



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

*La profesionalización de la danza clásica en México a
través de la obra de Nellie y Gloria Campobello*

1931-1947

Tesis para obtener el Título de Licenciada en Historia

Presenta:

Guadalupe Corona Martínez

Asesora:

Dra. Irma Hernández Bolaños

Santa Cruz Acatlán, Edo. de México, 2025



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis progenitores.

Lourdes Martínez y Mario Fabián Corona, gracias por proveerme de todas las herramientas necesarias para consolidar este propósito, por creer en mí, apoyar mi curiosidad y ser siempre mi soporte y acompañamiento.

A mis mascotas, por darle sentido a mi existencia.

Agradecimientos

A la Dra. Irma Hernández Bolaños por leerme y corregirme incansablemente, por guiarme a lo largo del tiempo y fomentar la investigación y el quehacer histórico.

A la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, por permitirme acceder y utilizar su archivo histórico como fuente documental. A Dafne Domínguez, responsable de la biblioteca Enrique Vela Quintero, quien con gran disposición y cortesía estuvo pendiente de mis visitas y sus resultados.

Al Jefe de la Sección Académica de Historia, Lic. José Cázares por impulsar la continuidad del Seminario de titulación A-514, que representa un espacio para desarrollar óptimas investigaciones y forjar historiadores. A mis compañeros José Manuel Rivera, Rogelio Cuevas, Yedid Sánchez y Marco Iván Rodríguez, por nutrir este trabajo a través de la retroalimentación.

Adolfo Hatzikan Aparicio y Alan Zaragoza, por el gusto de permanecer en contacto.

A Nellie y Gloria Campobello, por ser tan peculiares y dotarme de un tema fascinante.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo I. La intervención del Estado y la instrucción corporal como factores de transformación e integración de los mexicanos.....	20
1.1 La inserción de lo popular como elemento de identidad nacional.....	22
1.2 La cultura física, su diversificación como medio de control social.....	28
1.3 El vigor y la delicadeza, las acepciones de la feminidad nacionalista.....	37
Capítulo II. La profesionalización de la danza, una labor política.....	45
2.1 La cultura física al servicio del PNR.....	46
2.2 La Escuela Nacional de Danza.....	56
2.3 Nellie y Gloria Campobello.....	68
Capítulo III. La consolidación de la danza mexicana, el afianzamiento de especialización 1940- 1947.....	89
3.1 La compilación dancística de las Misiones Culturales, fundamento de la institucionalización.....	91
3.2 <i>Ritmos Indígenas de México</i> , un manual de creación coreográfica.....	117
3.3 El ballet de la Ciudad de México 1943- 1947.....	174
CONCLUSIONES.....	213
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	225
FUENTES DE CONSULTA.....	232

INTRODUCCIÓN

En 1930 México atravesaba un proceso de transición y reconstrucción derivado del término de la Revolución y la posterior reconfiguración política y social; circunstancias que permitieron el ascenso del pueblo como grupo central del nuevo régimen que se comprometió con la resolución del reparto agrario y el crecimiento económico de los sectores relegados, dando continuidad al legado del movimiento armado y atendiendo las demandas del entorno posrevolucionario.

Un elemento que estuvo presente en el contexto de renovación, fue la modernización como “proceso multifacético que implicó cambios en todas las zonas del pensamiento y la actividad humanas”¹, fomentando medidas de urbanización, industrialización, secularización y democratización², con el propósito de fortalecer al poder político a través de instituciones que respondieran a la nueva realidad. Asimismo, otra de las disposiciones vinculadas al progreso de los mexicanos, partió del interés gubernamental en las actividades de la colectividad y el sector privado, interviniendo en la regulación social a través del mejoramiento de los individuos mediante la reorganización de prioridades, dependencias, usos y costumbres de los ciudadanos, proponiendo la transformación como un concepto inherente a la posrevolución.

En estas condiciones y procedente de un interés personal por examinar la profesionalización de la danza clásica mexicana y el legado de Nellie y Gloria Campobello³ es que la presente investigación tiene lugar, buscando conectar

¹ Samuel P. Huntington, *El orden político en las sociedades en cambio*, Paidós, España, 1991, p. 40 en Rina Aguilera, “La faceta histórica e institucional del Estado Moderno”, *Estudios Políticos*, núm. 22, México, 1999, p. 206. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37260/33844> (consultado el 25 de septiembre de 2021).

² *Idem*.

³ Nellie Campobello fue una escritora, bailarina, coreógrafa y docente mexicana, nacida en Villa Ocampo, Durango en 1900, para 1921 se trasladó a la Ciudad de México, lugar donde experimentó de cerca la labor dancística, fungiendo como precursora de la danza nacional junto con su hermana menor. Gloria Campobello nacida el 21 de octubre de 1921 en Parral Chihuahua bajo el nombre de Soledad Luna, es considerada la primera bailarina de danza clásica mexicana, colaboró ampliamente con su hermana Nellie Campobello, figurando ambas como exponentes de la danza nacionalista para posteriormente incursionar en la danza clásica y afianzar su profesionalización.

áreas de predilección como lo son la Historia y la Danza; de modo, que la figura de las hermanas Campobello convino a este propósito conciliatorio, a la par de disponer de la oportunidad de destacar el quehacer dancístico que desarrollaron en conjunto.

En relación al espacio geográfico en el que se gesta esta investigación, podemos establecer a la Ciudad de México como el centro de operaciones de este trabajo, remarcando que a pesar de que las periferias tienen relevancia e intervención en el proceso de integración ciudadana, es el corazón de la ciudad donde prosperará la actividad dancística de las hermanas Campobello, tanto de *Ritmos Indígenas México* como del Ballet de la Ciudad, de modo que podemos asumir que la política centralista y nacionalista fueron factores que beneficiaron el quehacer artístico de Nellie y Gloria Campobello.

Una vez establecido este panorama, opté por explorar aquellos ámbitos que no hubieran sido abordados por otros investigadores de las áreas dancísticas, literarias o históricas. A través de esta búsqueda encontré *Ritmos Indígenas de México*⁴, obra escrita por las Campobello y del que no aparecieron referencias previas, y que tras su revisión, permitió delinear los parámetros del presente trabajo, significando el punto de unión entre el nacionalismo posrevolucionario y su posterior proceso de modernización; este texto fungió como conducto de legitimación dancística, a la par de dar cuenta de la transformación política y cultural del país, derivando en la creación del Ballet de la Ciudad de México, instancia única en su tipo, al estar constituida y dirigida por figuras relevantes del arte y la cultura mexicana, quienes apoyaron la propuesta de las Campobello que retomaron las temáticas vertidas en *Ritmos Indígenas*, y perfeccionaron la ejecución de los bailes tradicionales a través de la implementación de la técnica clásica, que otorgaba estilización y nociones de desarrollo político y artístico.

