es decir, una homogeneización de las prácticas escénicas.

Las hermanas Campobello reconocen a partir de la conquista española, reflejada en la práctica dancística (en la música, los vestuarios y los pasos), una mezcla de tradiciones y culturas. Encuentran en la danza de los pueblos indígenas la verdadera esencia del ritmo mexicano, siendo por eso es tan importante el rescate del mismo, así como la legitimación de las tradiciones prehispánicas. La pureza de la danza tradicional radica en la cotidianidad del caminar.

Pero, ¿cómo lo lograrían? Su metodología queda visible en esta cita; “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

² Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, México, Editora Popular, 1940, p.7.

auténticamente original y, por lo tanto, verdaderamente indígena.”³ Las coreógrafas parten de la comparación de técnicas y ritmos para generar una distinción entre lo que es verdadero y lo que no dentro de las danzas que hasta ese momento se veían como tradicionales. Dentro del libro se establece una selección de aquellas danzas que representan a México, y con ello se ejemplifica una visión histórica de la identidad mexicana, siendo el primer intento de englobar distintas tradiciones corporales del país.

A simple vista, en las primeras páginas, cual estudio histórico, se desglosan las fuentes que las autoras tomaron como referencia para realizar la investigación. En sus palabras;

Hemos tomado en cuenta como primer material para este trabajo la versión propia de los indios, el ritmo que imprime a su cuerpo el andar. Sus ademanes y, en general todos sus movimientos, incluso los que den deducirse o componerse partiendo de muchas danzas antiguas ya perdidas. Tal expresión, tales ritmos corporales pertenecen a un grupo determinado de tribus cuyas líneas puras, si se usan, han de aportarnos verdaderas formas de danza indígena de México, según se derivan las viejas figuras, olvidadas o poco menos, o de los bailes auténticos sobreviven, elementos de ambos, por lo indiscutible de su nacimiento, que estamos seguras: por su pureza y originalidad, estos ritmos.”⁴

En otros términos, son los gestos en la vida cotidiana de una sociedad lo que los hace crear una identidad. El trabajo de investigación de las hermanas al recopilar los ademanes de los indios se basa en un estudio antropológico del mexicano. La diferencia es que en este caso en las significaciones de los ademanes dentro de las interpretaciones que de ellas hacen las hermanas contienen una visión histórica sobre el cuerpo.

Las Campobello comentan; “nos concretamos a recoger los movimientos corporales plásticos, en su valor técnico y en su perfil local: lo que auténticamente mexicano según la plasticidad esencial el indio y los ritmos de su cuerpo”⁵. Ello problematiza la necesidad de investigación y rescate de las danzas tradicionales auténticas de México. Existe en el libro de *Ritmos indígenas de México* una visión de la historia a través de las danzas. Mediante la escritura de la técnica móvil del cuerpo vertido en este manual coreográfico, se conservan los ritmos mexicanos, ya que la danza contiene elementos característicos de un pueblo que

³ Nellie y Gloria, *op. cit.*, *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p.8.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

no deben de ser olvidados por el tiempo. Es decir, existe la preocupación por la historicidad de los movimientos corporales.

Este libro fue producto de las misiones culturales, pero, ¿qué eran y qué buscaban? Para motivos del análisis daremos solo un panorama general. Fue en 1921 que José Vasconcelos, tras su nombramiento como ministro de la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP), presentó un proyecto para escolarizar cada rincón del país. La educación al alcance de todos fue la principal razón de crear las misiones culturales.

“A cargo del Departamento de Cultura Indígena, las misiones culturales formaban parte de una gran campaña de corte nacionalista contra el analfabetismo. Los maestros, a los que se les dio el nombre de misioneros, estaban llamados a redimir de la ignorancia y la incultura a la población rural”⁶. Tenían como objetivo reunir a grupos de especialistas en distintas ramas de la educación, para preparar maestros rurales y así lograr la alfabetización del país. Con el paso del tiempo las artes formaron parte de la oferta académica. La danza, una de ellas, buscaba una formación completa para los alumnos en la que el cuerpo contara con una atención especial.

Fue entonces que las hermanas Campobello fueron requeridas para ir en estas misiones enseñando danzas tradicionales mexicanas, en las cuales “adquirieron sus conocimientos dancísticos e hicieron sus prácticas como docentes, al tiempo que instauraban un sistema de enseñanza adecuado para las necesidades y los objetivos de las misiones.”⁷ Como podemos observar en la anterior cita, el trabajo de las hermanas Campobello tenía objetivos específicos. Uno de ellos es crear un sistema de enseñanza de la danza mexicana, es decir, homogeneizar la pedagogía dancística. Por otra parte está el periodo en el que ellas aprendían de los habitantes de distintos pueblos indígenas movimientos, significados, rituales, etc., de cada cultura. Estos dos aspectos fueron fundamentales para el desarrollo de las coreografías posteriores dentro de las escuelas del INBA, a partir de las cuales se comenzará a pensar a la danza tradicional mexicana como un estilo propio del país,

⁶ 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/Cenidi Danza/CENART, 2004, p. 24.

⁷ *Ibidem.*, p. 30.

generando una tradición del movimiento en el que el cuerpo conforma identidad y cohesión social.

Después de las misiones culturales y siguiendo la carrera de nuestras autoras “el 1o. de mayo de 1931 se inauguró la primera escuela oficial de danza del país: la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP, cuya propuesta original fue del maestro ruso Hipólito Zybin”⁸ en donde Nellie y Gloria Campobello fueron nombradas maestras de bailes mexicanos. Con la experiencia adquirida en las misiones culturales, las hermanas Campobello junto con sus predecesores en el campo dancístico estaban creando un lenguaje nacional con el cuerpo. Prueba de ello es la posterior proyección e inauguración de la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Carlos Mérida y a su muerte en 1937 por Nellie Campobello.

La Escuela Nacional de Danza buscaba ser un espacio en el que se formara a los futuros maestros de danza del país. Se abordaban materias teóricas y prácticas, pues los profesionistas tenían que contar con una formación integral. Esta escuela fue un proyecto que funcionaba como laboratorio escénico: mediante las clases las maestras tenían la oportunidad de experimentar con todo el conocimiento que habían adquirido. Es así que la danza nacional formada en esos salones tiene una mezcla de técnicas tanto indígenas como clásicas extraídas del ballet y la incipiente danza contemporánea.

Dentro de la historia dancística nacional en este momento se abrió un periodo muy productivo. Gracias al mecenazgo del gobierno capitalino, se crearon espacios como teatros y foros al aire libre que tenían como objetivo difundir las piezas coreográficas que se generaban en la Escuela Nacional de Danza. Esto significó que el mundo volteara a ver las producciones realizadas en nuestro país, por medio de críticas en periódicos y revistas hacían conocer su opinión de ellas.

⁸*Ibidem*, p. 242.

1.2 Entre manos, cartuchos y masas

Estudiar las producciones de las hermanas Campobello implica un reto por sí solo, ya que la mayoría de sus documentos se encuentran en el estado de Chihuahua, de donde son originarias. Además, por motivos biográficos (los cuales no serán referidos aquí dada la naturaleza de la investigación) de una de nuestras autoras es imposible recaudar un archivo personal. El libro de las hermanas Campobello fue editado y publicado en 1940 y hasta el momento no se han hecho reediciones del mismo. En la Ciudad de México existen alrededor de 10 bibliotecas o repositorios que tienen el libro dentro de sus colecciones; la UNAM tiene 7 ejemplares en existencia en su catálogo. Se destaca la biblioteca Vela Quintero de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, perteneciente al INBA, así como el CENIDI Danza José Limón.

Sin embargo, aunque existen instituciones que cuentan con un ejemplar, es la Biblioteca de la Universidad de Texas la que tiene la única copia digital en existencia. Fue gracias a la profesora Margarita Tortajada y al investigador Jesús Vargas Valdés que pude tener acceso a una copia del ejemplar. Ellos, estudiosos de las hermanas Campobello, se mostraron interesados en ayudar a cualquier persona que estudie o tenga inquietudes académicas por la danza o los trabajos de las Campobello.

Antes de abordar de lleno el libro, me gustaría presentar algunos textos que hacen referencia a él. Casi todos corresponden a investigaciones dancísticas que siguen el trabajo de Nellie Campobello como profesora y coreógrafa, dedicando unas líneas o a lo mucho un capítulo al texto. También es posible encontrar referencias al libro en los prólogos de las obras publicadas de Nellie. El libro ha aparecido referenciado en textos como el prólogo a la compilación de obra del FCE, escrito por Juan Bautista Aguilar, el cual escribe sobre él como “pionero en su estilo (ya que) vino a ampliar nuestros conocimientos sobre la danza y las artes visuales, aunque su estudio se encuentra acotado a los bailes tradicionales, que, afirman sus autoras, son parte fundamental de las artes escénicas. Esta obra es resultado de una investigación antropológica y etnológica, en la que se muestran los lugares donde nacieron y se desarrollaron estas manifestaciones culturales.”⁹ Bautista Aguilar caracteriza la obra como, “Un libro, en el que se abordan de forma pedagógica la interpretación, la enseñanza y

⁹ Prólogo de Juan Bautista Aguilar, en *Nellie Campobello. Obra Reunida*, FCE, 2016.

el aprendizaje de una amplia gama de bailes indígenas mexicanos.”¹⁰ Más allá de estos párrafos no se analiza el libro *Ritmos Indígenas*, éste queda fuera de las obras que reúne la edición del Fondo de Cultura económica.

Otra autora que rescata el libro es Margarita Tortajada. Ella en su libro *Frutos de Mujer* le dedica un capítulo especial al libro de las hermanas, el cual titula “El cuerpo problematizado en lenguaje sagrado.”¹¹ En él presenta la investigación dancística de las hermanas, analiza el prólogo y los objetivos de la investigación. El libro de Margarita a comparación con el de Juan Bautista Aguilar contiene una revisión más extensa, pues *Frutos de Mujer* problematiza la danza dentro de una visión histórica fundada en la investigación antropológica.

La primera descripción que realiza la autora es, “ritmos indígenas de México es un libro pionero en su tipo y fundamental para la danza de nuestro país y sin embargo no se le ha difundido ni reconocido su importancia. Es un estudio antropológico que vence el reto de utilizar la palabra para explicar al movimiento y sus dimensiones espacio-temporales.”¹² Reconocen que “las autoras recuperan la dimensión histórica y social cuerpo a partir del estudio de las formas concretas de moverse que van acompañadas de toda una concepción espacio-temporal que constituye al sujeto.”¹³

Como resultado, el libro para Tortajada tiene “la identidad nacional como eje a través del cuerpo, el ritmo del indígena.”¹⁴ A través del análisis de Margarita podemos mirar el texto desde una perspectiva más profunda, el cual brinda líneas de investigación para el libro, aunque la autora centra este capítulo en el cuerpo transformado en lenguaje escrito, el cual aporta a la historia dancística mexicana una nueva forma de crear mecanismos de conservación de las diferentes danzas.

A medida que un lector se enfrenta con un libro, cualquiera que sea, se pierde el autor dentro del texto, como si se esfumara su cuerpo. El lector, incapaz de identificar quien

¹⁰ Juan Bautista Aguilar, *op. cit.*, *ibídem*, p. 13.

¹¹ Margarita Tortajada, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2001, p.8.

¹² *Ibídem*, p. 299

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*.

escribe, se sumerge en las palabras, creando una imagen de los personajes descritos, siempre pensando en aquellos que emergen del texto sin embargo quien escribe se diluye. En las obras que escribió Nellie Campobello es imposible perder de vista su presencia: su pluma ha sido reconocida por la capacidad de evocar sentimientos a través de las descripciones de los sucesos, tan crudos, firmes, tan humanos. Las aportaciones de Nellie en la literatura sobre la revolución son uno de los pilares en el relato de la historia nacional.

Y en la danza, ella junto con Gloria, cimentaron las investigaciones, estudios, profesionalización y enseñanza de las danzas populares mexicanas. El describir la vida de Nellie Campobello es un reto por sí mismo: se trata de un rompecabezas que para armarlo debes buscar las piezas ocultas dentro de su literatura, pues la misma Nellie se encargó de dar pistas para develar su misterio.”¹⁵ Es por eso que cuando un lector se enfrenta a los textos escritos por Nellie es inevitable que se reúna con el ritmo de Francisca, su cuerpo está presente en sus obras, su experiencia, sus emociones brotan en metáforas, resurge su cadencia en cada párrafo.

FRANCISCA tiene veinte años.

Es bailarina –una bailarina de dinamismo bárbaro y moderno.

Un día se puso a escribir versos..... y aquí están.

Aquí están saturados de luz y de optimismo, espontáneos y bellos como los movimientos de su cuerpo cuando danza, vigorosos y flexibles como los músculos de sus piernas- conjunto de ritmos arquitecturados en columnas sutiles sonrío los cuales ríe la vida y esplende el sol Dr. Atl¹⁶

La cita anterior es muy reveladora. Extraída del primer intento de Nellie por escribir, es un poemario autobiográfico en el que la autora experimenta la evocación de los eventos más significativos en su vida. “Y así fue como sin vencer el temor fui escribiendo poco a poco, a mi manera y guardando mis notas. Por fin un día, y más bien como una prueba de mi capacidad para escribir, hice un libro de versos que se publicó bajo un pseudónimo.”¹⁷ Desde

¹⁵ Para saber más sobre los estudios biográficos de Nellie Campobello, se recomienda revisar los textos del investigador Jesús Vargas Valdés, quien se ha encargado de armar el rompecabezas de Nellie Campobello.

¹⁶ Dr. Atl, “Prefacio” al libro *Francisca Yo!*, en Jesús Vargas Valdés, *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, Nueva Vizcaya Editores, 2004, p. 107

¹⁷ Nellie Campobello, “Prólogo” a *Mis libros*, México, Secretaría de Educación y Cultura/ Gobierno del Estado de Chihuahua, 2004, p. 19

ese momento, podemos identificar, al igual que Atl, un cuerpo móvil que recorre cada párrafo dentro de los escritos de Nellie.

Situando a nuestras autoras, recordemos que Nellie y Gloria comparten conocimientos con los grupos de la élite artística mexicana, pues pertenecen a ella. La relación estrecha que sostuvieron con Dr. Atl, Carlos Mérida, Orozco, etc., refleja una visión en conjunto sobre la importancia del arte para la educación e identificación social. La misma Nellie Campobello será reconocida como la coreógrafa de las masas. Llevó sus obras a los estadios públicos, e incluyó en ellas a un gran número de participantes, por ejemplo, en el Ballet Simbólico Proletario 30-30 presentado por primera vez en 1931 y posteriormente en 1937, generando la primera coreografía reconocida internacionalmente como danza mexicana.

Desde que Nellie comenzó a escribir no pudo detenerse. Fue en el periodo de 1930 a 1940 que la bailarina escribió y coreografió sus más grandes obras. Comenzando con su inserción en la Secretaría de Educación Pública como maestra en 1930, fue desempeñando diferentes cargos administrativos en hasta llegar a ser la directora de la Escuela Nacional de Danza 1937. En 1931 tanto presenta la primera versión del *Ballet simbólico proletario o ballet de masas 30-30*¹⁸, como sale a la luz la primera edición de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*.¹⁹ En mi punto de vista, estas dos obras se complementan, pues tienen a la revolución como un eje temático. En ambas se observa la necesidad de Nellie para contar su versión de la historia de esta lucha de la que formó parte en su niñez.

Para Sophie Bidault, “*Cartucho* rompe con todos los esquemas, en la intensidad y la potencia de la mirada, en su entendimiento perfecto del cuerpo y del otro para establecer en el lector la imagen virtual de un mundo diferente, la forma de una experiencia interior. Esto,

¹⁸ El *Ballet 30-30* fue presentado junto con *El ballet Yaqui* y *El venadito*, en el Teatro al aire libre Álvaro Obregón. La prensa calificó a la pieza coreográfica como “una obra de arte de inestimable valor por su alta expresión simbólica.” Tiempo después en 1937 se volvió a representar la obra para el presidente. Dado su valor coreográfico, el ballet comenzó una gira por la república, así como por Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Fragmento del diario “El Nacional”, en, Delgado, César (ed.), “Cuadernos del CID Danza”, *Nellie Campobello*, México, CID Danza/INBA, 1987, núm. 15.

¹⁹ La primera edición del libro salió a la luz en 1931 y a partir de allí ha tenido varias reediciones. Es la obra por excelencia para conocer la pluma de Nellie Campobello. En ella relata las visiones de una niña que vive la guerra de revolución. Única en su estilo y pionera en su prosa, contiene una de las aproximaciones más sensoriales a la revolución mexicana en el norte de México.

también, sería la tarea del bailarín.”²⁰ No es coincidencia que ambas obras trabajen con el cuerpo para relatar sucesos históricos. Nellie tenía muy en claro, por su experiencia como bailarina, la capacidad del cuerpo para convertirse en lenguaje y por su experimentación como poeta, la potencia de las letras para construir cuerpos. Estas dos obras, *Cartucho* y el Ballet 30-30, son por las cuales se reconoce el papel de Campobello en la construcción histórica de un relato sobre la revolución con sus dos más grandes pasiones, la escritura y la danza.