Jesús Vargas, Flor García, *Nellie Campobello: mujer de manos rojas*, México, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, 2013, pp. 22 y 84.

⁴ Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*. Dibujos de Rafael Moya, México, 1940.

A partir de ello, es importante tomar en cuenta el entorno que permitió la consolidación de los sucesos que dirigen esta investigación y que están estrechamente ligados a sus procesos políticos. Respecto a las reformas socio culturales, en el mandato presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924) se establecieron los cimientos del proyecto político nacionalista⁵ que buscó elevar el nivel de vida del campo y alcanzar la popularización de la cultura⁶ a través de un plan de alcance nacional que pretendió mejorar las condiciones morales, formativas e higiénicas de las comunidades rurales en favor de la modernización. El medio para consolidar este objetivo y erradicar prácticas nocivas⁷ entre la población fue la enseñanza, en la que recayó la necesidad de transformar a la colectividad mediante cambios sustanciales como la propuesta de alfabetización nacional, la creación de escuelas y la implantación y difusión del movimiento nacionalista⁸. Estas disposiciones procuraron la unificación de los habitantes, mediante la homogeneización de hábitos; de modo que la educación se ocupó de transmitir los códigos de comportamiento adecuados, poniendo énfasis al aspecto físico e intelectual de los estudiantes, aspirando al perfeccionamiento integral de los individuos.

Un componente esencial para el afianzamiento de la política posrevolucionaria y la conformación del Estado moderno derivó del funcionamiento de las Misiones Culturales, agrupaciones transitorias, compuestas por cuerpos docentes que desarrollaron cursos breves para maestros rurales y

⁵ El nacionalismo es una corriente arraigada en el país desde el siglo XIX y empeñada desde entonces, en la búsqueda de la identidad y las características del ser y la cultura mexicanos. Irene Vázquez (ed.), *La cultura popular vista por las elites 1920- 1952*, México, Universidad Autónoma de México, 1989, p. 2.

⁶ Jonathan Ignacio Gamboa, *Los primeros pasos de las Misiones Culturales y sus huellas en la educación rural de San Luis Potosí, 1923-1932*, México, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, p. 17. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/GamboaHerreraJonatanIgnacio.pdf> (consultado el 7 de marzo de 2020).

⁷ De manera generalizada se creía que “la mayor parte de los mexicanos eran alcohólicos o descendientes de alcohólicos, degenerados por las enfermedades y “por añadidura pobres, miserables con [...] inhabilidad física y naturalmente moral”. Ernesto Aréchiga, “Educación, propaganda o “dictadura sanitaria”, estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario 1917-1945”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 33, 2017, p. 61. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/3158/2713> (consultado el 17 de diciembre de 2019).

⁸ Agustín Basave, *México Mestizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 131.

particulares; desempeñándose como escuelas ambulantes con la consigna de “la promoción al mejoramiento cultural y profesionalismo de los maestros en servicio, además de enseñar prácticas domésticas, y técnicas de progreso económico mediante la “vulgarización” de la agricultura, las pequeñas industrias y el saneamiento del poblado.”⁹ Así pues, se estableció una estrategia de capacitación docente que colocó al sector ciudadano como responsable de difundir la nueva política educativa que buscaba extender sus alcances, a través de la intervención estatal en las prácticas económicas, sociales y culturales de las periferias, buscando civilizar a estas regiones y propiciar la unificación demográfica a través de estos rubros.

Los profesores que formaron parte de las Misiones Culturales tuvieron la encomienda de modificar la organización de las regiones apartadas, de modo que la transmisión y aplicación de conocimiento en diversas áreas, procuró civilizar y modificar la perspectiva de los habitantes, por lo que el arte se incorporó a esta nueva manera de enseñar, convirtiéndose en un componente más de renovación; ante ello, los maestros tenían la tarea de identificar e investigar en torno al acervo dancístico y musical de las localidades visitadas, así como su contexto sociocultural¹⁰. A causa de la doble instrucción de formar ciudadanos y compilar información de las costumbres y el entorno indígena, es que los docentes misioneros configuraron un registro de música y danza popular¹¹ que fue implementado por los intelectuales para forjar estereotipos¹² e imponer y

⁹ Federico Lazarín, “Las misiones culturales. Un proyecto de educación para los adultos (1923-1932)” en *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, Vol. 4, Núm.2, México, 1996, p. 2

¹⁰ Noemí Marín, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de las Artes, 2004, p. 105.

¹¹ *Ibidem*. p. 95. En las danzas tradicionales los movimientos estéticos encierran ideas y conductas abstractas que muestran la complejidad de un mundo mágico-religioso. Tales danzas están vinculadas con aspectos elementales y básicos para la vida de la comunidad como los cambios de estación, la fertilidad de la tierra o la cosecha, pero suelen también estar relacionadas con celebraciones religiosas, como las fiestas de los santos patronos.

¹² Se les concibe como una síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas de determinado grupo social o regional. Se concibió mayoritariamente para el consumo del turismo, los medios de comunicación masiva y desde luego para la legitimación de los espíritus patrioter. Ricardo Pérez, “Folklore e identidad...”, *Avatares del nacionalismo cultural*,

componer la identidad de la mexicanidad, a través del rescate de elementos pintorescos, exóticos y ajenos a la mirada citadina.

Por lo tanto, el quehacer cultural derivado de las Misiones Culturales fungió como punto de partida de investigaciones alrededor del sector indígena, como el trabajo realizado por Nellie y Gloria Campobello en *Ritmos Indígenas de México*, texto escrito en forma de manual, es decir, producido para presentar un sistema educativo, que simplificara saberes complejos y pudiera ser utilizado como instrumento técnico, vinculado a la enseñanza y aprendizaje¹³. La propuesta de las Campobello consistía en facilitar y ampliar la ejecución y difusión de danzas tradicionales, mediante el rescate y reproducción de los ritmos originarios, atesorándolos como la base coreográfica de la danza mexicana¹⁴.