Nuestra autora siguió escribiendo. En 1937, su libro *Manos de mamá* fue publicado. Un libro poético al igual que el primero, en el Nellie se proyecta como una escritora más experimentada. No obstante, el cuerpo sigue presente en el relato, desde el título, por ende las manos y sus texturas son catalizadores de recuerdo de su infancia, de su madre y su querida hermana. Finalizamos este pequeño recuento del trabajo intelectual de Nellie Campobello con la publicación del libro objeto de ésta investigación *Ritmos Indígenas de México*, que en mi opinión condensa el trabajo reflexivo de nuestra autora, pues combina la conceptualización visual y narrativa del cuerpo de una bailarina que escribe y una escritora que narra con el cuerpo.

No hay mejor manera para presentar el libro que acompañado de una de dichas piezas claves, las razones, en primer lugar, el legado literario con el que contamos. Las fuentes, como sus escritoras, son un misterio que poco a poco se está develando, sin embargo, aún falta mucho para poder hacerlo. Nellie Campobello tenía una curiosidad por la escritura más grande que su hermana, o eso es lo que nos cuenta. Gloria en cambio solo pensaba en bailar.

Nellie, autora de crónicas y poesía, de danzas y narrativas, pensadora entusiasta, una mujer reflexiva, se rodeaba de intelectuales, porque al igual que ellos tenía una inquietud muy grande y un amor por el arte inmenso. Se distingue entre tantos otros literatos, no solamente por ser mujer, sino también por poseer una de las narrativas más interesantes en los discursos sobre la revolución mexicana. Todos sus textos tienen cuerpo. e alguna forma, logró hacer cuerpo en las letras, un cuerpo dinámico, fugaz, intempestivo, fragmentado,

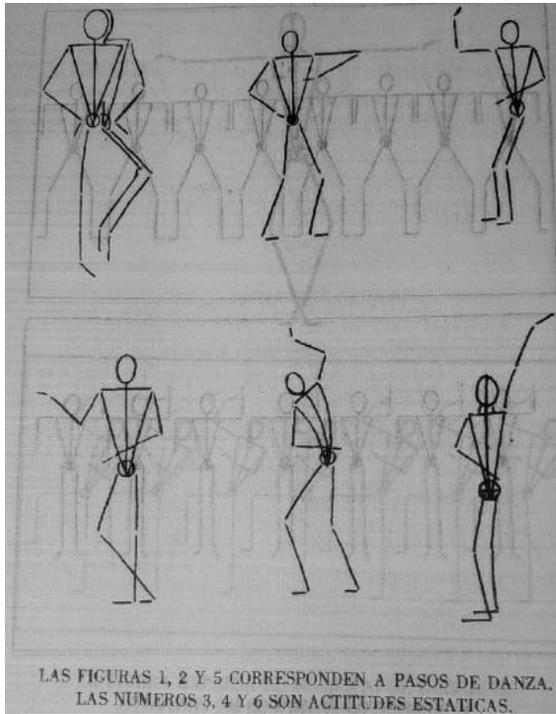
²⁰ Sophie Bidault de la Calle, Nellie Campobello: *Una escritura salida del cuerpo*, México, INBA/CENIDI, 2003, p. 22.

gestualizado. Es con los libros y apuntes sobre el trabajo de Nellie que podemos conocer un poco del contexto en el que se formularon los objetivos de nuestro libro. Por lo menos esa es la hipótesis que planteo en esta investigación. Las publicaciones y coreografías de Nellie enmarcan el surgimiento del libro, las cuales están íntimamente relacionadas. Una seguida de la otra son pasos en el escenario de la danza nacional.

1.3 Imagen del gesto

La danza se ha caracterizado por ser un arte efímero que solo se encuentra en el momento de su creación y presentación al espectador. Han sido muchas las formas en que otras artes han intentado capturar el movimiento: en la pintura, el juego con los colores y las líneas trabajan en conjunto para representar la sensación de movilidad; en las esculturas la tensión muscular representa ese punto catártico en el que el movimiento y la inmovilidad se encuentran. La danza utiliza ciertas técnicas para lograr escribir y describir los movimientos corporales y así crear un dispositivo que sea capaz de capturar las formas de gestualizar de los individuos, las técnicas de interpretación, la fuerza y los estilos dancísticos. Una prueba de ello es éste manual de las hermanas Campobello. Ellas, con ayuda de Mauro Rafael Moya lograron conjuntar la narrativa con imágenes visuales sobre las posiciones o referencias de las danzas tradicionales. Es por eso que el libro está compuesto por dos apartados en su forma estilística. Como primer parte se encuentran las narraciones de las danzas, la descripción literaria de las intenciones de los movimientos, acompañadas de figuras humanas formadas por líneas con corte en las articulaciones de hombros, brazos, piernas y pies, además de un pentagrama con las notas musicales de los ritmos. En otro apartado se describen las danzas de la región y sus particularidades, en ocasiones comparándolas con otras regiones del país. Un segundo apartado solo con figuras y pentagramas y por último las orientaciones coreográficas. Es este segundo apartado que describiremos a continuación.

Tras el análisis de los dibujos hemos encontrado tres variantes de figuras que complementan la descripción narrativa. Es necesaria la figuración del movimiento corporal en la explicación para tener un panorama más completo de las acciones que debe realizar un cuerpo para recrear un movimiento que no le pertenece, el cual se ha perdido en el devenir temporal.

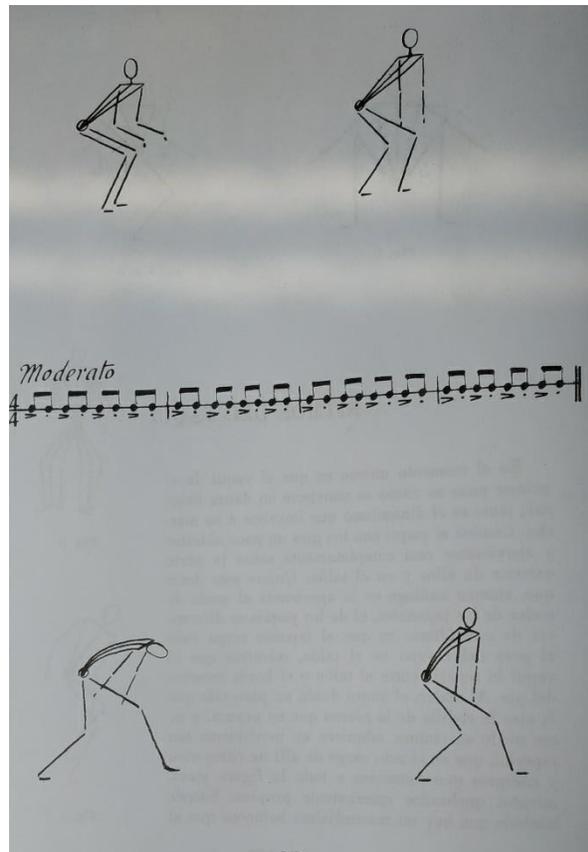


La mayoría de estas figuras se representan a través de líneas simples con ligeras separaciones en las articulaciones. Cuando se necesita ejemplificar el movimiento de brazos o piernas en las ilustraciones, se pintaron líneas consecutivas. Debajo de las figuras aparece un pequeño pie de página en donde se explica a qué danza pertenece y el tipo de actitudes que tiene que tomar el ejecutante de esos movimientos. A la hora de presentar la acción, se especifica si es un movimiento continuo o son poses estáticas. Las líneas divididas por las articulaciones permiten diagramar el movimiento esencial de las partes

del cuerpo. Si el gesto indica movimiento, entonces dos o más líneas se trazan simultáneamente para indicar la trayectoria del cuerpo. (Ils.1)

Por cada danza de las diferentes culturas que se tratan en el libro existe un apartado de figuras adjuntas a una escala musical que establecen los tiempos rítmicos y las notas que van acompañando a los movimientos corporales. Tienen el objetivo de ser una guía para los conteos que los coreógrafos tienen que hacer para sincronizar a los participantes, así como ayudar en la ejecución a que los músicos puedan recrear las músicas tradicionales. (Ils. 2)

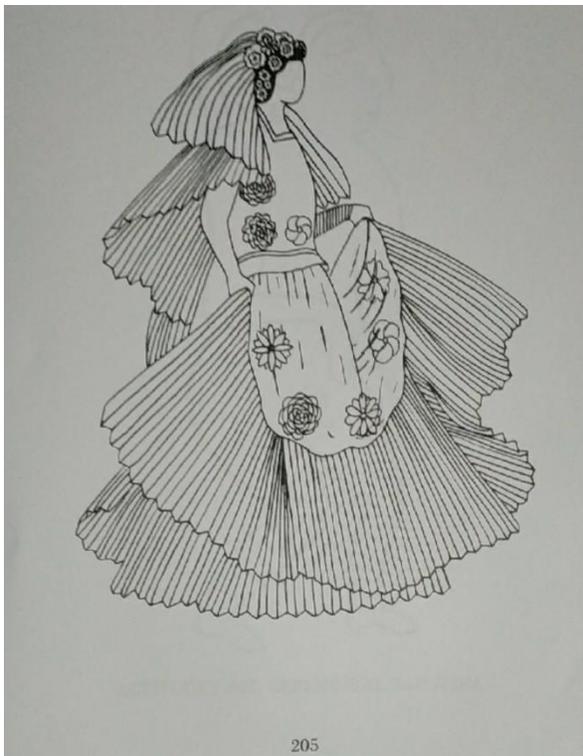
Arriba, ilustración 1. A la derecha, Ilustración 2. Esta serie de figuras pertenece a Ritmos Yaquis, p. 158



Sin duda de las ilustraciones que más resaltan dentro del libro son las que representan frisos prehispánicos, las cuales ejemplifican actitudes rituales que se realizaron dentro de las danzas. Estas imágenes muestran una de las fuentes visuales más comunes para representar movimiento: las pictóricas. Contienen danzas ceremoniales y algunos elementos simbólicos dentro de ellas.

Por último, existen dibujos con más dimensión, los cuales usualmente van acompañados de indumentarias u objetos que se ocupan dentro de los bailes tradicionales.

Sirven para resaltar los elementos de los vestuarios que hacen únicas a las culturas que bailan, la forma de uso de los objetos y el porte que el ejecutante tendrá que tener en el uso de indumentaria u objeto.



La selección de dibujos compone un discurso el cual complementa las imágenes narrativas que dejan las descripciones de las hermanas Campobello. Ambos se unen para crear cuerpos dentro de un texto. Sin imágenes referenciales el imitar las descripciones sería una tarea muy complicada. Los dibujos que son secuenciales generan una posibilidad de imitación de cuerpo a cuerpo y el texto entonces brinda la explicación necesaria para la interpretación significativa de los gestos.

El ritmo del cuerpo es esa intersección entre el tiempo en el que el corazón bombea sangre y la resonancia en el andar.

Cada movimiento está conectado con la secuencia del bombeo, cada persona genera un ritmo diferente que le permite establecer formas de estar en un espacio, crear figuras dentro de una métrica. Los ritmos de cada individuo se conjuntan y se crea un ritmo social, es así como cada cultura suena y figura realidades diferentes. Este libro habla de ritmos, de estructuras, movimientos, figuras y gestos. La estructura del texto es muy simple, pues corresponde a estos ritmos.

Está dividido en un prólogo y el capitulado. El capitulado responde a las culturas que recuperan las autoras: Ritmos Mayas, Ritmos de Michoacán, Ritmos Tarahumaras, Ritmos Yaquis, Ritmos del Estado de México y Ritmos de Jalisco. Dentro de estos capítulos se encuentra una descripción de las técnicas corporales de los indígenas. Se detalla de manera precisa los gestos que hacen únicos la forma de andar y ser de las personas, se analizan las formas del cuerpo, significaciones de los gestos, la forma de expresiones, cómo girar, inclinar la cabeza, actitudes que debe tomar el bailarín, hasta tensiones musculares para lograr movimientos, así como la descripción de indumentaria y colores. Esta parte de la descripción del cuerpo la compone una narración minuciosa y sumamente detallada. Las autoras comienzan por describir el modo de andar de cada una de las culturas, el lenguaje corporal que ocupan para comunicarse, para trasladarse de un lado a otro, las figuras que hacen con las piernas, el torso, la espalda, es decir, la postura que los habitantes ocupan en su vida diaria.

Después de ello, el texto continúa con el desglose de los tipos de danzas que hay en la región, dónde y cuándo se bailan. Un tercer apartado relata las figuras que los cuerpos forman cuando realizan las coreografías. La mayoría de danzas se componen por grupos de ejecutantes, los cuales forman figuras con los traslados y pausas en sus movimientos. Por ejemplo en esta cita correspondiente al inicio de Ritmos Mayas:

Es natural en el mestizo iniciar normalmente la marcha con un aire cortado y ligero. Sus movimientos tienen firmeza, sus pasos son cortos, su manera de caminar es la vez gallarda y breve. Sus pasos dan la impresión de ser una sola cosa el ir caminando y el golpear el suelo. Sus brazos tienen un leve movimiento de balanceo que no los abarca completamente, sino que sólo se extiende del codo a la mano: movimiento más bien duro que suave. Los pies del mestizo van siempre paralelos entre sí y con los dedos ligeramente contraídos hacia arriba, lo que expresa en el acto el intento de su esfuerzo.²¹

²¹ *Ibidem*, p. 19. Esta cita ha sido extraída del capítulo “Ritmos Mayas”, ya que con ella comienza el capítulo.

Es así como el cuerpo se convierte en narración. Las descripciones son lo más claras posibles, ya que el objetivo del libro es que los futuros bailarines tengan una guía para poder recrear de manera fidedigna las técnicas corporales. Es así que dentro de la narrativa se generan estrategias discursivas para detallar cada movimiento dependiendo de las partes del cuerpo al que se refieran, de modo que los brazos, torsos, piernas, caderas, pies, y cabeza tienen una posición definida de acuerdo a la cultura que pertenece el movimiento. Esto demuestra que los gestos son una manera de comunicación en la que el lenguaje principal es la técnica de gesticulación de cada una de las partes del cuerpo.

1.4 El resultado final: la puesta en escena.

Si pudiéramos observar el libro como el resultado de un proceso coreográfico tendríamos en el escenario distintos tiempos, secuencias que son totalmente diferentes y aun así se unen naturalmente. Tras bambalinas, hay dos coreógrafas preocupadas por que el espectáculo salga a la perfección, cuidando cada detalle. La indumentaria, los gestos y la interpretación fueron ensayados a morir para que cada uno de los bailarines representara adecuadamente las intenciones de las danzas.

Un bailarín tiene muy claro que el conocimiento y dominio de su cuerpo es lo que le permite experimentar el mundo de manera que las sensaciones se vuelven totalmente corporales. Antes de preguntarse por el sabor analiza la textura. Su mirada se clava en los pies de las personas, cuando identifican la manera de caminar y su ritmo les imita, y en esta imitación logran conocer al otro.

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 realidad: que mire atentamente el movimiento de la tribu o pueblo que cultiva cada baile, de tal modo que su interpretación responda no a la parte externa del ritmo, sino a la parte interna, entrañable que es donde lo esencial del ritmo tiene su verdadero origen.²²

Es por eso que a las hermanas Campobello les importaba tanto el reconocer en el ritmo la identidad de las culturas. A través de su caminar reconocían la capacidad del gesto para conducir la empatía y a su vez romper con la identidad: es un círculo en el que el espectador y el bailarín participan activamente. Con esto en mente, se buscaba sustentar las bases coreográficas de las danzas tradicionales mexicanas. Por lo tanto, a través de este libro se

²² *Ibidem*, p. 11

sustenta que la identidad tiene como base el conocimiento de los cuerpos que se mueven, las figuras que producen y los significados que de ellas se interpretan social y culturalmente. Es la danza ritual la que acerca a las hermanas Campobello al conocimiento real de los mexicanos, pues es ella nuestra herencia patrimonial cimiento de la nacionalidad mexicana.

El ejemplar producido por las Campobello es “un estudio visual de todos los movimientos del cuerpo y de sus articulaciones, y aun de sus actitudes en reposo, para discernir lo que en cada baile es ritmo original o ritmo postizo”²³ Para la investigación histórica resulta una fuente primordial para el conocimiento del cuerpo originario mexicano. El rescate de las características físicas y motoras corresponde a un estudio detallado de las figuras, poses, pasos, y técnicas de movimientos que nos son propias. Los estudios visuales por muchos años han primado las imágenes fijas para la investigación, y por falta de fuentes y metodologías de análisis, el movimiento ha sido poco referido.

Este manual sobre danza está generando una metodología para el análisis de los cuerpos en movimiento, de las imágenes que incluso resguardadas por la narración configuran secuencias. “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 delante); la flexibilidad de la cintura, la rigidez o inclinación del busto, etc.”²⁴ El acercamiento a la danza y su forma de entender el cuerpo implica reconocer que la historia está compuesta de imágenes móviles y transmisibles, que sobreviven a través del tiempo mediante la cotidianidad del gesto. Las fuentes dejan de ser objetos inmóviles y estáticos para convertirse en cuerpos que conocen el mundo mediante sensaciones.

Cuando un investigador se adentra a reflexionar sobre la danza es muy común preguntarse cómo encontrarla. Sabemos que existe, la conocemos, la hemos visto, muy probablemente la practicamos en algún punto de nuestra educación básica pero ¿cómo es que ese conocimiento se adquiere y se transmite?

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ídem.*

En la actualidad estamos seguros que la danza forma parte de las bellas artes. Además, en México, las danzas tradicionales forman parte del patrimonio cultural. Sin embargo, hubo un momento en que esto no se reconocía: hubieron personas que cimentaron los escenarios, formaron programas de estudio, planes y proyectos culturales y generaron instituciones que resguardan y transmiten el conocimiento vivo, llamado intangible pero que se siente en cada centímetro de piel. Lo anterior es parte de la historia de este libro. Las autoras son piezas claves en el desarrollo de la danza como disciplina y profesión en México. Sus aportaciones generaron escuelas, estilos y formas de entender el cuerpo, la danza como arte y herencia cultural.

1.5 La escenificación de la danza indígena

El libro de *Ritmos indígenas de México* se desarrolla en un contexto en el que políticamente existía una preocupación por establecer un estado sentimental en el cual las personas que nacieron o vivieron en dentro del territorio mexicano se sintieran identificados con su ser mexicano. Es decir, el Estado estaba preocupado por crear una serie de dinámicas que les ayudarán a homogeneizar una forma de habitar el espacio. Fue así que Vasconcelos se preocupó por desarrollar un plan nacional que tuviera como finalidad la educación integral del ser humano y éste debía ser divulgado por todo el país. Nellie y Gloria pertenecían a una élite política que tuvo como cargo la enseñanza. Y me atrevería a decir que el descubrimiento y exploración de las prácticas corporales tenían como meta descubrir el cuerpo del mexicano.

Prueba de ello es el manual de las Campobello, que intenta condensar la multiplicidad de expresiones dancísticas del país en una serie de coreografías. Sin embargo nos encontramos con problemáticas muy importantes a la hora de analizar el libro como un documento histórico. Como principio, y siguiendo los párrafos anteriores, la danza mexicana nace de una necesidad política, que lo implica objetivos específicos en los que el uso del cuerpo está permeado por una visión del deber ser del sujeto político dentro de un espacio determinado. Con otros términos, el mexicano que se mueve dentro del territorio nacional es quien danza, de acuerdo a las normas técnicas establecidas en el manual de danzas de las hermanas Campobello, pues éste tiene el respaldo de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Danza.

Sabemos bien que el ser mexicano representa un imaginario creado por los estados nacionalistas y que contiene normatividad: algo que es correcto y algo que no lo es. Para los artistas mexicanos del siglo XX, a los cuales pertenecen nuestras autoras, el mexicano podía ser y representarse en una gama de posibilidades que vemos representadas en murales, por ejemplo, el de Palacio Nacional. Podría ser un mestizo, algún perteneciente de un grupo indígena, la élite letrada, obrero, etc.

En el caso específico del libro podemos identificar tres personajes: el bailarín indígena, el profesor de danza y el aspirante a maestro de danza. Hay que tener en cuenta que *Ritmos Indígenas de México* tenía como misión ser una guía para los futuros profesores de danza del país, siendo la Escuela Nacional de Danza de la Ciudad de México la principal formadora de dichos profesionistas. Es consecuencia de la ideología nacionalista que el aparato político del siglo XX aprovechó. Las muestras artísticas que se desarrollaron establecían una visión indigenista mediante la exaltación de las raíces prehispánicas. La importancia de estudios como el de las hermanas Campobello radica en la exploración del cuerpo como contenedor de experiencia sobre la identidad del ser.

Por otra parte, existe implícitamente en el libro un aspecto fundamental para la teoría del arte principalmente en la conservación de prácticas artísticas, tanto música como danza, e incluso en el campo de la indumentaria. Los artistas quienes rescatan tradiciones indígenas se ven absorbidos por el horizonte histórico cultural que los atraviesa. Es decir, su ideología se traspasa a la forma de entender las prácticas artísticas.

En el caso específico de la danza, la escenificación de rituales conllevó que las hermanas Campobello plasmaran en el libro lo que ellas pensaban que debía ser la danza mexicana. Sin embargo, la tradición dancística en la que fueron educadas, las hizo pensar en la danza también como espectáculo, dejando a un lado la carga ritual que los movimientos significaron para los danzantes por el hecho de aislar las prácticas de su lugar de origen y presentarlas en un espacio dedicado al goce estético como son los teatros o plazuelas.

Sería importante preguntarnos qué implicaciones históricas tuvo el libro dentro de la conservación de las danzas mexicanas, como consecuencia de las enseñanzas de las hermanas Campobello y siguiendo el devenir de las danzas tradicionales en México. Por ejemplo, la Guelaguetza muy poco tiene ya de su significado original y cada vez se ha convertido más en un atractivo turístico de Oaxaca. Ciertamente es que gracias a dichos espectáculos la danza ha sido conocida en muchas partes del mundo identificando a la sociedad mexicana.

Cap. 2. El movimiento y la historia

“Un cuerpo es inmaterial.

Es un dibujo, es un contorno, es una idea.²⁵

Jean-Luc Nancy

2.1 El cuerpo como categoría de conocimiento

Cuando una persona reflexiona sobre cualquier tema, lo hace desde presupuestos o prejuicios. Como historiadores tenemos una visión sobre el quehacer de la disciplina con sus objetos de estudio: es así como nos relacionamos con ellos y con la realidad. Hay muchas perspectivas que permiten a un historiador construir y delimitar cómo van a tratar con sus fuentes. En este caso, el cuerpo es la categoría que me introdujo a pensar sobre la historia, su quehacer y la forma en la que los humanos nos enfrentamos a la vida cotidiana. No es la historia la que me hizo pensar en el cuerpo, es el cuerpo el que me hizo pensar en cómo hacemos y somos historia. ¿Qué es eso que llamamos cuerpo? ¿Cómo podemos conocer el cuerpo que ya no existe, que vivió, que sudó, pensó, y se movió en el pasado? Esas preguntas trataremos de responderlas mediante otros cuerpos que han pensado sobre el tema.

Para definir el cuerpo como objeto de estudio recurriré a David Le Breton. Le Breton establece que “configurando por el contexto social y cultural en el que el actor se halla sumergido, el cuerpo es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo”²⁶ El cuerpo en un primer acercamiento es el vehículo por el cual se experimenta y se conoce el entorno. Gracias a él se le otorga una sensación, un juicio a los estímulos externos e internos que el individuo percibe, se les dota de un juicio, un concepto y así se establece el significado. El autor reconoce al cuerpo como un agente de dos vías,

²⁵ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007, p.14.

²⁶ Le Breton, David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 9.

siendo emisor y receptor, “ya sea en tanto que emisor o como receptor, el cuerpo está constantemente produciendo significado, insertando de ese modo al ser humano en espacio social y cultural determinados.”²⁷

Mediante el cuerpo, el humano configura su realidad, un tiempo y espacio en donde puede desplazarse, mide los parámetros de sociabilidad con otros cuerpos, establece códigos morales. Todo el tiempo se encuentra produciendo y recibiendo estímulos. Por ejemplo, cuando un humano es bebé es incapaz de producir el habla, puede comunicar mediante gestos sus necesidades. Si él necesita comida, produce gestos, y quien lo cuida sabe las características de los gestos que él produce. Es así como se comunican. El cuerpo del bebé le indica que necesita alimento y la única forma de comunicar esa necesidad es a través del mismo cuerpo. Poco a poco va descubriendo habilidades espaciales mediante el movimiento de sus extremidades, y cuando su cuerpo se vuelve lo suficientemente fuerte, es capaz de recorrer y experimentar formas, texturas, lugares. Se inserta en un mundo más grande.

“Las actividades físicas del ser humano se enmarcan en un conjunto de sistemas simbólicos. Del cuerpo nacen y se propagan los significados que fundamentan la existencia individual y colectiva; construye el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en los que la existencia se hace carne a través del rostro singular de un actor.”²⁸ En el siglo XX se buscaba generar estrategias de técnicas y metodológicas que controlaran el manejo y la relación lúdica del cuerpo. En el arte, el cuerpo genera un nuevo acercamiento a la estética, lo sensible como categoría de análisis, en las artes brinda una perspectiva sensorial en el flujo del círculo hermenéutico que incluye la obra, el autor, espectador. Todos ellos se relacionan por su naturaleza sensitiva, el cuerpo por consiguiente forma un lenguaje propio y en la danza ese lenguaje advierte un modo de habitar el espacio, tanto en el ser individual como en la colectividad.²⁹

²⁷*Ibidem*, p. 10

²⁸*Ídem*.

²⁹“El envite es también considerar "negociaciones" nuevas con un cuerpo que numerosas investigaciones muestran que desborda por su lógica y su inteligencia subyacentes. La distensión, el relajamiento, las prácticas de ritmo o de danza, no son otra cosa que estrategias de un "diálogo" muy particular con este. Más aún: un campo inmenso de referencias reflexivas se constituyó, dando lugar a la manera cómo se representa lo sensible y la interioridad; se cruzan el actuar sobre el cuerpo y el actuar sobre las representaciones”. George Vigarello,

En el caso de México, la sensibilidad artística fue un tema recurrente en la creación de una pedagogía del arte mexicano. El papel de los artistas en la creación de una visualidad estética se veía reflejado en los programas de institucionalización del arte como pedagogía de la identidad histórica, formulando símbolos que representaran el ser mexicano.

En consecuencia, esta investigación se entiende el cuerpo en tanto objeto de estudios históricos como parte primaria de la «dimensión cultural»³⁰, la cual genera una lógica de sentido en sí misma, mediante sus participantes activos, quienes conforman códigos sociales y morales dentro de ella. “La actividad de la sociedad en su dimensión cultural, aun cuando no frene o promueva procesos históricos, aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre, en todo caso, lo que les imprime sentido.”³¹

El cuerpo en tanto dimensión cultural es una forma de conocimiento, potenciador de experiencias, permite reconocernos en un contexto delimitado, es decir, en un horizonte de posibilidad. Es hacernos consciente como un ente histórico en nuestra corporalidad íntima, a la vez social, mutable y material. A partir del cuerpo el individuo se hace consciente de su individualidad, al mismo tiempo que su cuerpo le permite relacionarse con el mundo que lo rodea. En estas relaciones comparte experiencias con otros, poco a poco se establecen códigos de significación y un tipo de cultura que apela a la estética, pues se basa en la comunicación de impresiones sensibles.

El concepto de cultura del cuerpo³² que plantea Alberto Dallal en el libro *Los elementos de la danza*, nos permitirá entender el cuerpo como un concepto metodológico que genera significados por sí mismo y para sí mismo. Es el cuerpo una dimensión cultural que

El sentimiento del sí. Historia de la percepción del cuerpo (s. XVI- s. XX), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1941, p. 200- 201

³⁰ En este caso el término dimensión cultural fue recuperado del texto de Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, México, FCE/Editorial Ítaca, 2010.

³¹ *Ibidem*, p. 24.

³² “Así, la *cultura del cuerpo* es la visión colectiva que un grupo social específico, localizable, histórico, concreto, posee acerca del cuerpo humano, el suyo propio, sus formas, usos, aplicaciones, calificaciones y anhelos de transformación y desarrollo, en un periodo específico. En este concepto, cada individuo, miembro de una comunidad (grupo social), se ve reflejada en su propia mentalidad, única e irrepetible, su visión del cuerpo.” Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección de Danza/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial 2007, p. 28.

contiene una lógica de sentido la cual se genera históricamente, de tal modo que los significantes del cuerpo pueden ser interpretados dependiendo de su horizonte de producción y el de recepción. Es cultural porque se presenta y representa en las producciones artísticas. La pintura, escultura, la danza son lugares comunes en donde se puede observar las dinámicas de interacción sociales que ejemplifican el uso y el significado del cuerpo, un cuerpo político. “En el concepto *cultura del cuerpo* intervienen tanto factores completamente físicos, objetivos, materiales, como factores que pertenecen al ámbito de la moral, la ideología, la religión, las creencias y el símbolo.”³³ Es la corporeidad la que retoma la experiencia y la configura para crear lenguaje. Sin darnos cuenta, el cuerpo es quien contiene la experiencia histórica.

“En este sentido, nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covalentes.”³⁴ Mediante el cuerpo se piensa, se escribe y selecciona los discursos que perviven en la cotidianidad de la reproducción. La representación del cuerpo es en la cultura moderna una herramienta para el reconocimiento del yo, en el ser tiempo, así como el mecanismo de comunicación de la identidad frente al otro. Es decir, el cuerpo es el eje conductor de la subjetividad hecha carne, contiene una nueva forma de enfrentarse a la realidad íntimamente ligado al individuo y sus sensaciones.

³³ *Ibidem*, p. 27

³⁴ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1993. p.168.

2.2 El cuerpo y el lenguaje

Existe una dualidad en la materialidad e inmaterialidad del cuerpo, una materialidad física que genera un tipo de inmaterialidad que persiste en la memoria como *metáfora viva*. Esa dualidad dicotómica hace que se presente el signo y el significado dentro de discursos que sobreviven en la cultura. El cuerpo como productor de discurso dentro de un triple presente genera comunicación a partir de la unidad mínima de sentido, el gesto.

El gesto es para el cuerpo la capacidad de representación de las sensaciones. Por esta razón, automáticamente al contacto con la experiencia, el cuerpo reacciona produciendo gestualidad. Por consiguiente, es necesario problematizar el lenguaje del gesto, y cómo para la historia del arte plantea un problema teórico-metodológico para su acercamiento y tratamiento. “Todo esto tiende a corroborar la hipótesis que afirma que interpretamos y codificamos la percepción de nuestras criaturas próximas en términos musculares más que en términos visuales”³⁵. Es así que el cuerpo se convierte en un recipiente de movimientos, dichos movimientos son potencias del gesto, y es el gesto que permite la interpretación del movimiento.

Un gesto³⁶ es cualquier movimiento corporal que contenga intención. Es mayormente referido al rostro, pero los brazos, el torso, las piernas tienen la potencia de ser gesto, dependiendo de la intencionalidad del movimiento que genera el actor. Debido a la multiplicidad de significados que se pueden interpretar de un gesto es necesaria la cultura del cuerpo que les da sentido. Es decir, un universo de posibilidades limitadas por el contexto histórico cultural que los produce, una dimensión cultural que contenga la gama de impresiones sensitivas, así como su codificación.

Los gestos transmiten emociones y son la unidad mínima del lenguaje. Por esta razón, antes de la existencia de las palabras las posiciones corporales comunicaban lógicas de

³⁵Ernest Gombrich, Julián Hochberg y Max Blaxx, *Arte, percepción y realidad*, México, EPUB Turolero, 1973, p. 44.

³⁶“Una manera de definición de «gesto» consiste en entenderlo como un movimiento del cuerpo o de un instrumento unido al mismo, para el cual no se da ninguna explicación causal satisfactoria. A fin de poder entender los gestos así definidos, es necesario descubrir sus «significados». Eso es exactamente lo que hacemos en cada paso, y eso constituye un aspecto notable de nuestra vida cotidiana.” Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Editorial Herder, 1994, p. 10.

sentido y los seres humanos se podían comunicar mediante estos movimientos. “Pero interpretar los movimientos de los cuerpos como variedades de escritura corpórea es ya un paso en la dirección correcta, las actividades corporales adoptan el estado de formas de articulación y representación, sus movimientos adquieren un estado y una función equivalentes a las palabras que los describen.”³⁷ Es la equivalencia con la metáfora en la que el lenguaje comparte rasgos operativos con el gesto.

Al intentar capturar el movimiento, la narrativa generó un programa de codificación sensorial. Es aquí cuando el habla y la escritura encuentran en la metáfora un principio de interconexión con las sensaciones y emociones. “Así como la palabra significa no solamente por los vocablos, sino también por el acento, el tono, los gestos y la fisionomía, y que este suplemento de sentido revela no ya los pensamientos y su manera de ser fundamental, igualmente la poesía si es accidentalmente narrativa y significativa, es esencialmente una modulación de la experiencia.”³⁸ Desde su condición de posibilidad para el lenguaje, la metáfora retoma el movimiento: es capaz de figurar palabras, es la movilidad entre ellas que desplaza los conceptos, libera los signos para comparar significados. Tanto la metáfora como el gesto son conductores de posibilidad para el lenguaje, siendo que ambos moldean figuras visuales y mentales que ayudan a la comunicación de la acción, pues la acción tiene un carácter limitado cuando se traduce a concepto. Asimismo el concepto es limitado cuando se traduce a gesto. Al conectar una secuencia de gestos concatenan significados que unidos uno con el otro secuencialmente provocan lenguaje, es decir, la corporalidad narra a través de la sensibilidad un discurso capaz de traspasar las barreras del lenguaje³⁹. En la danza intervienen

³⁷ Susan Leigh Foster, *Coreografiar la historia*, versión reducida del texto “Coreographing History” publicado en inglés en, *Choreographing History*, Indiana University, 1995, p.21.

³⁸ Maurice Merleau Ponty, *op.cit.*, p. 167-168.