Esta visión y la necesidad de reformar a la población física e intelectualmente, hicieron de la danza un arte con capacidad de florecer de la mano del Estado y su proceso de institucionalización, ante ello, es que en 1931 se constituyó la primera Escuela Nacional de Danza (END), con la intención de socializar el arte y retomar la cultura indígena y popular, abriendo un espacio para desarrollar y profesionalizar la danza escénica¹⁵. En la que las hermanas Campobello, a través de elementos tradicionales, lograron establecer una propuesta dancística que refrendaría la identidad nacional mediante la creación

México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 2010 pp. 16 y 31

¹³ Humberto Quiceno, "El manual escolar: pedagogía y formas narrativas" en *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XIII, núm. 29-30, pp. 53-54, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyep/article/view/7506> (consultado el 31 de mayo de 2023).

¹⁴ Samantha Andrade, *Danza nacional revolucionaria: instituciones y reforma social (1921-1940)*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Universidad Autónoma de México, México, 2017, p. 175 <http://132.248.9.195/ptd2017/agosto/0762285/Index.html> (consultado 25 de octubre 2020).

¹⁵ Se hace referencia a la danza profesional de concierto, clásica, moderna o folclórica, según la división generalizada en el campo. Esta danza de concierto implicaría una formación académica, tiene vocación artística y concreta en el espacio escénico. Por estas razones se le nombra indiscriminadamente danza académica, danza teatral o danza escénica. El hecho de considerarla danza profesional no se refiere a razones económicas, sino principalmente de calidad artística y de reconocimiento en el interior del campo. Margarita Tortajada, "Los nacionalismos en la danza: construcción del cuerpo social e individual", en Raúl Béjar, Silvano Rosales (coord.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Plaza y Valdez, 2008, p. 81.

del Ballet Nacional de la Ciudad de México en 1943. Esta organización estuvo dirigida por Nellie Campobello, y contó con la participación activa de Gloria Campobello como figura estelar de la compañía, que retomó contenidos populares para incorporarlos a la técnica del ballet, ligando y desarrollando habilidades para hacer de la danza clásica una actividad profesional.

La investigación de la profesionalización de la danza en México ha sido una labor abordada desde la pedagogía y la danza, áreas que se han encargado de explicar el poder de la educación y sus alcances artísticos, mientras que la Historia se ha ocupado de rastrear las causas políticas que dieron lugar a este acontecimiento; sin embargo, es ahí donde este trabajo tiene lugar, al vincular la institucionalización del ballet clásico con la figura de las hermanas Campobello, buscando rastrear los elementos que las llevaron a consolidar una compañía de ballet de manufactura mexicana, tomando en cuenta que tanto el contexto y la intervención de Nellie y Gloria dentro de la política nacionalista fueron factores clave para el florecimiento de este arte en la posrevolución.

El interés por destacar el quehacer dancístico de Nellie y Gloria Campobello surgió de la necesidad de acentuar los aportes institucionales y culturales que ambas figuras consiguieron en este sector, enmarcándolos como elementos esenciales para la modernización de la nación y la danza, representando a través del baile una mirada artística femenina de la Revolución, capaz de materializar la profesionalización del ballet en México. En consecuencia, consideramos importante que la Historia se ocupe de analizar y exponer su perspectiva respecto a este suceso que además de artístico correspondió a un momento preciso, en el que la política se valió de la danza como herramienta de instrucción, legitimación y cohesión social, provocando así un acontecimiento particular donde estos aspectos encontraron un punto de integración, destacando el enriquecimiento derivado de la ampliación de enfoques sobre un tema específico.

A partir de ello, resulta importante considerar que en México y con el apoyo gubernamental, se comenzó a potencializar la danza clásica con el propósito de crear un ballet constituido por y para los mexicanos, sucesos que permiten

cuestionar el desarrollo de la profesionalización de la danza y su contexto político educativo. De esta relación, surgió la cuestión que le otorgó sentido a la presente investigación que propone averiguar, ¿qué impacto tuvo *Ritmos Indígenas de México* en la creación del Ballet de la Ciudad de México?, indagando si existió continuidad o ruptura entre estas propuestas.

En ese entendido, nuestra hipótesis postula que la danza escénica en México se consolidó como profesión gracias al entorno político en el que se gestó, la posrevolución, periodo en el que el gobierno pretendió asociar a la población con el concepto de modernidad vinculado a la unificación social, transformación integral de los ciudadanos, y a la creación de instituciones, considerándolos elementos vitales del progreso nacional.

Frente a la necesidad de fabricar clichés, costumbres y rasgos comunes, los intelectuales extrajeron lo pintoresco de las prácticas populares, y el exotismo de los grupos indígenas y su entorno, para dar lugar a la identidad nacional y reproducirla mediante expresiones artísticas de alta cultura, que en el caso de la danza se manifestaron a través de la creación de la Escuela Nacional de Danza, la publicación de *Ritmos Indígenas de México*, y la fundación del Ballet de la Ciudad de México, convirtiéndose en acontecimientos históricos implementados como herramienta política de cohesión y renovación social. Por lo tanto, la participación de Nellie y Gloria Campobello en el proyecto nacionalista fue un factor preponderante, que las posicionó como autoridades dancísticas, de tal manera que sus intervenciones como especialistas en creación coreográfica, docencia, investigación y difusión, junto con su convicción por el conocimiento y la materialización de sus objetivos, fueron rasgos esenciales para legitimar su especialización en el área, haciendo de ellas las máximas representantes de la danza asociada al proyecto nacionalista, situación que les permitió afianzar y refrendar su perspectiva de la danza mexicana.

A su vez, resulta necesario establecer que para la consolidación de este trabajo fue vital la revisión documental de aquellos textos que enriquecieran esta investigación al guardar relación con la misma, por lo que es necesario hacer

alusión a estas contribuciones, enfatizando en la relevancia que genera la diversidad de ópticas sobre un mismo tópico. En consecuencia, se ha agrupado la información en función de las diferentes disciplinas que abordan el tema, de modo que la presentación de fuentes comienza con los textos elaborados desde la Historia, seguida de la exposición de trabajos pedagógicos, para posteriormente aludir la perspectiva dancística y literaria, tomando en cuenta el origen de las publicaciones y sus posibles filiaciones institucionales.