³⁹ Cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales. Construida a partir de encuentros interminables y repetidos con otros cuerpos, la escritura de cada cuerpo mantiene una relación no natural entre su fisicalidad y su referencialidad. Cada cuerpo establece esta relación entre fisicalidad y significado junto con las acciones físicas y las descripciones verbales de los cuerpos que se mueven a su lado. Cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales. Construida a partir de encuentros interminables y repetidos con otros cuerpos, la escritura de cada cuerpo mantiene una relación no natural entre su fisicalidad y su referencialidad. Cada cuerpo establece esta relación entre fisicalidad y significado junto con las acciones físicas y las descripciones verbales de los cuerpos que se mueven a su lado. Susan Leigh Foster, *op. cit.*, p, 13.

tanto los símbolos que se crean a partir de los gestos como el lenguaje que provocan, además, el contexto en el que es percibida la danza organiza estos símbolos sustrayendo de ellos las metáforas, es por eso que la corporalidad solo puede compartir lenguaje en un determinado espacio/tiempo y significa multiplicidad de mensajes de acuerdo a los horizontes de enunciación.

La relación entre cuerpo y lenguaje es simbiótica. Sin embargo, cuando procesamos el movimiento se genera un proceso de abstracción de la acción realizada. Dependerá de la intención de la comunicación del movimiento que imprime el hablante que se genere un discurso sobre el gesto, para lograr la comunicación adecuada de la acción. “Es solo que no podemos explicar la manera de hacerlo. Pues no hay acción alguna, distinta de la acción misma, que poner en *explanans*. Esto se debe a lo que estoy denominando el estar dado de las acciones básicas. Se hace referencia a las acciones básicas como parte del *explanans* para explicar cómo se hacen las cosas”⁴⁰

Siguiendo la teoría de las acciones básicas de Danto, existen movimientos corporales que no se pueden explicar mediante el discurso. Sin embargo estas acciones se comunican con la acción misma. No obstante, Ricoeur plantea que, “este decir del hacer puede ser aprehendido en varios niveles: nivel de los *conceptos* puestos en juego en la descripción de la acción; nivel de las preposiciones donde la propia acción llega a enunciarse; nivel de los argumentos en el que se articula una estrategia de la acción”⁴¹. Es aquí cuando la metáfora y el gesto comparten lazos familiares. “Engañoso, siempre en acción, el cuerpo es en el mejor de los casos parecido a algo, pero nunca es ese algo. De este modo las metáforas aluden a él, enunciadas en el habla o en el movimiento, son lo que da al cuerpo su más tangible sustancia.”⁴²

La oportunidad que dan las metáforas para comunicar acción es la misma posibilidad que el gesto para ser representado. El movimiento mimético, es capaz de yuxtaponer imágenes o conceptos para construir significados, contiene un juego entre el signo y los posibles significados de las yuxtaposiciones. Para el discurso, el uso de las metáforas para la

⁴⁰ A. Danto, *Acciones Básicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1981, p. 21.

⁴¹ Paul Ricoeur, *El discurso de la acción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 11.

⁴² Susan Leigh Foster, *op.cit.*, p.14.

asimilación y comunicación del movimiento gestual es una de las propuestas para la solución de la dicotomía entre la acción y traducción al lenguaje verbal o literario.

Al querer el habla y la escritura apropiarse del movimiento adquirieron un proceso de metaforización⁴³ de las acciones básicas. En este proceso se imprime *dinamis* a la conceptualización, en la que las significaciones emotivas detonan los significados, “la definición de gesto aquí propuesta supone que de lo que se trata en la misma es un movimiento simbólico.”⁴⁴ Es decir, existe una interiorización de la gestualidad, que implica una aprehensión del significado que el movimiento físico posee culturalmente determinado traducido al universo descriptivo.

En consecuencia, “se puede afirmar naturalmente que semejante movimiento (Levantar el brazo) es siempre el síntoma de otra cosa (por ejemplo, de la cultura en la que esta codificado); pero ése no es el motivo por el que se denomina gesto. Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo sólo se trata de dar un sentido a alguna cosa.”⁴⁵ Como resultado, al generar una estrategia lingüística de traducción del gesto se gesta una imagen mental que contiene una figura corporal, pues ésta representa la emoción que visualmente recibimos en cuanto miramos una expresión. Así afirmamos que el cuerpo es una consecuencia de las experiencias cotidianas codificadas mediante la gestualidad.

Solo mediante la observación en el detalle al movimiento corporal se puede realizar dicha elección, pues el cuerpo mecánicamente responde al impulso de acción. Otro nivel de entendimiento y comunicación del gesto se despliega cuando la imposibilidad de a traducción exacta aparece. En un diálogo en el cual un espectador se enfrenta a la gestualidad, el cual se contiene dentro de la visualidad, se busca extrapolar la sensación que produce el gesto a través del discurso. En este círculo interviene la interpretación de las formas simbólicas, se recurre a la metáfora para contener la intención mimética. La metáfora actúa como un móvil,

⁴³“La metaforización es el proceso operativo en la creación de las palabras por conceptos abstractos, hecho que es fácilmente verificable etimológicamente” en Marcel Danesi, *Metáfora, pensamiento, y lenguaje (una perspectiva viquiana de teorización sobre la metáfora como elemento de interconexión)*, Sevilla, Editorial KRONOS, 2004, p. 51.

⁴⁴ Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Editorial Herder, 1994, p. 10.

⁴⁵*Ibidem*, p. 11.

un juego de expectativas y simbolismos, es movimiento dentro del lenguaje, es gesto dentro del discurso.

“La representación entre distintos códigos representativos constituye un segundo tipo de interconexión en la formación de cultura. Esto implica que existe una concatenación semiótica entre el lenguaje y códigos no verbales, como el quinésico, el prosémico, el musical, etc.”⁴⁶ En el sentido estético, la metáfora en el lenguaje es la catalizadora del entendimiento del mundo de la acción, pues supone un libre juego de facultades que despiertan la sensibilidad del concepto y proyectan un universo del sentido en el que el reconocimiento de la experiencia sensible detona la significación.

En las metáforas se hace presente el cuerpo mediante la estética, es por eso que el arte retoma las figuras metafóricas para cimentar una traducción que apela al aparato sensitivo. Pues solo el cuerpo puede comunicar cuerpo, a partir del impulso estético que por medio de la empatía se explora una dimensión sensorial que apela a la experiencia estética desde la generación de conocimiento. La historia el arte se percató de esto, se dio cuenta que en las formas se relataba un discurso visual rastreable capaz de analizarse dentro de corrientes o escuelas estilísticas.

Sin embargo, el cuerpo, que es quien produce estas formas, se convirtió en un espíritu. Estaba allí, contaban con él, se analizaban las posiciones, las diferencias arquetípicas, la potencia de los gestos, las emociones representadas en los rostros, en la tensión muscular, los efectos de los claro oscuros. “No disponemos de un léxico para describir las características del entramado de actitudes de una persona, aunque esto no significa que no podamos codificar esas experiencias de otra forma.”⁴⁷

El cuerpo está presente en cada uno de las metodologías de investigación artística. Se usa pero su lenguaje se omite en el discurso. La metáfora viva murió categorizada en escuelas y técnicas. Sin embargo, es en las artes, que exploran la capacidad gestual de los hombres, que la exploración del sentimiento catártico funciona como dispositivo de comunicación metafórica mediante la repetición de las formas corporales. Es decir, en las formas

⁴⁶ Marcel Danesi, *Metáfora, pensamiento y lenguaje (una perspectiva viquiana de teorización sobre la metáfora como elemento de la interconexión)*, Sevilla, Editorial KRONOS 2004, p. 92.

⁴⁷ Ernest H. Gombrich, Julián Hochberg y Max Blaxx, *op. cit.*, p. 50.

simbólicas, el teatro, la danza, inclusive la música permiten vivenciar la metáfora viva en el momento de la creación, pues es el cuerpo en el eterno retorno a sí mismo el que hace capaz la gestualidad en su narrativa.

Es imposible no referenciar a Aby Warburg, quien utiliza la gestualidad como una expresión histórica e historiable, la cual contiene y configura simbologías sociales. Plantea las representaciones del cuerpo y el gesto como un registro cotidiano, los signos como lenguaje de formas simbólicas. Principalmente en el texto *El ritual de la serpiente* utiliza imágenes en soportes fotográficos, cerámicas, dibujos, etc. para relacionar las representaciones artísticas con las simbologías culturales. Los gestos son las imágenes supervivientes de la cultura a través del tiempo. Éstos transmitidos mediante la empatía de las formas representan la conexión simbólica entre el ritual y la fisionomía pues expresan metáforas en el movimiento del cuerpo. Puesto que el arte plástico siempre está en búsqueda de capturar la vida, esas formas simbólicas se rodean en el habla como metáforas, en los discursos como poesía, localizado en la danza, el arte de mover y significar el cuerpo.

2.3 Un acercamiento a la danza

Me gustaría abrir una pregunta para comenzar a hablar sobre la danza y es ésta: ¿qué es la danza? ¿Cómo se conceptualiza y se estudia? Como todo arte, la danza, genera un círculo hermenéutico en el que participan diferentes actores: el espectador, el productor, el ejecutante y el escenario de recepción en cada una de las partes. La danza es una dimensión cultural en la cual se producen lógicas de sentido a medida que las sociedades se transforman. Contiene en ella elementos propios para la comunicación de significados que traspasan la escritura o la palabra.

Como resultado de estas afirmaciones tenemos serios problemas cuando nos enfrentamos a interpretar los gestos desde una disciplina como la histórica. Los historiadores estamos muy acostumbrados a trabajar con el lenguaje escrito. Conocemos mecanismos de análisis para los diferentes tipos de textos, sabemos en dónde termina o empieza una palabra, un párrafo, una cuartilla, etc., identificamos las intenciones de los autores por el uso de figuras literarias, contextualizamos los circuitos de procedencia y producción de las obras, conocemos a los autores mediante biografías, etc. Parece que somos expertos en las palabras.

¿Qué pasa cuando a los historiadores les presentan como fuente un cuerpo que se mueve, que gesticula? ¿Es historiable? Empero, “cualesquiera que sean las clases y cantidades de referencias corporales en cualquier constelación determinada de prácticas, producirán versiones de cuerpos históricos cuya relación mutua está determinada tanto por la historia del cuerpo del historiador como por las épocas que ellos representa.”⁴⁸ Todo parecería indicar que, la historia no tiene nada que hacer preocupándose por los cuerpos que se mueven, olvidándose que la escritura de la historia es, antes que grafía, un lenguaje corporal. Vale decir que en el fondo de dicha afirmación se plantea un problema sobre el discurso escrito y el lenguaje de la acción, así como la aprehensión del pasado intangible.

Tal como plantea Merleau Ponty, “La historia es un medio de vida si entre la teoría y la práctica, entre la cultura y el trabajo, entre las acciones deliberadas y el tiempo en que estas aparecen, hay una afinidad que no sea fortuita ni se base en una lógica omnipotente.”⁴⁹ La historia debería representar la acción contenida en sí misma, ya que el conocimiento de las acciones y su interpretación descansan en la historiografía. Pero ésta no es omnipotente ni omnipresente, al menos no si no se hace consciente de su corporalidad. Inversamente, en la danza, se plantean formas de apropiarse del cuerpo en el pasado, y es escrito en coreografías, etimológicamente, en la escritura del cuerpo. Todo bailarín sabe perfectamente que el uso de su cuerpo proyecta imágenes las cuales se insertan en la memoria colectiva de quien mira, ya sea el espectador, el coreógrafo, otros bailarines o el reflejo que produce el espejo cuando el practicante ensaya. El gesto se manifiesta como el motor del conocimiento y productor de significaciones.

En la coreografía de las danzas se implican una serie de categorías que tenemos que analizar. Para ello nos apoyaremos en el texto de Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*.⁵⁰ En primer lugar, “el cuerpo humano constituye la materia prima de la danza; los miembros, partes y habilidades que lo conforman resultan los principales protagonistas de esta

⁴⁸ Susan Leigh Foster. *op.cit.*, p. 17.

⁴⁹ Maurice Merleau Ponty, *Filosofía y lenguaje. Estudios y ensayos fundamentales*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969, p. 37.

⁵⁰ En este libro Dallal brinda una guía de acercamiento al público en general para el mejor disfrute de la danza. El libro corresponde a la segunda edición actualizada que hizo el autor con el título *Cómo acercarse a la danza* de 1986.

actividad.”⁵¹ Es el cuerpo quien posibilita al humano el movimiento, y la experimentación de la segunda parte, el espacio, sin quien sería imposible determinar las acciones pues el espacio contiene a los cuerpos. En tercera parte, el movimiento. Sin movimiento no existiría la danza, dado que cada estilo contiene implicaciones físicas y simbólicas que hacen identitarias a las diferentes danzas.

Como cuarta parte, el impulso del movimiento es lo que le da sentido a las acciones corporales, el porqué de cada gesto. En el quinto elemento, el tiempo, definido por la música y el ritmo, la mimética de la musicalidad y el ritmo con el cuerpo generan una imagen secuencial que resalta las direcciones corporales. La sexta es la relación luz y oscuridad, que como en la pintura construye diálogos entre el espacio y la limitaciones visuales.

Como séptima característica, la forma o apariencia es el sentido estético de las piezas coreográficas. Y con el octavo puesto, el espectador, quien en mi punto de vista es de los personajes principales, el círculo de la comunicación se completa. Estos elementos en conjunto hacen un universo en el que la lógica de sentido se centra en el cuerpo y cómo éste crea sensaciones para apropiarse de la realidad. Crea metáforas vivas, móviles pues genera gestualidad.

Actualmente la danza se ha diversificado. Para su estudio y como todo arte, se apoderó de ella la clasificación de escuelas, coreógrafos, perspectivas coreológicas y estilos. Muchas de ellas se diferencian unas de otras por la cultura a la que pertenecen, el sentido social y político de las representaciones, la música que utilizan, indumentaria, etc. Gracias a la aparición de la danza contemporánea, los discursos corporales se convirtieron en una forma libre de la interpretación individual sobre cualquier tema que el intérprete desee explorar. Es así que tenemos que tener cuidado en analizar el sentido histórico de las danzas y sus vertientes, pues a la vez que los textos, la intención del autor se entremezcla en el discurso que proyecta la representación. Como resultado, el análisis histórico de las danzas debe tomar en cuenta cada uno de los niveles del círculo hermenéutico del arte, así como los elementos

⁵¹ Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección de Danza/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial 2007, p. 22

que son intrínsecos a la propia disciplina dancística, teniendo en el eje el discurso gestual en su nivel cultural.

Retomando a Warburg, en el libro *El ritual de la serpiente* se analizan dentro de las danzas las gestualidades que representan simbólicamente un ritual sagrado. Dentro de ellas, los indios configuran lenguajes corporales para apropiarse de su entorno. “La danza de las máscaras de los pueblos llamados «primitivos» es, teniendo en cuenta su esencia originaria, un testimonio de religiosidad social.”⁵² Aunque al autor le interesan las expresiones dentro de la ritualidad brinda un concepto sobre la danza, que abarca más allá de la movilidad motriz y su enseñanza como técnicas corporales, la danza adquiere para Warburg un carácter político, en contraste con Mauss que utiliza a la danza como una disciplina del cuerpo. Se presenta la danza como una forma ritual en la que alrededor de ella se tejen redes de sociabilidad, dentro de las cuales se transmiten y rememoran conocimientos. Es en la repetición de estas danzas que se preservan las significaciones culturales de una sociedad creando tradiciones.

En el fondo el autor se pregunta por la identidad simbólica de los pueblos originarios norteamericanos, cómo se conforman símbolos y significados con los gestos dentro de las danzas rituales. Vemos cómo Warburg se acerca a la danza para ejemplificar simbolismos, “para comprender este nivel de razonamiento simbólico, las danzas de los pueblos pueden ofrecernos algunos ejemplos”⁵³ dentro de ellos las figuras de animales utilizadas en las danzas como el venado y la serpiente. Este libro es un ejemplo del acercamiento que un historiador hace sobre la danza como contenedor de significados. Existe en la historia una preocupación por el lenguaje corporal, su transmisión, así como, en la articulación del conocimiento por medio del gesto. No obstante, tanto Warburg como Mauss pasan por alto la narrativa corporal que se genera en las representaciones dancísticas. Si bien las danzas contienen símbolos, es solamente en el reconocimiento empático con el otro, ser cuerpo, que la catarsis hace emerger el carácter simbólico del gesto. Es por eso que el tener en cuenta la narrativa del acto dancístico implicado en la coreografía del gesto se puede identificar que la

⁵² Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Editorial Sexto Piso, 2004, p. 15.

⁵³ *Ibidem*, p. 29.

danza representa historias, en un acto mimético que permite ser y desvanecer el discurso de la acción a consciencia casi tanto como un texto histórico.

2.4 La danza como representación y configuración del pasado

La danza es para la historia una fuente inigualable. Ella contiene la memoria de la acción y es representada mediante la acción misma. La exigencia de un coreógrafo en sus bailarines está en la correcta repetición de los movimientos: en cada ensayo se busca la perfección en sincronía y repetición. En este sentido cada uno de los gestos que el bailarín ejecuta están pensados para un fin en concreto. Como cuando se construye una oración o un discurso histórico, se debe buscar los conceptos y verbos correctos en cada párrafo, así como el coreógrafo busca el tiempo, las transiciones y los movimientos físicos que acompañan al gesto en la interpretación.