En *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*¹⁶, la autora plasma una labor extensa y detallada entorno al quehacer dancístico de la época que nos atañe, puntualizando las transiciones vinculadas al poder gubernamental y al cambio ideológico de la época, concediendo un análisis de la relación entre nacionalismo y danza, dando pauta a nuevas investigaciones a partir de figuras de la danza omitidas por la historia¹⁷.

La investigación histórica ha mostrado interés por conocer y comprender la gestación de la nación mexicana, tal es el caso de Mónica Lizbeth Chávez González, quién mediante dos publicaciones¹⁸ analiza la concepción del cuerpo y su utilidad para edificar al Estado moderno, cuestionando sus repercusiones sociales con la imposición de estereotipos y modelos de comportamiento a través de la cultura física, en específico, de la práctica e introducción de la educación física como medio de instrucción y moralización colectiva al cuestionar los

¹⁶ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, México, Universidad Autónoma de México, 2015, <http://132.248.9.195/ptd2015/junio/0731388/Index.html> (consultado el 22 de enero 2021).

¹⁷ *Ibidem*. p. 210.

¹⁸ Mónica Chávez, "Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. Educación física en el México posrevolucionario", *Desacatos*, núm. 30, 2009, https://www.researchgate.net/publication/262468518_Construccion_de_la_nacion_y_el_genero_de_sde_el_cuerpo_La_educacion_fisica_en_el_Mexico_posrevolucionario (consultado el 1 de septiembre 2020). Mónica Chávez, *La introducción de la educación física en México: representaciones sobre el género y el cuerpo, 1882-1928*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, El Colegio de San Luis A.C, San Luis Potosí, 2006, p. 73, <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/496/1/La%20introduccion%20de%20la%20educacion%20fisica%20en%20mexico.pdf> (consultado el 6 de septiembre 2020).

estándares impuestos desde la élite a las masas, encasillando el correcto comportamiento de hombres y mujeres.

Otra serie de obras que abordan la modernidad y su impacto en la instrucción corporal, son las elaboradas por Georgina Ramírez Hernández, autora que profundiza desde la pedagogía, la transformación del cuerpo como rasgo de integridad individual y colectiva mediante la sistematización de los cuerpos¹⁹, para posteriormente analizar desde un ángulo histórico la modernidad y su vínculo con la educación corporal²⁰, teniendo como objeto de estudio las fotografías de la época posrevolucionaria que evidencian los estereotipos impuestos y las cualidades a destacar entre los ciudadanos, estableciendo una imagen de lo que México debía representar al interior y exterior

Sureya Hernández²¹ da cuenta de la transformación de la sociedad, de la mano del nacionalismo y la construcción de estereotipos que impusieron una nueva realidad, encasillando el deber ser, los patrones de comportamiento hasta la mitad del siglo XX, etapa en que los requerimientos eran otros y la danza contemporánea se contrapuso a la exactitud de la danza clásica.

*Danza nacional revolucionaria: instituciones y reforma social (1921- 1940*²²), es una tesis que resalta el proceso político que vivió México en el periodo posrevolucionario, profundizando en las medidas gubernamentales establecidas en favor del desarrollo educativo, en específico, del impacto que generó en las concepciones artísticas, aportando a la danza una exploración de los cuadros

¹⁹ Georgina Ramírez, *Retratos de una educación corporal: danza, deporte y subjetividad en México (ca.1920-1940)*, X Jornadas de Sociología de la Universidad de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Ensenada, 5, 6 y 7 de diciembre de 2018, <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar> (consultado el 23 de octubre 2020).

²⁰ Georgina Ramírez, *Vestigios de una educación corporal: fotografías de la modernidad en México (ca.1920-1940)*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Pedagogía, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, <http://132.248.9.195/ptd2020/febrero/0800840/Index.html> (consultado 24 de octubre 2020).

²¹ Sureya Alejandra Hernández, *Danza y Nacionalismo en México (1931- 1956)*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, México, Universidad de Guadalajara, 2012, https://www.academia.edu/16430712/Danza_y_Nacionalismo_en_M%C3%A9xico_1931_1956_ (consultado el 18 de junio de 2019).

²² Samantha Andrade, *Op. Cit.*

coreográficos generados a partir de la creación de la Secretaría de Educación Pública hasta la profesionalización de la danza.

La perspectiva más amplia respecto a la relevancia de las actividades físicas y su importancia en la transformación nacional proviene de Ana Laura de la Torre²³, quién en su estudio recorre el contexto internacional que motivará a la nación mexicana a buscar equiparar a otras entidades y alcanzar la modernidad mediante el progreso integral de los individuos, vinculando los diversos factores que promovieron la materialización del cambio nacional.

Por otro lado, un texto que se distingue al hablar de la danza a principios del siglo XX es el realizado por Roxana Ramos, quien desde su visión como directora de La Escuela de Danza Nellie y Gloria Campobello logró generar *Una mirada a la formación dancística mexicana 1919-1945*,²⁴ evidenciando su experiencia como investigadora de historia de la educación artística, de modo que su libro simboliza un puente entre dos áreas, mediante la integración de un sistema y objetivo común, esta obra destaca por implementar un archivo que se creía perdido y que manifiesta lo acontecido en la danza durante la época posrevolucionaria. En *Primera escuela pública de danza en México. Travesía por sus propuestas de formación (ca. 1930-2009)*²⁵ Ramos propone una revisión de las metodologías planteadas dentro de la Escuela Nacional de Danza, que adherida al proyecto político modificará sus objetivos y contenidos, donde prevalece intacta la necesidad de formar docentes de danza.

²³ Ana Laura de la Torre, *La cultura física en la ciudad de México: Recreación, nacionalismos e internacionalismos 1896-1939*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017, p. 47, https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/167226/la-cultura-fisica-en-la-ciudad-de-mexico-recreacion-internacionalismos-y-nacionalismos-1896-1939-tes?_lg=fr-FR (consultado el 1 de septiembre 2020).

²⁴ Roxana Ramos, *Una mirada a la formación dancística mexicana 1919- 1945*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2009.

²⁵ Roxana Ramos, *Primera escuela pública de danza en México. Travesía por sus propuestas de formación (ca. 1930-2009)*, Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/331/1/382invpubprim01.pdf> (consultada el 24 de julio de 2019).

Una de las autoridades en el estudio de la danza en México es Margarita Tortajada, escritora que transita desde las Ciencias Sociales hasta la Educación e Investigación Artística, para establecer un amplio panorama del desarrollo y evolución de la danza en la Ciudad de México. En “Bailar la patria y la Revolución”²⁶, realiza un recuento político cultural sobre la edificación de la danza clásica y contemporánea en nuestro país, mientras que en “Las escuelas profesionales de danza del INBA, los orígenes”²⁷ realiza una retrospectiva de las instancias dancísticas dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes. El conjunto documental que Tortajada posee en este rubro es extenso, sin embargo, la valía de su contenido radica en mantenerse vinculado a las instancias de las hablamos anteriormente, representando parte del discurso oficial.

Continuando con el trabajo de Tortajada se encuentra *Danza y poder*²⁸, texto que alude la inseparable relación de estos sectores, que cohesionados lograron implantar y difundir el nacionalismo a través de diversas manifestaciones culturales, su revisión resulta fundamental a causa del respaldo documental que contiene, dado que retoma fuentes de primera mano, externando una clasificación del progreso de la danza. Posteriormente, *La danza escénica de la Revolución Mexicana*²⁹ ahonda en la conformación y compromiso de las instituciones emanadas del movimiento armado, cuya intención radicaba en materializar la legitimación del Estado mexicano. Estos textos establecen un acercamiento a la Historia de la Danza en México de manera continua, manifestando el interés de los órganos gubernamentales en destacar sus aportes a la sociedad nacional.

Las voces e ideas de los especialistas de la danza también tienen interés en esclarecer desde su trinchera el proceso cultural que implicó la creación de una Escuela de Danza subsidiada por el gobierno, de modo que, Maya Ramos Smith

²⁶ Margarita Tortajada, “Bailar la patria y la Revolución”, *Revista Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 66, 2004, <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.pdf> (consultada el 16 de enero de 2021).

²⁷ Margarita Tortajada, “Las escuelas profesionales de danza del INBA, los orígenes”, *Revista Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 77, 2005, <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/56.html> (consultado el 16 de enero de 2021).

²⁸ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

²⁹ Margarita Tortajada, *La danza escénica... Op. Cit.*

y Patricia Cardona ³⁰ ofrecen una obra dividida en dos tomos, que contiene una antología de documentos, crónicas, críticas, y un grupo de ensayos; obras que entendidas como una unidad, se nutren entre sí, evidenciando la especialización del área y demostrando la calidad de sus recursos de investigación al resguardar el acervo documental de la vida dancística de México en diferentes épocas.

Por otro lado, desde la visión artística se ubica a *De la plástica nacionalista a la estética universal, la propuesta de José Clemente Orozco en su trabajo con el ballet de la Cd. De México, 1943-1947*, obra que nos acerca a la etapa final de esta investigación, indagando en los parámetros artísticos de la confluencia del arte total que se conjuntó en el Ballet de la Ciudad de México, donde diversos sectores del arte convivieron y desarrollaron ideas ligadas para dar lugar un espectáculo mexicano, desde su composición hasta su presentación.

Una de las fuentes metodológicas de las que hicimos uso en esta investigación es el *Documental Murales en Movimiento*³¹, que aborda el desarrollo y fin del Ballet de la Ciudad de México, proyecto en el que las hermanas Campobello alcanzaron la cima artística rodeadas de diversos artistas, por lo que el audiovisual realizado por El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas da cuenta de la interdisciplina necesaria para una propuesta tan ambiciosa, resaltando la importancia de la convergencia entre distintos ámbitos y el patrimonio artístico que el ballet legó a México.

En la línea estética, *Cuerpo, representación y poder*³², Elsa Muñiz resalta la importancia de la imagen y el valor del cuerpo en el periodo posrevolucionario, poniendo en evidencia las herramientas que el Estado utiliza para establecer estereotipos que posteriormente representarán al país entero, implantando estas

³⁰ Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos*, Vol. I y II, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2002.

³¹ José Clemente Orozco, *Documental Murales en Movimiento, José Clemente Orozco y las hermanas Campobello*, CENIDIAP, Instituto Nacional de Bellas Artes, 18 de mayo 2022, https://www.youtube.com/watch?v=PZn_kFT0Ojw (consultado el 20 de abril 2024).

³² Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Miguel Ángel Porrúa, México, 2002.

ideas en el periodo que aborda la presente investigación. En *Nacionalismo y educación en México*,³³ Vázquez plantea el proceso de cambio al que se sometió a la educación para forjar un sentimiento de unidad, una patria, y que como efecto secundario fortaleció la creación de instituciones culturales y educativas.

Por otro lado, y un enfoque que nos aporta tanto documentación de la época como una perspectiva particular de lo ocurrido en la vida laboral y personal de las Campobello es el trabajo realizado por Patricia Rosas, que a través de *El fuego de la creación*³⁴ le dedica dos tomos al quehacer y vida de Nellie y Gloria, destacando por ser la investigación más reciente, y recalcar la figura femenina en un entorno dirigido por varones. Reconociendo también la amplia recuperación informativa que propone la exploración de nuevas líneas de investigación.

De esta forma podemos establecer los objetivos de este trabajo, siendo el principal conocer el impacto de la obra e intervención de las hermanas Nellie y Gloria Campobello en el proceso de profesionalización de la danza clásica en México. También tienen lugar otros aspectos específicos que complementarán la resolución de la cuestión principal, como el análisis del proyecto político posrevolucionario y el uso de la educación corporal como factor de transformación y definición social, además de poder establecer las causas que propiciaron la profesionalización de la danza e hicieron de ella una labor política, examinando la figura de Nellie y Gloria Campobello, finalizando con la necesidad de examinar la relación entre la publicación de *Ritmos Indígenas* y los contenidos coreográficos del Ballet de la Ciudad de México, procurando delinear la continuidad o ruptura de ambos proyectos.

La metodología utilizada para conformar esta investigación se ajusta a la propuesta de la Historia Cultural, en la que este concepto adquiere connotaciones distintas, coincidiendo en aquellas que la definen como “un proceso de desarrollo intelectual, espiritual y estético”, “un modo particular de vida, un pueblo, un periodo

³³ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, 2005.

³⁴ Patricia Rosas, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación*, vol. III, y IV, Gedisa, México, 2023.

o un grupo”, del mismo modo que también puede comprender a “las prácticas y trabajos intelectuales, así como la actividad artística”³⁵, por lo que el periodo temporal que proponemos corresponde a un proceso histórico que compagina con las aseveraciones realizadas por Raymond Williams.