“Si puede aún hablarse, en la percepción del propio cuerpo, de una interpretación, habrá que decir que éste se interpreta a sí mismo.”⁵⁴ En la danza mediante los ensayos y la repetición de la interpretación se logra que el gesto coincida en cada una de las representaciones. La observación del cuerpo en movimiento hace que los bailarines sean expertos en interpretar y presentar el cuerpo, en retomar emociones y significaciones gestuales para representarlas. No importa la distancia temporal que los separe del horizonte de creación de las danzas pues es la experiencia sensible la que se apodera de la enunciación, como si importa la capacidad de trasmutación de la emoción, el impulso sensible que dio significación a la metáfora.

Si bien en todas las danzas, los ensayos y la repetición de los movimientos buscan una perfecta mimesis en cada presentación, existe un tipo específico de danzas en que la mimética implica un sentido de conservación de la experiencia sensible. “Cada pieza de danza es histórica. Debemos entonces clasificar a las danzas según parámetros distintos pero específicos, los cuales nos permitirían localizarlas en el pasado o en el presente, observarlas y exterminarlas en la realidad concreta y de una manera más certera y más determinante.”⁵⁵

⁵⁴ Merleau Ponty, *op. cit.*, *Fenomenología de la percepción*, p. 167.

⁵⁵ Alberto Dallal, *op.cit.*, *Los elementos de la danza*, p. 43

Es en las danzas tradicionales que al ejecutarse en tiempos históricos diferidos a su etapa de producción conllevan un sentido de conservación de la memoria corporal. Para las sociedades modernas es importante preservar los significados, ya sean rituales o festivos, de las danzas denominadas autóctonas o tradicionales oriundas en las distintas regiones. Es por eso que podemos encontrar la supervivencia de danzas que identifican a grupos sociales.

En las danzas tradicionales⁵⁶ se busca la mimética histórica. De esta manera se pretende conservar las técnicas corporales de las prácticas rituales. No es el caso de otro tipo de danza como la contemporánea, en la cual la libertad de movimientos conlleva la experimentación corporal. El bailarín de danzas tradicionales tiene un compromiso con la ejecución de los movimientos que aprehende, repite y proyecta. Además al representar una coreografía basada en movimientos autóctonos de una cultura se imprime en el ejecutante el deber de apearse lo más posible a las intenciones de las danzas, la simbología de los vestuarios, de las figuras en transiciones. El sentimiento que contiene la escenificación, y el simbolismo de la danza misma son elementos que no se pueden obviar en las puestas en escena.

El peso cultural que implica representar una danza tradicional comprende un sentido histórico del cuerpo dentro de las sociedades que las producen. “En suma, la observación y/o el ejercicio de cualquier tipo de danza nos entrega, al mismo tiempo, la expresión artística y la cultura del cuerpo del grupo social que la práctica.”⁵⁷ Es por eso que la Historia debería retomar las danzas como una fuente principal en el conocimiento del cuerpo, uso y significación. Su importancia radica en la conservación y restauración de los gestos, así como se restauran y conservan monumentos o documentos. El cuerpo con su gestualidad es un lenguaje que comunica discursos escritos que son históricos e historiables. De no ser así, por su carácter transitorio se perderán en el devenir y la transformación de las sociedades.

⁵⁶“Tanto en el caso de las danzas populares como las de concierto es posible establecer que un lenguaje dancístico combina, por lo menos, cuatro factores primordiales: técnica (conjunto de procedimientos), actitud estética (desarrollo del arte local hasta la fecha), conjunto de temas idóneos (caros o importantes para el grupo social), visión del mundo (historia y realidad cultural y social).”

Ibidem, p. 73.

⁵⁷ Alberto Dallal, *op. cit.*, *Los elementos de la danza*, p.28.

Dentro de esta investigación se propone la danza como un discurso histórico, el cual por medio del gesto conforma una red de símbolos, signos y significados que participan en las dinámicas culturales insertos en la vida cotidiana, experimentados durante las representaciones coreográficas. Y es este configurar y dar sentido que se presenta en la danza el que Zaratustra reconoce, mediante su voz, Nietzsche, observa el sentido histórico del cuerpo. “De una alma poderosa a la que corresponde el cuerpo elevado, el cuerpo bello, victorioso, reconfortante, en torno al cual toda cosa se transforma en espejo: el cuerpo flexible, persuasivo, el bailarín, del cual es símbolo y compendio el alma gozosa de sí misma. El goce de tales cuerpos y de tales almas en sí mismos se da a sí este nombre: «virtud.»”⁵⁸ El bailarín es el ser, que por medio de su cuerpo, reconoce el tiempo/espacio en el que habita, es capaz de generar figuras retóricas en cada uno de sus movimientos, se traslada en el espacio reconfigurándose simbólicamente.

Nietzsche, es quien nos brinda la clave para comprender la historicidad que esconde el gesto. Lo que evidencia el carácter histórico de las danzas, siendo el gesto quien contiene la memoria colectiva, en la danza los gestos detonan un universo sensible que juega en el libre juego de facultades, permitiendo un eterno retorno en sí mismo, Se conforman y reconforman en cada uno de sus movimientos, pues el presente y el pasado quedan volando en la memoria tanto del espectador de la danza como del bailarín. Quien baila habita en la memoria.⁵⁹

Para el filósofo, la danza es una comunión con el ser y el tiempo. Es la consciencia del cuerpo que tiene el bailarín que lo hace capaz de escuchar y representar la vida, “y este ser honestísimo, el yo, habla del cuerpo, y continúa queriendo el cuerpo, aun cuando poetice y fantasee y revolotee de un lado para otro con rotas alas. El yo aprende a hablar con mayor honestidad cada vez: y cuanto más aprende, tantas más palabras y honores encuentra para el

⁵⁸ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, México, Alianza Editorial, p. 705-706. Versión EPUB.

⁵⁹“Esta vinculación de la danza y el baile con la vida está muy presente desde el principio en Nietzsche, ya que no son más que otra forma de decir la vida. Mediante la danza es la vida la que penetra en el cuerpo, provocando un estado de exaltación en el que el sujeto ya no es más artista, sino “una obra de arte”; por eso la mejor manera de comprender y experimentar la vida es danzando, escuchando los modos de decir del cuerpo”. "Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje", en Luis Enrique de Santiago Guervós, *Nietzsche y el arte. Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Editorial Trotta, 2004, 678 pp.

cuerpo y la tierra.”⁶⁰ El regreso a la consciencia corporal es lo que para Nietzsche le permite al hombre comenzar a crear, liberar al ser, y configurar el sentido en su existencia.

Existe una potencia en la danza para retomar una memoria corporal que se gesta en el movimiento. Sin embargo, no es cualquier movimiento: es una sincronía de gestos. Al coreografiar una pieza el bailarín tiene consciencia del yo, “dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer; tu cuerpo y su gran razón: ésta no dice yo, pero hace yo.”⁶¹ El bailarín, es un yo que actúa, como si fuese otro. Se desmantela en cada instante que los pies se levantan del escenario, en el instante de suspensión corporal transmuta, por gravedad, regresa al suelo, esta vez como otro esperando continuamente la suspensión del juicio que le permita reconfigurarse.

Para los cuerpos, la danza es el eterno retorno a sí mismos. “Hacia allí donde todo devenir me pareció un baile de dioses y una petulancia de dioses, y el mundo, algo suelto y travieso y que huye a cobijarse en sí mismo: como un eterno huir-de-sí-mismos y volver-a-buscarse-a-sí-mismos de muchos dioses, como el bienaventurado contra decirse, oírse de nuevo, relacionarse de nuevo de muchos dioses.”⁶² La creación del mundo por el dios Shiva acontece en su danza. La creación del yo en los hombres, no es más que el movimiento y la transmutación de yo. “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido, llámese sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo.”⁶³

Por otra parte, añadiendo a la capacidad del cuerpo como creador, el cuerpo contiene memoria, heredada por un conocimiento kinestésico y esa memoria habita en el ser tiempo. El cuerpo creador que presenta Nietzsche retorna a sí mismo y en ese eterno retorno acumula experiencia. Si no fuese así no podríamos interpretar ni sentir, ni danzar. Pues bailar y danzar no tienen las mismas significaciones para cuerpo en movimiento. El baile es necesario para la expresión de los hombres, para el reconocimiento del yo, pero la danza, se encarga de crear discursos. La intención de comunicación de la gestualidad marca la diferencia entre el

⁶⁰ Nietzsche, *op.cit.*, p. 165.

⁶¹ *Ibidem*, p. 172.

⁶² *Ibidem*, p.732-733.

⁶³ *Ibidem*, p. 173-174.

bailarín quien usa el baile para comunicarse con dios y el ser bailarín que usa la danza para comunicarse con otros cuerpos. Quedaría la pregunta al aire si el bailarín virtuoso de Nietzsche logra comunicar la virtud que el conocimiento del baile le regala o necesitaría conocer la danza.

Es así que buscamos en la danza la historia de los cuerpos vivos. ¿Quién mejor que el cuerpo para hablarnos de esos cambios que tanto buscamos los historiadores? El significado de las acciones es siempre una interrogante que parece no tener respuesta. ¿Quién mejor que la danza para decirnos eso que los documentos callan?

Pero la danza no es sólo movimiento: es movimiento que narra aquello que difícilmente pueden tocar las palabras. Conscientemente, la danza es también cuento, historia y confesión de culpas acumuladas o bien inventadas en el momento mismo de generarse el salto, la vuelta, el desplante o el latigazo de un músculo que explota sus posibilidades de relajación y contracción.⁶⁴

El cuerpo que danza carga con los gestos *aprehendidos* históricamente, ubica la memoria sensible de los seres humanos en el desdoble de las articulaciones. Formula un principio emocional que se reconoce en el contorno de las formas y detona el sentido en el gesto, pues en él se implica la acción de significar. Es así como nuestro registro perceptual va archivando experiencias sensibles. “Solo que la memoria de la danza congrega reminiscencias y automatismos, evocaciones y pulsiones fraguados arcaicamente en el cuerpo, fantasías, hábitos sin origen, representaciones fruto del aprendizaje y residuos de gestualidades heredadas de múltiples amores y filiaciones.”⁶⁵ En la observación de la danza, la mirada es un receptor del tiempo que permite detonar las experiencias y conocimientos en el gesto del bailarín. En una doble sentido detona en el observador una catarsis que permite el juego de facultades, y finalmente explota la significación.

En las danzas, el poder invocativo y de imitación influye en la memoria general, activa y activamente, que se asienta en los actos rituales. Esas acciones—victorias

⁶⁴Xabier Lizarraga Cruchaga “Pensar la danza. Antropología y antropología teatral”, en Ramos Maya y Patricia Cardona (corp.), *Danza en México, visiones de cinco siglos*, México, Cenidi Danza/ INBA/ CONACULTA/ Escenología, 2002, (Vol. 1. Ensayos históricos y analíticos). p. 62.

⁶⁵Alejandra Fereiro Perez. “Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza”, en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 139.

institucionales de la estirpe gobernante—devienen asimismo acumulación de elementos sustanciales de las historias oficiales. La repetición produce efectos culturales y el espectáculo se convierte, así, en una especie de crónica que se revive periódicamente y que adquiere su doble función propiciatoria e invocativa, recordación y reforzamiento de la estructura social.⁶⁶

Todos estos elementos constituyen un espectáculo dancístico. La danza es un acto de creación consciente de las formas y figuras que produce, desde la investigación, la puesta en escena y la recepción de las coreografías. Cada uno de los elementos se puede observar una visión narrativa sobre el pasado. En consecuencia, resultado de lo efímero de las representaciones, el instante en el que los bailarines ejecutan coreografías, en ese mismo instante se transforman mediante la habilidad de permanecer en el tiempo, es decir, corresponde a los cuerpos reconociéndose. “Si bien los elementos de la danza pueden analizarse aisladamente, cada uno de ellos mantiene relaciones muy peculiares con el número casi infinito de fenómenos, principios, lenguajes, imágenes, signos, ideas y símbolos que conforman una cultura.”⁶⁷ Parece que la danza es un fantasma que vive en las culturas. Se siente su presencia pero es casi imposible detectarla, tan cotidiana que se confunde. Es *dasein*.

La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura, en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y el espacio. El creador y lo creado, el artista y su obra siguen siendo en ella una cosa única e idéntica. Los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada del mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo por medio de la danza, antes de utilizar la sustancia, la piedra y la palabra para destinarla a la manifestación de sus experiencias interiores.⁶⁸

La danza es discurso histórico porque en ella acontece la forma viva de la memoria por medio de los gestos. “La danza pone en acto esa doble vertiente de las huellas de la memoria: ahí se constituye la plenitud de todo impulso que se fragua en la voluntad de forma que se fija en la figura disciplinaria. Esa memoria se confronta con la experiencia del canon,

⁶⁶ Alberto Dallal, *op. cit.*, *Los elementos de la danza*, p. 82

⁶⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁶⁸ Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, p. 13.

con su sintaxis: la búsqueda de significación.”⁶⁹ Como diría Nietzsche es un eterno retorno a nuestro pasado, esto es, el reconocimiento consciente de la corporalidad presente. La representación dancística es la historia de los cuerpos en su ser cotidiano, generando líneas, posturas, figuras, símbolos y significaciones. La danza es metáfora viva escrita por medio de gestos, contada investigada y generada por cuerpos que viven históricamente. Los bailarines y coreógrafos son historiadores, que por medio del cuerpo reviven emociones, gestos, memoria corpórea y cultural.

El lenguaje del cuerpo mediante la danza persigue una grafía por sí misma, en la concatenación de gestos yuxtapuestos en una secuencia rítmica y cadenciosa. Desde esa perspectiva es historiografía del cuerpo o coreografía del pasado. El cuerpo imprime lenguaje mediante la escritura corporal, que por su ser arte apela al universo estético del ser en el tiempo, el ser corporalmente histórico. Es el impulso estético que logra por medio de la empatía hacernos explorar desde la reminiscencia un universo de sentido emocional que a la par de la poesía remite a la memoria de nuestro ser cuerpo. La danza configura el pasado corporal, pues el movimiento se experimenta sólo en el movimiento. El ser en el tiempo no es un ser estático, es un ser móvil; su cuerpo le permite conocer y conocerse, a través de él, “*experiencia*” y conceptualiza el mundo. La disciplina dancística representa el cuerpo en el espacio. En un acto mimético, representa y configura nuestra experiencia corporal, a través del reconocimiento en el otro, que es cuerpo igual que nosotros.

⁶⁹Raymundo Mier, “Leer a Valéry: la danza, las puntuaciones de la mirada”, en, Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 112.

Cap. 3 El ritmo de la danza mexicana

“Así ha sido mi danza:
Sin límite en su cauce,
sin época
Ella se extiende como el viento
Y permanece como el mar.”
Nellie Campobello, “Estudios”⁷⁰

3.1 Coreografiar la historia mexicana

Para entender comprender mejor cómo surgió el libro de las hermanas Campobello hay que sumergirnos al pasado de la escritura de la historia de la danza y cómo ésta ha influido en la historia mexicana. La historiadora Susan Leigh Foster escribe un ensayo titulado *Coreografiar la historia*, en el cual compara la investigación histórica como escritura con la creación coreográfica. Ambos tienen un proceso que es corporal, el cual contiene técnicas para conocer, plantear hipótesis o pasos y generar conocimiento.

Coreografiar la historia, por tanto, es en primer lugar asegurarse de que la historia está hecha por cuerpos, y luego reconocer que todos esos cuerpos, al moverse y documentar sus movimientos, al aprender sobre el movimiento pasado, conspiran continuamente juntos y son objeto de conspiración. En el proceso de cometer sus acciones de cara a la historia, estos cuerpos pasados y presentes transitan a una semiosis mutuamente construida. Juntos configuran una tradición de códigos y convenciones de significación corporal que permite a los cuerpos representar y comunicarse con otros cuerpos. Juntos aplican la pluma a la página. Juntos bailan con las palabras. Ni el cuerpo del historiador ni los cuerpos históricos ni el cuerpo de la historia quedan fijados en este proceso coreográfico.⁷¹ De este ensayo se rescata el término coreografiar la historia⁷², retomado de investigaciones estadounidenses, en las cuales se plantea que la historia está contenida en las danzas tanto como en los documentos.

⁷⁰ Fragmento de “Estudios” en *Yo! Por Francisca*, en, Mis libros. Nellie Campobello, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2004, p. 261.

⁷¹ Susan Leigh Foster, *op. cit.*, p. 22.

⁷² El término nace en Estados Unidos en los años 90, y es retomado en España en un intento de utilizar las danzas para encontrar una perspectiva distinta a la tradicional en los discursos históricos sobre la historia. Esto produjo el libro Beatriz Martínez del Fresno (ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo/ Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2011, 310 p.

La danza como objeto de estudio histórico ya ha sido trabajada antes, principalmente por bailarines o por antropólogos, cada uno con diferentes objetivos; los bailarines en su práctica y los antropólogos en su significación y origen. Como resultado, se ha intentado hacer una historia de la danza que recupera a los coreógrafos y bailarines más importantes, aquellos que crearon un sello en las técnicas o en los espectáculos. En México por ejemplo, unas de las bailarinas y coreógrafas más famosas son Amalia Hernández o Guillermina Bravo, quienes generaron escuelas y espectáculos que son producto de una larga institucionalización de la práctica dancística en México. “La memoria dancística de nuestro país ajena al registro visual ha permitido un acercamiento inicial a la estética y a la construcción del lenguaje artístico. Una gran tarea de investigación está pendiente: el estudio del lenguaje propiamente dancístico de los enfoques interdisciplinarios y género.”⁷³

Comencemos por preguntarnos: ¿qué es la danza? En palabras de Alberto Dallal, “El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominado y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan.”⁷⁴ De esta cita podemos inferir que la historia de la danza tendría que dar cuenta de los movimientos, gestos y significados que ella misma produce. De ser así comprenderemos mejor la memoria corporal que nos acompaña y es tan importante como comprender las variaciones lingüísticas que el tiempo ha dejado.