Como hemos señalado previamente, analizar la profesionalización de la danza clásica en México es un proceso inherente a la política posrevolucionaria y el nacionalismo emanado del movimiento armado, de modo que es relevante rescatar la propuesta de Anthony Wallace, que define la cultura como “la política táctica, y gradualmente confeccionada por grupos de gente para promover sus intereses y los contratos establecidos por la práctica”³⁶, concordando en la idea de correspondencia entre estos dos ámbitos, en donde hay espacio para que las expresiones artísticas, y en este caso, la danza fuera utilizada como herramienta política de legitimación y cohesión.

Relacionado al punto anterior, ubicamos otra perspectiva que resulta necesaria para abordar nuestro tema, en el que es importante tomar en cuenta la contraposición de la cultura de élite y la cultura popular, conceptos que para la temporalidad y temática que proponemos encajan adecuadamente, y más allá de aparentar ser ideas opuestas, encontramos su correspondencia a través de la imposición hegemónica en la que “el descubrimiento de lo popular estuvo estrechamente unido al surgimiento de los nacionalismos”³⁷, tal y como dan cuenta los resultados derivados de las Misiones Culturales y la doble necesidad de reeducar a las comunidades indígenas, y compilar y extraer los elementos culturales particulares de cada región, para posteriormente ser utilizados y asumidos, con el paso del tiempo, como parte de la identidad nacional y la mexicanidad.

³⁵ Raymond Williams, *Keywords: A vocabulary of Culture and Society*, Glasgow, Fontana, 1976, pp. 76 y 80 en Susana Guijarro, “La historia cultural: tendencias, y nuevas propuestas en la historiografía angloamericana”, en *Signo, Revista de la cultura escrita*, núm. 3, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, p. 164, <https://core.ac.uk/download/pdf/58907856.pdf> (consultado el 7 de mayo de 2020).

³⁶ Anthony Wallace, *Culture and personality*, New York, Random House, 1970, pp. 165 – 206 en Susana Guijarro, *loc. cit.*, p. 165.

³⁷ Susana Guijarro, *Op. Cit.*, p. 187.

Consideramos que otro de los aspectos relevantes de esta investigación corresponde al interés en el cuerpo femenino como discurso histórico y construcción simbólica, enfatizando en “la acción del cuerpo en cuanto a órgano de comunicación³⁸”, y su uso político, en tanto “el cuerpo sano era garante del Estado saludable”³⁹, por lo que mesurar a la ciudadanía se convirtió en un asunto de gobierno, promoviendo disciplina y educación mediante el control de los cuerpos⁴⁰.

Este trabajo se divide en: Capítulo I “La intervención del Estado mexicano y la instrucción corporal como factores de transformación e integración de los mexicanos”, cuya intención reside en manifestar la relación entre la posrevolución y las medidas educativas implementadas en favor de la reconstrucción y el mejoramiento nacional. Por otro lado, el Capítulo II “La profesionalización de la danza, una labor política”, aborda el inicio, crecimiento y transformación del ámbito dancístico, durante la tercera década del siglo XX. Mientras que en el Capítulo III “La consolidación de la danza mexicana, el afianzamiento de la especialización 1940-1947” expone el punto más alto de la carrera dancística de Nellie y Gloria Campobello, en el que *Ritmos Indígenas de México* y el Ballet de la Ciudad de México tuvieron lugar.

³⁸ Roy Porter, “Historia del cuerpo” en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 265, <https://historiacaride.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/burke-peter-formas-de-hacer-historia.pdf> (consultado el 1 agosto de 2024).

³⁹ E. P Thompson, “Time, work, discipline, and industrial capitalism”, *Past and Present*, 37, 1967, pp. 56-97, en Roy Porter, *Op. Cit.*, p. 274.

⁴⁰ E. P Thompson, “Time, work, discipline...” en Roy Porter, *loc. cit.*, p. 275.

Capítulo I La intervención del Estado y la instrucción corporal como factores de transformación e integración de los mexicanos

Las condiciones políticas de México en la segunda década del siglo XX giraron en torno a la necesidad de reestructurar y reordenar las instituciones públicas, con la finalidad de modernizar al país, por lo que transformar a la sociedad se convirtió en la primicia gubernamental que impulsó la corporalidad como medio de expresión del bienestar y bonanza nacionales, dado que una mente sana es capaz de buscar y mantener un cuerpo, sano, joven, esbelto e higiénico⁴¹, y por lo tanto, preparado para desempeñarse como el sujeto ideal para renovar a la patria y forjar identidad mediante símbolos de pertenencia, que otorgaran cohesión social al interior de este territorio⁴².

En consecuencia, en la educación recayó un papel trascendental, el de modificar el contexto nacional y las condiciones de vida de los ciudadanos, de tal manera que la enseñanza centró su labor en modificar el área intelectual y física de los habitantes, incentivando un cambio sustancial a través de la enseñanza integral⁴³, que agrupó ambos rubros para encaminar a México hacia el

⁴¹ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 133, <https://programadssr.files.wordpress.com/2013/05/le-breton-david-antropologia-del-cuerpo-y-modernidad.pdf> (consultado el 9 de enero de 2021).

⁴² Al término de sus revoluciones Rusia y Alemania implementaron la danza como herramienta de propaganda política con el propósito de “hacer una de todas las clases sociales, la lucha de clases”, buscando impactar en la conciencia de la población, infundiendo la relevancia de los intereses comunes y la unidad. Armando Demaria [De María y Campos], “El baile simbólico revolucionario “30-30” en el Estadio Nacional”, *TODO*, México, D.F., 7 de mayo 1935, s/p en Patricia Rosas, Nellie y Gloria Campobello, *El fuego de la creación... continúa*, Insurrectas, vol. IV, Ciudad de México, Gedisa, 2023, pp. 455-457. En el caso de México, la danza y su participación en la legitimación gubernamental respondieron al entorno de reestructuración institucional posterior al conflicto armado, que también reprodujo los ballets de masas aplicados en el nacionalismo cultural de otras naciones y cuya intención radicó en utilizar muestras coreográficas como elemento didáctico, difundiendo la solidaridad y el valor de la multitud en prácticas escénicas al aire libre para públicos extensos, valiéndose de un lenguaje “simbólico e ideológico, estrechamente vinculado con la nación”. Diana Hernández, *Los ballets de masas como expresión del nacionalismo cultural en México, el caso del ballet simbólico 30-30*, Tesina para obtener el título en Educación Dancística con Orientación en Danza Contemporánea, ENDNYGC, 2007, pp.56-58.