La danza en México ha sido parte de la vida cotidiana y espiritual desde sus primeros pasos; responde a la necesidad humana por moverse y comunicarse con el cuerpo. En la conquista, las danzas rituales prehispánicas se fueron transformando y mezclados con distintos estilos traídos por los españoles y herederos de las múltiples culturas que con ellos viajaron, así como en las influencias en la música, las indumentarias, y los pasos se nutrieron, hasta lograr un hibridismo muy difícil de diferenciar.

Por otra parte, “gracias a la Revolución mexicana, el arte mexicano, a partir de 1910 o antes, no podía seguir siendo el mismo la efervescencia popular obliga a una nueva

⁷³ Lucina Jiménez, “El cuerpo escindido. Danza, cuerpo y memoria”, en, Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 35

⁷⁴ Alberto Dallal, *op.cit.*, *Los elementos de la danza*, p. 20

búsqueda de lo nacional pero con reglas diferentes”⁷⁵ y es así como “el movimiento de la danza mexicana surgido tras el ímpetu nacionalista postrevolucionario, es un instante histórico irrecuperable.”⁷⁶ En ese momento se crea una estética⁷⁷. El Estado busca dentro de las artes un espacio para la creación y posterior reforzamiento de la unificación nacional mediante la identificación de figuras arquetípicas representen la diversidad mexicana. A la par del muralismo⁷⁸, la danza se conforma con un sentido estético, pedagógico y experimental.

Sin embargo, existe una diferencia notable cuando se trata de reconocer históricamente el papel de la danza en la producción de conocimiento, quizá por el carácter efímero de la danza, fue complicado para la historia oficial sostener este arte como parte fundamental de la cultura mexicana en un sentido oficial. En estos años, la fotografía y la memoria corporal de los bailarines era la única forma de encontrar un soporte para el arte dancístico. Es por eso que las escuelas de danza comenzaron por gestionar cómo trasladarse por todo el país como parte del proyecto Vasconcelista⁷⁹.

Con este plan en mente se creó la Escuela de Plástica Dinámica en 1931, la primera escuela institucionalizada especializada en brindar clases de danza. Impulsada por Hipólito

⁷⁵ Alberto Dallal, *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. p. 70.

⁷⁶ Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Difusión Cultural/ Departamento de Danza, 1980, p. 23.

⁷⁷ En el caso específico de la danza mexicana, se gesta un proyecto en el que la correcta interpretación de las danzas fue sumamente importante. Se crea una estética en la que el cuerpo es el eje de experimentación, las preguntas: ¿cómo se ven?, ¿qué quieren expresar? ¿de qué forma logran comunicar?, ¿en qué son diferentes cuando se mueven? y quizá una de las más sobresalientes, ¿cómo queremos vernos y que nos vean?. Todas esas preguntas serán respondidas en el arte, en la plástica con los murales, en la música con corridos óperas y bailes de salón, en la danza condicionando el cuerpo danzante con escuelas que contengan el saber de los gestos oriundos de nuestro país.

⁷⁸“Es interesante señalar que el impacto y trascendencia de los primeros coreógrafos mexicanos en la cultura del país, fue muy distinto al que tuvo el movimiento muralista. Los primeros son hoy prácticamente olvidados y desconocidos por las jóvenes generaciones de bailarines, mientras que los segundos son pilares de la cultura.” *Ibidem*, p. 24.

⁷⁹ El proyecto Vasconcelista fue fundamental para la educación en México, así como para la cultura. Vasconcelos generó un proyecto pedagógico con base en la investigación de saberes populares y científicos. Para la danza significó un parteaguas, ya que, cimentó las instituciones encargadas de cohesionar la práctica dancística. Vasconcelos tuvo muy clara la función de la danza y la música en la incipiente nación mexicana, prueba de ello es el apoyo que el gobierno destinó a las misiones culturales. Para profundizar en éste tema se recomiendan estudios como; Marín Noemi, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921- 1938); otra perspectiva de la misiones culturales*, México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/ CENART, 2004, 345p.

Zybin, dicha escuela tenía un trasfondo conceptual moderno en el cual la danza mexicana reposa. Dentro del proyecto presentado por Zybin para la realización de la escuela escribe:

En efecto, mi determinación de la plástica dinámica representa las manifestaciones de todo el mundo físico y psíquico comprendido y estudiado por la ciencia, así como el mundo psíquico sospechado, pero no comprendido por el hombre. Este mundo, digamos, intuitivo. La puerta cerrada para la ciencia exacta es el objeto instintivo de toda la inspiración filosófica y artística del hombre desde sus comienzos. La plástica dinámica surgida de la danza teatral es hermana de (las) artes plásticas, (la) poesía y en estrecha unión con ello lanzará un día fuerzas insospechables de penetración que producirán nuevos fenómenos psíquicos-físicos en los individuos y en las masas.⁸⁰

En el fondo de esta escuela recaía una problematización sobre el quehacer corporal en la cultura. Al igual que otras artes, la danza genera discursos que producen experiencias estéticas, las cuales configuran la realidad de las sociedades que las ve nacer. De la mano de dicha conceptualización se gesta un proyecto que pusiera a la disciplina dancística a la par de cualquier otra arte en el país. Se pensaba que la danza ayudaría a conformar una realidad corporal en respuesta a las exigencias del espectador moderno.

Sin embargo, su duración fue muy corta e inmediatamente remplazada en 1932 por la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Carlos Mérida de la mano de Nellie Campobello. En ella se presentó un proyecto pedagógico que cual buscaba formar profesionales en el campo dancístico que tuvieran una formación completa tanto teórica como práctica. Queda clara la influencia del primer proyecto de la Escuela de Plástica Dinámica. Los estudiantes se formaban en danzas clásicas, danzas regionales, gimnasia, anatomía e historia de cada una de las áreas. Con la aparición de dicha escuela se proyectaba la danza como parte esencial de las artes en el país.

Por lo tanto, se impulsaron espectáculos, investigaciones y espacios para el disfrute como para la experimentación coreográfica, mientras que a la par se generaban iniciativas de enseñanza dancística que llegaran a cada rincón del país. “Los artistas, los creadores deber ir hacia las estancias más explotadas y culturalmente olvidadas del pueblo; el campesinado,

⁸⁰ “Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica” en *Escuela de Plástica Dinámica. Cuadernos del CID danza núm. 2*, México, CID Danza /INBA, 1985, p. 8.

sector en el que lleno se hallan los pueblos indígenas, el proletariado. Pero así mismo conocer su lenguaje, sus formas, sus hábitos, sus posibilidades, y aspiraciones estéticas y políticas.”⁸¹

La danza pertenece a ese universo artístico mexicano. Generando programas, estéticos concretos, clasificando sus variantes, imponiendo técnicas, nombres y estilos, se crea una coreografía completa del pasado corporal mexicano con movimientos, escuelas, gestos, música, ritmos. “Las y los creadores de la danza escénica nacionalista postrevolucionaria estaban realmente convencidos de que su labor y sus obras, que revivían y recreaban la cultura popular, fueron aportaciones a la cultura nacional.”⁸² La danza mexicana comprende un programa estético en el uso y significación del lenguaje corporal para, en una de sus tangentes, conformar discursos históricos, que contienen una visión de lo que para los artistas postrevolucionarios valía la pena recordar y que formará parte del México moderno.

Dos corrientes dancísticas se impusieron en el siglo XX. Una vertiente pretendía rescatar las danzas tradicionales de México, buscando resaltar las tradiciones heredadas por el pasado prehispánico mediante la observación, la práctica empírica, la documentación y finalmente la creación de espectáculos dancísticos que respetaran culturalmente la simbología histórica. Por otro lado, llegaron a México artistas como Ana Sokolow, Waldeen, Xenia Zerina, etc. quienes encontraban en la danza contemporánea un espacio de libre creación y experimentación corporal, impulsando esta vertiente dentro de las instituciones mexicanas. Esos dos estilos dancísticos convivían simultáneamente en los mismos espacios: las escuelas y escenarios se llenaban de una visualidad que combinaba las tradiciones clásicas con una nueva forma de danza mexicana y las vanguardias.

No es casualidad que ambas corrientes se desarrollaron dentro de un mismo horizonte cultural. Partiendo de las reflexiones teóricas que acompañaron los proyectos de creación coreográfica, se puede inferir que inclusive el género de danza tradicional mexicana creada en estos años seguía una conceptualización moderna sobre las artes. En esencia, este tipo de danza es a mi parecer una expresión detallada del pensamiento plástico moderno mexicano.

⁸¹ Alberto Dallal, *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 71.

⁸² Margarita Tortajada, *Frutos de mujer op. cit.*, p. 261- 262.

Su interés estético, al igual que la de los grandes muralistas, contiene una reflexión sobre la plástica y la estética, una apropiación de las formas y escuelas extranjeras de arte, una subsunción de la experiencia estética romántica⁸³.

Agregando a lo anterior, “las artistas que aquí estudio lucharon por interpretar su propia historia y obra, quizá como la necesidad de establecer un discurso racional que explicara el corporal y contrarrestara la “irracionalidad” de la danza.”⁸⁴ Se generó en la danza un juicio estético que descansa en la identidad corporal del mexicano, tan hundida en el cotidiano que difícilmente se problematiza. Más allá de la decadencia de las tradiciones en la comercialización del arte, es su carácter cotidiano, móvil como los cuerpos en que reposa, que al reflexionar sobre ella se diluye la propuesta teórica que subyace dentro del gesto.

Su importancia radica en su fuerza y alcances, su trabajo y propuestas artísticas innovadoras, así como en haber sido las creadoras del trabajo artístico más representativo, y haber sustentado mayor poder. Ellas (Nellie y Gloria Campobello, Waldeen y Ana Sokolow) como bailarinas, maestras, coreógrafas, directoras y promotoras tuvieron en sus manos el desarrollo del campo dancístico profesional y académico mexicano y, al mismo tiempo, se desarrollaron en él como artistas, modificando a lo largo de su vida sus conceptos, su danza y sus creaciones artísticas.⁸⁵

La conservación de las instituciones surgidas en estos años demuestra que los estudios corporales hechos por las primeras coreógrafas establecen un lenguaje dinámico, el cual funcionó y funciona para representar una dimensión cultural que se mueve a la par de los discursos escritos, los monumentales y oficiales, complementando así las expresiones humanas. Estos discursos, a su vez *historiables*, componen un panorama estético del ser mexicano dentro de la cultura nacional.

⁸³ Si bien el concepto romanticismo puede tener diversas adscripciones, en éste caso se refiere a la corriente de pensamiento que prima la experiencia sensible como formadora de conocimiento. Cobijando al arte mexicano del siglo XX se encontraba la síntesis que Vasconcelos hacía de los intelectuales que plantearon estas ideas sobre el universo sensible. Vasconcelos a través de la enseñanza buscaba generar emociones que permitieran despertar el interés genuino por el conocimiento a los habitantes de México. Es así, que para él, la música, la danza, la pintura, el teatro, debía acompañar las campañas de alfabetización del país propiciando un fluir entre el conocimiento intelectual y los saberes de las culturas indígenas generando una didáctica entre la emoción y el raciocinio a partir de la empatía. Para conocer más sobre Vasconcelos y su plan pedagógico a través del arte se recomienda; Fell Claude, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920 - 192. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM/IIH, 2021. t1.(Historia moderna y contemporánea 21)

⁸⁴ Margarita Tortajada, *Frutos de mujer, op. cit.* p. 257. La autora se refiere a Nellie y Gloria Campobello, Ana Sokolow, Waldeen, Ana Mérida, Guillermina Bravo y Amalia Hernández.

⁸⁵ Margarita Tortajada, “Transgresoras...” en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 691.

3.2 Cuerpos sin forma

La danza como educadora ha buscado rendir cuentas de su carácter efímero, ha tenido que idear formas de registro para la preservación de sus técnicas, modos y gestos. Se puede caer en el entendido que esta forma de arte carece de registro, o la única forma de transmisión es a partir del ejercicio directo de los movimientos corporales, pero esto no es así. “Recuperación documental, contextualización e interdisciplina, y reejecución se han conjugado en la historia de la asignatura de la historia de la danza, como entramado de saberes prácticos y teóricos, necesarios los tres para consolidar la que ahora se enseña.”⁸⁶

Es así que nos encontramos con distintos manuales de técnica dancística en donde los movimientos de las diferentes partes del cuerpo son escritos con formas que representan el cuerpo en posiciones afines a la técnica, acompañados con una interpretación simbólica contenida en un texto de carácter descriptivo. Esto es con la finalidad de no perder el sentido simbólico, cultural y motriz de los cuerpos que danzan.

Por ende, la formación de los bailarines profesionales implica la lectura y reflexión de dichos manuales. De Nellie, por ser una artista con una formación profesional y posteriormente dedicada a la enseñanza, podemos asegurar el contacto con textos similares al que ella y su hermana produjeron para las danzas mexicanas. Un antecedente posible de este libro en el siglo XIX vio la luz:

De ésta época nos ha quedado el manual de danzas de Don Domingo Ibarra, publicado en 1860... El gran valor de su manual reside en que nos ofrece un testimonio directo y nos transmite, desde una deliciosa mirada en el estilo de su época, las diferentes formas de los bailes de la sala que estaban vigentes en los casos en que fuera uno de los más afamados maestros de esta modalidad de la danza, la que no se dejaba de estar presente en toda la fiesta social.⁸⁷

Al igual que *Ritmos indígenas de México*, el libro de Domingo Ibarra buscaba la forma de rendir cuentas de las diferentes danzas que se vivían en su contexto histórico. La estructura de ambos libros tienen similitud, pues, según las investigadoras del manual de Don Domingo: “Uno de los atractivos del manual de Ibarra fue incluir, además de algunas

⁸⁶ Hilda Islas, “La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana” en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 158.

⁸⁷ Josefina Lavalle y Cristina Mendoza, “El manual de danzas de Don Domingo Ibarra y los “Bailes de sala” a mediados del siglo XIX en México”, en Ramos Maya y Patricia Cardona (comp), *Danza en México, visiones de cinco siglos. Vol. 1. Ensayos históricos y analíticos*, México, Cenedi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología, 2002, p. 518.

ilustraciones, la música escrita para “piano forte, compuesta o arreglada especialmente para la publicación... según afirma el autor.”⁸⁸

Podemos ver en ambos manuales la necesidad de los autores por el acompañamiento musical de los movimientos corporales. La musicalidad es, para ellos y para los bailarines, parte principal de la interpretación dancística. Inclusive si no existieran instrumentos, el cuerpo produce sonidos, tiempo y ritmo, componentes integrales en la música. Tal como se observa, para quienes intentan rendir cuentas del movimiento coreográfico las figuras corporales, las descripciones de la intención o significación de las danzas en su contexto cultural y social, además de la musicalidad son elementos que deben cumplir con la misión de conservar el movimiento en el devenir del tiempo.

Otra de las similitudes se presenta cuando al definir los manuales, tanto el de Ibarra como el de las Campobello, los autores los clasifican como una guía didáctica o un manual pedagógico con el fin último de la enseñanza. Por ejemplo, las autoras del ensayo sobre el manual comentan: “Ibarra concibió su manual como una guía autodidacta, lo que lo inscribe en la larga tradición de manuscritos y publicaciones semejantes que floreció en Europa entre profesionales y aficionados, y que dio fruto en territorio nacional.”⁸⁹ En comparación, en el libro de Ritmos se escribe,

Porque el presente estudio no pretende ser – en estos momentos en que tanto se ignorado 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 perfeccionará... Porque sabemos que la danza no se aprende en libros, sabemos también n que hace falta, a quienes cultivan este arte, la orientación profesional en que toda buena práctica se funda.⁹⁰

Esto da cuenta del sentido pedagógico que la escritura de manuales dancísticos tiene, la cual responde a una conformación de un saber corporal. Además, este saber tiene una intención de conservación, fundamentación y valorización de las danzas, tanto en su horizonte de sentido como en la proyección a futuro de la práctica.

“Hasta el momento creo que nadie se ha pretendido enseñar la historia de la danza sin plantearse la necesidad de *documentos* que hablen de esta práctica. El documento constituye una etapa fundamental en la investigación y enseñanza de la historia de la danza habla de pero no es la danza misma, su gran valor estriba en que es la única pieza que permite imaginar el

⁸⁸ *Ibidem*, p. 520.

⁸⁹ *Ibidem*, p.512.

⁹⁰ Nellie y Gloria Campobello, *op.cit.*, *Ritmos indígenas de México*, p. 8.

hecho real de la práctica dancística sucedido en su momento con un mínimo apego a aquello que sucedió.”⁹¹

Sin ser éste un análisis comparativo exhaustivo entre ambos manuales, pues ese sería tema de otra investigación sobre la tradición de la escritura dancística, se ejemplifican algunas directrices que nos permiten observar un acercamiento a la manera en que se han concebido el tipo de textos al que se suscribe la obra que en esta investigación se analiza.

De modo que al conocer este contexto historiográfico de la obra queda explorar una pregunta que a continuación intentaremos responder: ¿Cómo opera el gesto, entre el cuerpo y la memoria, dentro del trabajo artístico de Nellie Campobello principalmente en el libro *Ritmos Indígenas de México*? Teniendo en cuenta el perfil dancístico y reflexivo de Nellie Campobello quien logró pensar, escribir y bailar un texto como *Ritmos Indígenas de México*, en el que el carácter pedagógico está presente como punto central y en el que además la observación y escritura del cuerpo representan una de las principales aportaciones a la cultura corporal mexicana. En un momento en que el cuerpo en el arte conformó la estética del y en el ser mexicano.

3.3 Nellie Campobello, coreógrafa de la historia.

Nellie es, de las hermanas Campobello, quien ha dejado un legado literario adicional al dancístico, pues, como varias veces se ha referido, Gloria⁹² solo quería bailar. Aunque como veremos en diversas citas, Gloria y Nellie siempre están juntas, era Nellie quien tenía la inquietud de escribir, decir las cosas que para ella eran importantes, tomar voz y cuerpo en la creación. Es por eso que el enfoque en el trabajo artístico de Nellie genera un panorama más grande de investigación; sus obras, como veremos, se complementan una con otra y contienen un eje invisible pero tangible, el cuerpo.

⁹¹ Hilda Islas, *op. cit.*, en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 157- 158.

⁹² Gloria ha sido un personaje pocas veces estudiado. Sin duda hacen falta investigaciones que den cuenta por sí misma de la hermana de Nellie. A veces pareciera que las hermanas son una misma, una bailarina y otra escritora. Los acercamientos que tenemos de Gloria son a partir de su hermana Nellie, ella se dedicó en describirla, en brindar información sobre su biografía y características, sin duda la voz de Gloria ha sido traducida en las palabras de su hermana. Existe un libro que rescata la individualidad de Gloria: Felipe Segura, *Gloria. La primera bailarina de México*, México, CONACULTA, INBA/Cenidi Danza, 1991. Una de las biografías más completas sobre Gloria está incluida en Jesús Vargas Valdés y Flor García Rubio, *Nellie Campobello. Una mujer de manos rojas*, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2012.

Para entender de una forma más completa la reflexión sobre el cuerpo que ofrece Nellie Campobello analizaremos sus dos partes, la dancística y la literaria. Como apoyo a nuestras aproximaciones a la obra de Nellie, es Sophie Bidault la principal base de interpretación, ya que problematiza *Cartucho* como una obra escrita a partir del cuerpo. Esta tesis permitió pensar las producciones de Campobello como una secuencia coreográfica, una unida a la otra, continuamente contienen una reflexión sobre el cuerpo vertida en la estructura y reflexión de su última publicación, el libro que aquí presentamos.

Bidault describe a Nellie como “una narradora nata con intuiciones muy puras para expresar en gesto dramático, de clara autenticidad, sus experiencias diferentes. La danza su otra vocación es un error disociar una de la otra; no es imposible ver en su narrativa la elaboración de ciertas figuras coreográficas que representan una puesta en escena de una experiencia pasada.”⁹³ Es por eso que también se pondrán en paralaje las coreografías que produjo desde su incorporación a la SEP en 1931: al ponerlas a la par veremos cuáles son los antecedentes estéticos y reflexivos de *Ritmos Indígenas de México*, contenida en las obras de Francisca Luna Moya.

Comencemos con dos de las obras centrales con las cuales conocemos el trabajo de Nellie Campobello: *Cartucho. Relatos sobre la vida en el Norte de México* y el *Ballet Simbólico de Masas 30-30*. Estas dos obras fueron estrenadas en 1931, en octubre y noviembre respectivamente. Esto no es una coincidencia temporal ya que ambas tienen un mismo tema en común: la revolución mexicana. Analicemos a fondo estas similitudes.

Las imágenes artísticas que encontramos en *Cartucho*, las configuraciones estéticas que propone, resultan ser importantes por dos situaciones específicas: la primera, que esta obra literaria, como toda obra de arte, forma parte de una actividad formadora no unilateral, ya que implica la contemplación, la aprehensión, la comprensión y la explicación del mundo y del ser en el mundo. La segunda como creación artística logra imágenes nuevas, configuraciones y propuestas de una visión totalizadora del hombre en oposición a la imagen fragmentada y fragmentaria del ser.⁹⁴ Por otra parte, Carlos del Rio comenta sobre el *Ballet*

⁹³ Sophie Bidault, *op. cit.*, p. 62-63.

⁹⁴ Adriana Alvarado López, “Historia y Ficción Nellie Campobello: Representación histórica en el discurso literario”, Tesis de Maestría en Literatura mexicana, Xalapa Veracruz, Universidad Veracruzana/ Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, Noviembre 2001, p. 112-113.

30-30; “He visto el primer espectáculo de danza mexicana de alta calidad estética que en México me han ofrecido, lo debo a Nellie y Gloria Campobello.”⁹⁵

Las dos obras han sido clasificadas como obras de arte, quienes tienen un valor estético único. Problematizan un hecho histórico mediante la escritura y la ejecución práctica. “Los detalles cotidianos que nos interesan a la historia son los grandes acontecimientos que en la obra de Nellie Campobello posibilitan otra imagen estética de la realidad histórica.”⁹⁶ Como punto de partida, desde sus primeras obras Nellie utilizaba dos lenguajes discursivos distintos: el literario, con el uso de metáforas dentro de las descripciones detalladas del cuerpo de sus personajes, aunado a la construcción coreográfica de un hecho histórico. Todo esto bajo una perspectiva cotidiana, en ojos de una mujer vestida de rojo en compañía de cientos de bailarines, que recordaba y creía en la importancia histórica de sus recuerdos.

No hay que perder de vista que Nellie era maestra, y para este momento la “enseñanza de la danza tenía la necesidad social de generar profesionales de acuerdo a las importancias contextuales del siglo XX.”⁹⁷ Las primeras clases que impartía fueron historia de la danza, y bailes regionales en la Escuela Nacional de Danza. Rindiendo frutos desde la institución con miras a conformar un legado en la danza nacional “en 1934, la Escuela Nacional de Danza ofrece en el Teatro Hidalgo las primeras experiencias importantes que se han hecho para dar movimiento a la coreografía mexicana basadas en ritmos y movimientos de las danzas rituales que se estudian en la clase de Ritmos Mexicanos.”⁹⁸ En 1936, “Nellie y Gloria en distintos escenarios, bailaban *El coconito*, *Son michoacano*, *Tehuana*, crean el *Ballet de Masas Tierra*, inspirado en la revolución de México y el reparto en tierras.”⁹⁹

Es importante señalar que,

Mérida creó un plan de investigación y trabajo de laboratorio donde desglosaban movimientos, niveles, actitudes ritos y ritmos de las danzas investigadas, las que eran trabajadas por Campobello. La visión del montaje era global; se recuperaban los movimientos (rigurosamente estudiados, clasificados y estructurados) y también plástica, música y

⁹⁵ Testimonio de Carlos del Río, “Revista de Revistas”, año XX, núm. 1067, Domingo 12 de octubre de 1930, págs., 38-39, en Cuadernos de Danza #15 Nellie Campobello, México, CID Danza/INBA/CONACULTA.

⁹⁶ Adriana Alvarado López, *op. cit.*, p. 113.

⁹⁷ Hilda Islas, *op.cit.*, en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁸ “Programa de Mano”, Escuela Nacional de Danza SEP, México, Teatro Hidalgo, 10-12 de noviembre de 1934, en, *op. cit.* Cuadernos de Danza #15, p. 24.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 12.

tradición oral. El producto de este trabajo se presentó en 1934, con los resultados de la clase ritmos mexicanos, cuando las Campobello participaron (junto con maestros y alumnos) en la creación y ejecución de *Cinco pasos de danza*, *Bailes istmeños*, *La danza de los Malinches* y *La virgen y las fieras*.¹⁰⁰

A partir del desglose de sus creaciones en los años de 1931 a 1940 nos damos cuenta que produce coreografías de las cuales la mayoría están contenidas o basadas en el libro de *Ritmos Indígenas de México*. Cada una se experimentaba y montaba en la clase de ritmos mexicanos. Algunas de ellas son; *Venadito y Ballet Yaqui* (1931), *Bailes Istmeños* (1934), *Barricada* (1935), *Clarín* (1935), *Bandera* (1937). Las que restan en periodos siguientes siguen la misma temática revolucionaria del *Ballet de masas* o su otra vertiente indígena.

Como resultado, de la investigación y recolección de materiales referentes al cuerpo y ritmos mexicanos, las hermanas Campobello crearon el Ballet de la Ciudad de México, Orozco comenta sobre ello

Este ballet no es una improvisación, sino el resultado de más de diez años de trabajo diario, continuo, intenso, inteligente, de las hermanas Campobello. Ellas han educado en el arte de la danza desde los primeros pasos a un numeroso grupo de jóvenes. Ellas fueron las primeras en idear y realizar ballets de grandes conjuntos al aire libre. Ellas hicieron el más profundo, completo, y tal vez único estudio técnico de las danzas folklóricas mexicanas. Ellas le han dado vida a la única organización formal de ballet clásico que existe en toda la nación.¹⁰¹

Como refiere Orozco, fueron más de 10 años de trabajo continuo en los que Nellie tuvo la oportunidad de experimentar tanto teórica como prácticamente una experiencia sobre el cuerpo, que fue vertida en sus trabajos literarios y detonada potencialmente en sus coreografías.

Mirar fue para Nellie solicitar una tactilidad, una escucha, que anima y temporaliza todas las cosas. La lectura de sus textos debe tomar en cuenta esta constante solicitación del mundo, esta mirada peculiar, coreográfica, que restituye y revela no solo a los hombres en su integridad más humana, sino también la radical articulación corporal entre el acto de escribir, la materialidad de sus textos y la percepción creadora que uno pueda tener de ellos.¹⁰²

Es ella quien a través de sus escritos problematizó el cuerpo como creador de discurso y contenedor del ser, quien fue capaz de recuperar la experiencia y volverla representación histórica. El cuerpo se convirtió en el medio para expresar la experiencia sensible que codificaba su mirada, las sensaciones que produjo la revolución en su infancia, los recuerdos táctiles de su madre, y al crecer, la danza le brindó las herramientas para el desarrollo de su

¹⁰⁰ Margarita Tortajada, “Transgresoras...”, en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 703.

¹⁰¹ Testimonio de José Clemente Orozco, *Excélsior*, miércoles 21 de marzo 1945, en *op. cit.* Cuadernos de Danza #15, p. 14.

¹⁰² Sophie Bidault, *op. cit.*, p.62.

potente pluma. A la par, estaba interesada en estudiar cosas que merecían ser recordadas, el andar de los mexicanos. Nellie es recordada como una gran bailarina y, a propuesta de este análisis, una historiadora corporal, pues creó un discurso con y desde el cuerpo que rendía cuentas de la historicidad de los mexicanos. Sus primeras obras, ya contenían esta sutil enseñanza y finalmente fue condensada en el libro de nuestros ritmos.

Todas estas características de su modo de andar las acentúa el mestizo cuando ejecuta lo que podemos llamar bailes populares suyos. En ese momento se observa cómo al estar moviendo las piernas al ritmo del baile sus pasos son dados con fuerza y con un golpeteo que produce la impresión de subir desde el pie hasta la nuca, y con tal viveza que los espectadores sienten como si cada uno de esos golpes contra el suelo hiciera daño. Presta un valor estético extraordinario, y muy propio, la expresión del esfuerzo que parte así de los dedos que el talón da lo más del apoyo a todo el cuerpo, que es justamente lo que ocurre al mestizo en su manera natural de andar.¹⁰³

En el fragmento de arriba podemos observar que para Nellie, el libro de *Ritmos Indígenas de México*, fue en sentido literal crear una coreografía. El cuerpo está escrito en el movimiento de cada una de sus metáforas: la descripción de las fracciones del cuerpo hacen que el lector sienta la necesidad de recrear las sensaciones motrices que la autora refiere, y al hacerlo se entiende la intención de los gestos, la intensidad y el origen. En cada uno de los capítulos, el libro tiene la intención de generar que el lector a través de las descripciones comprenda el sentido y flujo del cuerpo en las culturas indígenas. “El indígena de Michoacán anda con flacidez, como si soltara el cuerpo, muy diferente, también en esto, de la manera de andar del maya, que, según decimos antes, eleva el cuerpo dando al busto dignidad y brío. En cierto modo, el ritmo del andar del hombre michoacano está influido por el de la mujer, aunque en varias de sus características uno y otra se distinguen totalmente.”¹⁰⁴

En una segunda lectura para el terreno dancístico, nuestro libro pertenece a un periodo de profesionalización, en el cual se cimentaban las bases del saber sobre el cuerpo.

Esta lucha permanente de la danza nacionalista por ser “original” e innovadora, usando técnicas y formas modernistas, recuperando y reconceptualizando el pasado y la herencia cultural y con pretensiones de universalidad, era reflejo y sustento de la sociedad mexicana contemporánea. Así la danza nacionalista de estas mujeres apeló a la modernidad y recuperó la tradición y, con eso, jugó dialécticamente con los dos polos que se debatían en la cultura

¹⁰³ *Op. cit.* Nellie y Gloria Campobello, p. 21. Cita extraída del capítulo “Ritmos Mayas”, el más largo del libro.

¹⁰⁴ *Op. cit.* Nellie y Gloria Campobello, p. 89

mexicana, que eran parte de la intención de construir una identidad propia y, en el caso de la danza, de consolidarse como arte y profesión.¹⁰⁵

Para el cuerpo de los mexicanos, Nellie Campobello fue una observadora detallista. Tenía la curiosidad por descubrir dentro de las tribus indígenas eso que hacía particulares las danzas rituales. En ellas se reflejaban los saberes de nuestro pasado prehispánico, modos de ser y estar en el mundo, de comunicarse unos a otros, hábitos, costumbres y creencias.

En la vida diaria, al igual que en la guerra, los movimientos del cuerpo del yaqui son siempre rápidos y energéticos. La actitud de sus brazos es en todo momento expresiva. Movimientos precisos, tensión nerviosa, ademanes bruscos como de animal siempre alerta, parecen ser la actitud y el dinamismo que al yaqui da vida constantemente, hasta cuando se hunde en la mayor inquietud. Plásticamente, el yaqui es dinámico y expresivo; es inquieto o anuncia inquietud; hace fiestas, danza como el que más y es esencialmente guerrero.¹⁰⁶

Nuestra autora poseía la capacidad de traducir los movimientos; el acto de danzar lo transfería al papel. Si el lector detiene su mirada en los párrafos como ella lo hacía en los gestos, puede observar cómo desbordan de las letras los cuerpos, danzando, figurando, siente el sudor de los intérpretes, el calor que despiden los gestos. Las metáforas ayudan a la imaginación, pues quiebran la ilusión de la escritura formando imágenes mentales que bailan en la visualidad encerrada en la mente del lector.

Hay que tener presente que cuando estos indígenas andan, su cuerpo no trota ni su cabeza va sometida al sube y baja tan frecuente en el andar de otros indios. Hay tal quietud, tal solemnidad, tal silencio, podríamos decir, en la manera como el cuerpo del tarahumara se desliza el andar, que para penetrarse de la esencia de su ritmo casi es indispensable valerse de símiles poéticos tomados de la naturaleza. Pasa en su andar el tarahumara, con la cabeza en alto, con ritmo evocador del paso de las nubes delante del sol; es receta la suave continuidad de su andar, pero no como la rectitud de la rigidez, sino de la dignidad.¹⁰⁷

Sabemos que el libro que estudiamos fue coescrito por las hermanas. Sin embargo, las citas que se extraen del libro de Ritmos pueden fácilmente ser parte de la escritura de Nellie Campobello. En ellas se puede sentir la narrativa característica de la autora, comparándola, por ejemplo, con el poema “Estadios” del cual hace referencia en el prólogo de *Mis libros*, dedicado enteramente a su danza.

Mexicana es mi danza, sola es mi danza

Sola como el viento sobre el mar.

Como arena que gira en el desierto

¹⁰⁵ Margarita Tortajada, “Transgresoras...”, en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 692

¹⁰⁶ Nellie y Gloria Campobello, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁷ Nellie y Gloria Campobello, *op. cit.*, *ibídem.*, p. 119.

es mi danza, desnuda en su altivez.
Y danzando en los estadios de mi patria,
Se engrandecen siete mil metros cuadrados
Bajo mis pies¹⁰⁸

En dicho verso, la autora reflexiona sobre el carácter de la danza que ha trabajado en su carrera, una danza fuerte que recorrió el país en búsqueda de grandeza. Es ella quien lleva bajo sus pies la responsabilidad de su patria danzarina.

Mi danza indígena,
Sencilla ofrenda de pasos no contados,
Soberbia en su dolor,
Llora a los hombres mexicanos
Muertos de revolución en la revolución¹⁰⁹

Ella sabía la tarea que estaba llevando a cabo al rescatar las danzas de los pueblos indígenas, junto con la revolución mexicana, son dos hitos que hacen al mexicano ser único. Tal como lo referimos en el análisis de sus obras, son las líneas temáticas en sus producciones estéticas.