⁴³ La educación integral comenzaba a figurar entre la sociedad mexicana desde el siglo XIX, con los ideales de Justo Sierra. Ana Laura de la Torre, *La cultura física en la ciudad de México: Recreación, nacionalismos e internacionalismos 1896-1939*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017, p. 48, <https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/167226/la-cultura-fisica-en-la-ciudad-de-mexico->

mejoramiento, figurando la educación del cuerpo como factor esencial para buscar el control y reforma de la conducta.

Es crucial señalar la importancia de la instrucción en el proyecto de modernización⁴⁴, dado que como instancia buscó modificar la conciencia y comportamiento de la población, promoviendo cambios en favor de la unificación social, así como el impulso y acercamiento a las artes y la cultura física⁴⁵. Estas actividades tenían la finalidad de depurar y perfeccionar a los habitantes, por ello el presente capítulo busca dar cuenta de las medidas políticas encaminadas a la transformación ciudadana, poniendo énfasis en las disposiciones corporales que intentaron moldear la identidad individual y colectiva.

Integrar a la población a los ordenamientos y expectativas posrevolucionarias hizo esencial la formación de una personalidad auténtica y mexicana, de tal manera que construir la identidad nacional implicó también comprometer el factor emocional, puesto que este involucramiento permite a los individuos sentirse parte de una comunidad, compuesta por cierto número de individuos con características similares en la contigüidad temporal y espacial, y que comprendan un campo de interacción social, y otorguen sentido a lo que está ocurriendo⁴⁶. Es por ello que a través de estos ejes temáticos abordaremos la relevancia de la injerencia estatal y la instrucción corporal para la modernización como un proceso progresivo a lo largo y ancho del territorio nacional.

[recreacion-internacionalismos-y-nacionalismos-1896-1939-tes?_lg=fr-FR](#) (consultado el 1 de septiembre 2020).

⁴⁴ "Proceso multifacético que implicó cambios en todas las zonas del pensamiento y la actividad humanas", fomentando medidas de urbanización, industrialización, secularización y democratización. Samuel P. Huntington, *El orden político en las sociedades en cambio*, Paidós, España, 1991, p. 40 en Rina Aguilera, "La faceta histórica e institucional del Estado Moderno", *Estudios Políticos*, núm. 22, México, 1999, p. 206, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37260/33844> (consultado el 25 de septiembre de 2021).

⁴⁵ La cultura física moderna se gestó principalmente durante el siglo XIX en diversos países de Europa y en Estados Unidos a partir de un interés centrado en mejorar la salud, la moral y la educación de niños y jóvenes por medio de actividades físicas. Ana Laura de la Torre, *Op. Cit.*, p. 6.

⁴⁶ Gilberto Giménez, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales, Jalisco, 2005, pp. 15-17, <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> (consultado el 16 de octubre de 2019).

1.1 La inserción de lo popular como elemento de identidad nacional

A partir del mandato presidencial de Álvaro Obregón se establecieron las bases del proyecto político nacionalista, ideado y ejecutado por José Vasconcelos⁴⁷, quien con el soporte del grupo Sonora y la autoridad otorgada por el primer mandatario, pudo desarrollar un plan destinado a estimular la renovación social a lo largo del territorio, reconociendo en la enseñanza la vía de progreso y desarrollo para definir la mexicanidad, el modo singular de ser y pensar⁴⁸ de los mexicanos.

Vasconcelos encaminó a la patria hacia la innovación a través de la Secretaría de Educación Pública (SEP)⁴⁹, confiriendo a la educación jurisdicción nacional y carácter popular de “regeneración moral”⁵⁰, retomando los estatutos de la Grecia Clásica con la intención de encauzar y concebir a la nación mexicana, recuperando la organización política de Atenas para crear una polis nacionalista⁵¹ y dar lugar a ciudadanos ejemplares.

Los planteamientos vasconcelistas fueron apoyados por el poder político, implementándolos como recurso de legitimación y financiando su programa cultural, que consistió en promover la difusión de las artes a través de una

⁴⁷ José María Albino Vasconcelos (1882-1959), fue un abogado, filósofo y educador oaxaqueño. Ocupó la dirección de la Escuela Nacional Preparatoria, fue nombrado ministro de Instrucción Pública de Eulalio Gutiérrez. Eugenio Vázquez, “José Vasconcelos (1882-1952)”, en José Borjón y Mauricio Lascurain (coord.), *Grandes Educadores de México y América Latina II*, Secretaría de Educación de Veracruz, Xalapa, Veracruz, 2016, pp. 37-40, https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/serie_fueraseries/Grandes_educadores_2.pdf (consultado el 18 de enero de 2021).

⁴⁸ Definiciones de la mexicanidad, Instituto de la Mexicanidad, <https://mexicanidad.org/definiciones-de-la-mexicanidad> (consultado el 18 de enero de 2021).

⁴⁹ La SEP fue creada bajo Decreto el 28 de septiembre de 1921 y para el 10 de octubre la instancia fue puesta en manos de José Vasconcelos, quién estuvo dirigiéndola hasta 1924. Obregón prestó su apoyo sin reservas. Espontáneamente me autorizó [Vasconcelos] para pedir a las Cámaras un presupuesto alto para el primer año de labores, asignación que, si mal no recuerdo, fue de veinticinco millones de pesos. José Vasconcelos, “Historia de la Secretaría de Educación Pública, creación de la Secretaría de Educación Pública”, México, Secretaría de Educación Pública, 2015, p. 83, <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/historia-de-la-secretaria-de-educacion-publica-15650?state=published> (consultado el 3 de febrero de 2020).

⁵⁰ Engracia Loyo, “La educación para del pueblo”, en *Historia mínima de la educación en México*, Pablo Escalante (et al.), Dorothy Tanck (coord.), México, El Colegio de México, Seminario de la Educación en México, 2010, p. 160.

⁵¹ Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, s/f, <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/25/htm/libro29.htm> (consultado el 18 de julio de 2019).

campaña de alfabetización y lectura, el estímulo a la pintura de grandes dimensiones en edificios públicos, el fomento a las prácticas teatrales, musicales y deportivas⁵²; actividades que incitaban a la educación del cuerpo y mente de los mexicanos.

La transformación somática de los individuos fue un tópico propio del contexto de reconfiguración de los Estados Nación, que en México se manifestó en 1923, institucionalizando la actividad corporal con la creación de la Dirección General de Educación Física, expresando la importancia del cuerpo y su cuidado para el proyecto de nación.