Horizonte y cumbre de una raza,
Yucatán de los mayas,
Poética es la historia de las líneas majestuosas
de tu danza
Poesía hay en la presencia de tu rostro,
y en tu idioma, herencia de los astros,
hay belleza y altivez que trasmutan
el suave silabeo de tus labios¹¹⁰

En la danza, encuentra Nellie el significado poético de los hombres; en sus gestos, traduce la estética del movimiento. La danza para ella es representación escénica de la

¹⁰⁸ Fragmento de “Estadios” en *Yo! Por Francisca*, en *Mis libros*. Nellie Campobello, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2004, p. 252.

¹⁰⁹ Nellie Campobello, *op. cit. ibídem*, p. 252.

¹¹⁰ *Ibídem.*, p. 256.

historia de los hombres y su andar, el sufrimiento de sus pérdidas y la fuerza de su esperanza. Es la danza conductora de experiencia sobre el pasado.

Mediante el recuento de las obras de Nellie Campobello comprobamos que cada una de sus producciones contenía una reflexión en torno al cuerpo como generador de conocimiento y la danza como la práctica de este saber. “La danza, como medio de autoconocimiento, fue utilizada por ellas [las maestras y coreógrafas del siglo XX] para contribuir en esa búsqueda de identidad nacional que ocupada a todos los artistas e intelectuales de la época.”¹¹¹ De modo que el libro de las hermanas Campobello pertenece a las obras plásticas generadas por una inquietud de recuperación del pasado mexicano. La reflexión indirecta del texto radica en la fuerza de la corporalidad para crear y transmitir identidad. Es el gesto la grafía de las emociones, es la danza la expresión del simbolismo histórico que generan las culturas.

Nellie Campobello tenía muy presente el potencial histórico de sus creaciones, diciendo: “Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez y para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín, o Londres, durante la guerra mundial; caso igual para mi pequeño corazón que lloraba sin lágrimas.”¹¹² Tanto en la danza como en el discurso narrativo las obras de Nellie tienen la voluntad de historiar, de ser fuente y representación del pasado mexicano. Apropiándose de su conciencia de subjetividad, la autora formaba parte de una sociedad que vivió un hecho histórico. Ella fue capaz de condensar su experiencia personal y representar mediante el cuerpo un conocimiento sensorial del pasado.

Yo busqué la verdad en el seno del hogar, en mis libros, en la vida cotidiana de los seres humanos, aunque muchos de sus movimientos y palabras no los pudiera analizar; y continuaría así, desconfiando, aprendiendo día a día en los ojos de la gente, cuyas partículas de luz - ¿será la luz divina?- yo amo y recojo como una inmensidad de destellos que irradia el cúmulo de aspiraciones no satisfechas.¹¹³

Es a partir de vivir la cotidianidad, la constante detención de la mirada en los movimientos del ser humano, la experimentación y amplio conocimiento sobre la corporalidad que Nellie Campobello fue pionera en priorizar el cuerpo como objeto de

¹¹¹ Margarita Tortajada, en Ramos Maya y Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 691.

¹¹² “Prólogo” en *Mis libros*, Nellie Campobello, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2004, p. 22.

¹¹³ *Ibidem*, p.29

conocimiento histórico, como contenedor de experiencias sobre el pasado y como lenguaje visual. Es para ella la danza el vehículo de la comunicación de la experiencia sensible del pasado. Fiel representante de su contexto histórico, a Nellie le importaba encontrar el verdadero ser mexicano, que estaba en cada uno de los pueblos indígenas, sus tradiciones, serían la base de la mexicanidad. Compartía al igual que sus contemporáneos estetas la necesidad de explorar el movimiento en el arte plástico. La coreografía era ese momento de exploración del ser móvil. Así como las pinceladas y la paleta de color para los muralistas, para ella los pasos y transiciones eran el material de exploración.

Es a través del cuerpo que las formas comienzan a proyectarse. El tiempo emerge en el escenario en un constante cambio de dirección; el ritmo es quien mantiene unido el tiempo/espacio en el discurso coreográfico. Nellie lo aprendió, se apropió de la metodología dancística, de la deconstrucción corporal y generó un modo de observación de gestos signos y simbolismos capaces de contener la esencia del ser en el tiempo. Produjo un discurso bidireccional que apelaba al ser reflexivo y al ser sensorial. Como resultado no se puede esperar otro texto que un manual de danzas mexicanas. La inquietud por describir el cuerpo, el saber contenido en él, la experiencia estética de la danza, la condición historiográfica propia de su profesión, la llevó a producir un ejemplar pulido sobre la conformación de la identidad a partir de la gestualidad.

Conclusiones

El libro *Ritmos Indígenas de México* es un legado patrimonial único. Contiene la metáfora viva en cada una de sus páginas, expresa el movimiento como poesía en cada descripción del cuerpo. Contiene los significados sensitivos más profundamente arraigados en los cuerpos mexicanos, pues estos se comunican en un lenguaje pocas veces descifrado. Sólo quien conoce su cuerpo puede detectar en el movimiento del otro la capacidad mimética de la gestualidad, apropiarse de ella y crear una identidad compartida. Es por eso que Nellie Campobello tuvo una inquietud constante en encontrarse en esos cuerpos tan lejanos a ella, y a la vez, con los cuales compartía la fuerza por la vida, el respeto por su pasado, y la preocupación por su resguardo.

Como estudio histórico fueron necesarias premisas que permitieran unir la danza, el movimiento del cuerpo y su escritura, la práctica artística y la historia como conocimiento sobre el ser. Como principal hipótesis se planteó al cuerpo en movimiento como parte del conocimiento histórico. Es decir, mediante el estudio de las prácticas corporales se obtiene información sobre el ser humano, datos que más allá de fechar un hecho nos llevan a preguntarnos sobre el comportamiento, la sensibilidad y la empatía, campos poco explorados en la historia académica en México y que en el manual son ejes de apropiación del sentido simbólico del pasado.

Como parte de esa hipótesis central se derivan tres postulados desglosados en los capítulos que componen nuestro estudio. Nuestro primer capítulo se enfoca en abrir el paso a los manuales dancísticos como parte de la historia teórica del arte. Mediante su estudio se reconoce el cuerpo como lenguaje artístico, cotidiano y cultural del siglo XX mexicano. En el arte producido en la época posrevolucionaria se identifica una simbiosis entre la teoría y la experimentación artística. Los creadores sabían que era mediante el movimiento que se podía generar identidad. Se reconocieron en el cuerpo, lo plasmaron en murales y literatura, pero fue la danza la cual se apropió de los cuerpos y los resignificó en el mismo movimiento, convirtiendo la experiencia en metáfora viva. Es por eso que el manual *Ritmos Indígenas de México* se tomó como punto de partida de la experiencia móvil de dos actores: Nellie Campobello y los cuerpos de los habitantes del país.

En nuestro segundo capítulo, así como la premisa de la investigación, se generó una relación entre la escritura del cuerpo vertida en el trabajo de Nellie Campobello, la teoría del arte y la escritura de la historia. Es el gesto el nodo que une cada rizoma. La historia tomada como discurso que configura la identidad del ser a través de las imágenes (ya sean narrativas lingüísticas, corporales, visuales, etc.) es lenguaje en sí misma. Es aquí que la metáfora toma fuerza como aquel mecanismo que crea imaginarios. En consecuencia se produce un acto móvil en el que el gesto funge como representación de la metáfora dentro de la escritura y en la corporalidad. En la danza, el gesto es la unidad mínima de lenguaje y los bailarines son expertos en recrear los gestos en movimiento. Contiene el gesto en la práctica dancística la intención de comunicación mediante el cuerpo, el cual produce sentido mediante símbolos culturales.

Para finalizar con la investigación, se retomó la trayectoria artística de Nellie Campobello, quien evidenciando que la danza es reconocer una condición de posibilidad tanto de creación como recreación de la memoria corpórea, convierte a la danza en recipiente de lenguaje. En los escritos poéticos de Nellie se ejemplifica cómo su conocimiento sobre el cuerpo humano a través de la danza proyectó un triple presente mimético, en el que el cuerpo es pasado, presente y futuro.

El cuerpo pasado es la pequeña niña que vivió en la revolución. El cuerpo presente es ella que escribe y baila, una autora inmersa en un horizonte histórico cultural determinado, el siglo XX, el escenario perfecto para experimentar y crear para bailarnos su historia, la historia de los cuerpos imaginarios. Y finalmente, el cuerpo futuro, configurado entre formas lineales, descripciones de movimientos dancísticos, posturas, coreografías masivas. El acto de coreografiar, de ser objeto y crear cuerpo.

Con esta investigación pretendemos rescatar tan importante registro corporal. Recuperar la acción a través del gesto que, sin concepto, sin palabra, logra comunicar intencionalidad y aún más importante se ancla en la memoria colectiva, esto muestra que, la danza como una fuente histórica capaz de contener experiencia sensible inmersa en una cotidianidad que forma parte de cada cuerpo móvil. Es decir existe un registro de la corporalidad que se mimetiza en la memoria. Recuperar el papel que Nellie Campobello tiene como la responsable de sintetizar un discurso de la corporalidad mexicana, que es histórico

e historiable en cada una de sus coreografías y producciones literarias. Las danzas tradicionales se viven, se conforman y se transmiten en la acción misma, en el ser cotidiano que celebra, que ritualiza, que vive de emociones que transitan en la fisonomía. Figuran realidad al mismo tiempo que recuperan la acción en el instante en el que el bailarín da un paso el gesto recupera miméticamente la intención del ser cuerpo, acciona y detona en la gestualidad un universo de sensaciones, éstas sensaciones (no debemos olvidar) están sujetas a un horizonte histórico cultural, tanto en la producción como en la reproducción.

La danza, es el volver al cuerpo gesto continuamente es el eterno retorno al ser, como diría Nietzsche, pero en esta ocasión consciente del movimiento que produce, de las expresiones que contiene, de la intencionalidad que acompaña cada coreografía. El bailarín, el coreógrafo, el danzante tradicional, la persona que toma su cuerpo para ejecutar un paso de baile condensa en ese gesto memoria. El gesto sincroniza en los cuerpos afectos, dentro del cuerpo y le habla solamente al cuerpo, pues éste se sabe móvil, deviene en el tiempo, transmuta, se mimetiza en sí mismo, en su memoria.

Bibliografía

Obras de Nellie Campobello

Campobello Gloria y Nellie, *Ritmos indígenas de México*, México, Editora Popular, 1940, 246 pp.

Campobello Nellie y Gloria, *Ritmos indígenas de México*, presentación de Raymundo Mancisidor, dibujos de Mauro Rafael Moya, Oficina Editora Popular, México, 1949, p.6.

Campobello Nellie, “Prólogo” a *Mis libros*, México, Secretaría de Educación y Cultura/ Gobierno del Estado de Chihuahua, 2004, 13- 56 pp.

——, *Obra reunida*, pról., Juan Bautista Aguilar, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

——, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Integrales, 1931.

Sobre Nellie

Alvarado López Adriana, “Historia y Ficción Nellie Campobello: Representación histórica en el discurso literario”, Tesis de Maestría en Literatura mexicana, Xalapa Veracruz, Universidad Veracruzana/ Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, Noviembre 2001, 123 pp.

Bautista Aguilar Juan (ed.), “Prólogo” en *Nellie Campobello. Obra Reunida*, FCE, 2016, 11- 28 pp.

Bidault de la Calle Sophie, *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*, México, CONACULTA/ INBA/CENIDI Danza, 2013, 224 pp.

Carballo Emmanuel, *Nellie Campobello*, México, México en la cultura, 1958, 122pp.

Delgado, César (ed.). *Cuadernos del CID Danza, número dieciséis. Una vida dedicada a la danza. México*, CID Danza/INBA, 1987, 47 pp.

Dr. Atl “Prefacio” al libro *Francisca Yo!*, en Jesús Vargas Valdés, *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, Nueva Vizcaya Editores, 2004, p. 109.

Glantz Margo, *Nellie Campobello y la novela de la revolución mexicana*, UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 2010 (5 sesiones).

Ramos Maya y Patricia Cardona (comp.), *Danza en México, visiones de cinco siglos*, México, Cenidi Danza/ INBA/ CONACULTA/ Escenología, 2002, (Vol. 1. Ensayos históricos y analíticos), 972 pp.

Tortajada Margarita, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2001, 603 pp.

Vargas Jesús y Flor García Rufino, *Francisca, Yo!* México, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 208 pp.

Danza

Aulestia Patricia, *Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de tinta. Arte cultura y sociedad editores, 2011, 502 pp.

Cardona Patricia, *La danza en México en los años setenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Difusión Cultural/ Departamento de Danza, 1980, 85 pp.

———, *La nueva cara del bailarín mexicano*, México, INBA/ Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de la Danza José Limón, 1990, 403 pp.

Curt Sachs, *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, 189 pp.

Dallal Alberto, *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

———, *La mujer en la danza*, México, Panorama Editorial, 1990, 305 pp.

———, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección de Danza/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007, 143 pp.

Delgado, César (ed.). *Escuela de Plástica Dinámica. Cuadernos del CID danza núm. 2*, México, CID Danza /INBA, 1985, 16 pp.

Fell Claude, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920 - 192. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM/IIH, 2021. t1.(Historia moderna y contemporánea 21).

Flores Guerrero Raúl, Miguel Covarrubias, et.al, *La danza en México*, México, UNAM/Dirección Cultural, 1955, 569 pp.

Lavalle Josefina y Cristina Mendoza, “El manual de danzas de Don Domingo Ibarra y los “Bailes de sala” a mediados del siglo XIX en México”, en, Ramos Maya y Patricia Cardona (comp.), *Danza en México, visiones de cinco siglos Vol. 1. Ensayos históricos y analíticos*, México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología, 2002, p. 518.

Marín Noemi, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921- 1938); otra perspectiva de la misiones culturales*, México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/ CENART, 2004, 345p.

Ramírez, Sylvia y Felipe Segura et.al., *Una vida dedicada a la danza. México*, CID Danza/INBA/SEP, 1985,41 pp.

Segura Felipe, *Gloria. La primera bailarina de México*, México, CONACULTA, INBA/Cenidi Danza, 1991, 69 pp.

Teoría

Danesi Marcel, *Metáfora pensamiento y lenguaje (una perspectiva viquiana de teorización sobre la metáfora como elemento de interconexión)*, Sevilla, Editorial KRONOS, 2004, 114 pp.

Danto Arthur, *Acciones Básicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1981, 24 pp.

Echeverría Bolívar, *Definición de la cultura*, México, FCE/Editorial Ítaca, 2010, 242 pp.

Flusser Vilém, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Editorial Herder, 1994, 210 pp.

Gombrich Ernest, Julián Hochberg y Max Blaxx, *Arte, percepción y realidad*, México, EPUB Turolero, 1973, 241 pp.

Islas Hilda, *Tecnologías corporales, danza, cuerpo e historia*, México, CENIDI Danza/ INBA, 1995, 250 pp.

Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007, 35 pp.

Le Breton David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 2004, 129 pp.

———, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, 152 pp.

Leigh Foster Susan, *Coreografiar la historia*, versión reducida del texto “Choreographing History” publicado en inglés en, *Choreographing History*, Indiana University, 1995, 13- 25 pp.

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/Cenidi Danza/CENART, 2004, 345 pp.

Martínez del Fresno Beatriz, (ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo/ Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2011, 310 pp.

Mauss Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Editorial Tenos, 1979, 432 pp.

Merleau Ponty Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1993, 463 pp.

Merleau Ponty Maurice, *Filosofía y lenguaje. Estudios y ensayos fundamentales*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969, 142 pp.

Nietzsche Friedrich, *Así habló Zaratustra*, México, Alianza Editorial, Versión EPUB, 1400 pp.

Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Taurus, Ediciones Madrid, 1991, 456 pp.

Ricoeur Paul, *El discurso de la acción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, 154 pp.

Ricoeur Paul, *Metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad/ Editorial Trotta, 2001, 434 pp.

Vigarello George, *El sentimiento del sí. Historia de la percepción del cuerpo (s. XVI-s. XX)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1941, 233 pp.

Warburg Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Editorial Sexto Piso, 2004, 114 pp.

Hemerografía

Hemerografía sobre Nellie

Del Río Carlos, “Nellie y Gloria creadoras de danzas”, México, Revista de Revistas, 12 octubre 1930.

Eme Eme, “Un paso hacia la creación del ballet mexicano”, en, Seminario Enciclopédico, México, 23 diciembre 1934.

Ríos del Carlos, *Nellie y Gloria, creadoras de danzas*, Revistas de revistas, México D.F., 2/ Oct/ 1930.

Tortajada Margarita, “Nellie Campobello, “El nacionalismo revolucionario””, en, *Danza de Mujer*, El cotidiano vol. 13, núm. 84 pp. 87-94, CONACULTA, 2001.

Hemerografía de teoría

"Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje", en, Luis Enrique de Santiago Guervós, *Nietzsche y el arte. Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Editorial Trotta, 2004.

S.Weil, “Leçons de philosophie (Roanne 1993-1934)”, Paris, Plon, 1989, en, Esteban García, *Maurice Merleau-Ponty. Filosofía, corporalidad y percepción*, Buenos Aires, Editorial Rthesis, 2012.