La Dirección General de Educación Física catalogó la cultura del cuerpo como “una necesidad individual” que era “la base de la transformación de las costumbres de la raza”⁵³, siendo esta la idea central de la política educativa posrevolucionaria. El interés por el cuerpo, su representación y tratamiento se convirtieron en temas relevantes, por lo que se cuestionó la manera de establecer un sistema de educación física, logrando coincidir intelectuales⁵⁴ y políticos con el método *Dalcroze*⁵⁵, considerándolo ideal para el desarrollo de educandos, pretendiendo restablecer los ritmos naturales del ser humano y conectarlos con su cuerpo espíritu⁵⁶.

⁵² Engracia Loyo, *Op. Cit.*, p.161.

⁵³ Ana Laura de la Torre, *Op. Cit.*, p. 214.

⁵⁴ Los intelectuales son un grupo o estrato social que posee una educación amplia, así como el conocimiento necesario para usar su intelecto en la obtención de una meta. El papel del intelectual en la sociedad está influido por las condiciones económicas, el control de los medios masivos de comunicación, el nivel de educación y el analfabetismo. Rosendo Bolívar, “Un acercamiento: la definición de intelectual”, *Estudios Políticos*, núm. 30, mayo-agosto, 2002, p. 3, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37544/34108> (consultado el 6 de febrero de 2020).

⁵⁵ Emile Jacques Dalcroze creó el método de la rítmica, que fue una innovación en el desarrollo de la danza comercial en Occidente, buscaba la compenetración de la música y la danza. Mónica Chávez, *La introducción de la educación física en México: representaciones sobre el género y el cuerpo 1892-1928*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia, El Colegio de San Luis A.C., San Luis Potosí, 2006, p. 163, <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/496/1/La%20introduccion%20de%20la%20educacion%20fisica%20en%20mexico.pdf> (consultado el 6 de septiembre de 2020).

⁵⁶ Sophie Bidault, “Danza, nación y Revolución”, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos, vol. I, Ensayos históricos y analíticos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A.C, 2002, p. 655.

La técnica de enseñanza *Dalcroze* fue de utilidad moral y física, debido a que la gimnasia rítmica, parte medular de su programa, estaba constituida por una serie de ejercicios correctivos y recreativos, encajando con las pretensiones políticas nacionalistas, que visualizaron en el cuerpo un medio de expresión y propaganda.

Un sector que cobró relevancia en el proceso de modernización fue el de los grupos indígenas, a quienes tras siglos de exclusión se buscó valorizar mediante el rescate de sus raíces, convirtiéndolas en prácticas dignas de conservar, retomar y reproducir con el propósito de adoptar las cualidades del México antiguo que tuvieran vigencia, y fusionarlas con las costumbres del siglo XX, utilizando el pasado como un recurso de orgullo y pertenencia nacional.

El proyecto de integración de los grupos indígenas surgió de los fundamentos de las Misiones Culturales, organización creada en 1923 con la encomienda de desempeñarse como centros de enseñanza itinerante en las regiones alejadas de los núcleos urbanos, obligando a los docentes a investigar entorno a las prácticas dancísticas y musicales de las localidades, su contexto y relevancia social; circunstancia que convirtió a las Misiones Culturales en fuentes de información de las expresiones populares, desempeñándose como medio de correspondencia entre la ciudad y el campo, espacios que se unificaban a través de la manifestación de la otredad.

Los maestros adquirieron el papel de gestores culturales, resguardando saberes particulares, ocupando un lugar preponderante para el progreso y difusión de las artes originarias, como fue el caso del profesor Marcelo Torreblanca⁵⁷, considerado uno de los "pilares de la danza popular mexicana" y pionero de la

⁵⁷ El Maestro Marcelo Torreblanca, estudió la carrera de Educación Física, incorporándose a las Misiones Culturales en 1934 como asesor técnico, se desarrolló como Investigador del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Folklórica, en 1947 ejerció docencia en la Academia de la Danza Mexicana, ocupó el cargo de Jefe de Departamento de Danza en la Universidad Nacional Autónoma de México y como Director de la Escuela de Danza *Las Palomas* en el gobierno de Luis Echeverría. Desde 1978 instituyó el día 12 de octubre como "El día de la Danza Tradicional Mexicana", en el gremio es considerado el "padre de la docencia de la danza". Josefina Palacios, Fernando Ríos, "Marcelo Torreblanca Espinosa", *Fernando Ríos Mendoza Biografías*, s/f, <https://riosmendoza.com/biografias/maestro-marcelo-torreblanca-espinosa/> (consultado el 16 de enero de 2021).

enseñanza y difusión artística, legando un sistema de formación⁵⁸. Tales escenarios evidenciaron la trascendencia del quehacer de los educadores en la consolidación de la cultura mexicana, al desempeñarse como custodios y promotores del folklor⁵⁹ siendo su labor el punto de partida de la identificación y constitución de la nación.

Para transmitir la danza popular y establecer las bases de la identidad nacional, fue necesario ampliar la planta docente de la SEP, como ocurrió con el ingreso de las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes se desempeñaron como profesoras de danza, educando en escuelas, participando como ejecutantes en eventos cívicos y culturales y realizando labores de investigación coreográfica⁶⁰, que se materializaron en 1940 con la publicación de *Ritmos Indígenas de México*, elaborado con la intención de facilitar la comprensión y ejecución de las danzas tradicionales, y promover su difusión, como lo abordaremos en los siguientes capítulos.

Entre las temáticas abordadas para fomentar la unidad y reconocimiento mediante la danza, destacó la representación de soldados, campesinos y obreros portando rifles y ejecutando movimientos al ritmo de *La Adelita*, *La Valentina*, *La Cucaracha*, *La Internacional*, o el *Himno Nacional*⁶¹, a la par de reproducir cantos y bailables folklóricos y rutinas gimnásticas que reflejaron el simbolismo de la

⁵⁸ Noemí Marín, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de las Artes, 2004, p.30.

⁵⁹ El concepto de 'folklor' proviene del inglés *folk*, pueblo y *lore*, acervo, por lo que su denominación tiene que ver con las tradiciones, costumbres y códigos culturales compartidos en una cultura, vistos en una gama de expresiones que van desde lo artístico hasta lo material. Georgina Ramírez, *Vestigios de una educación corporal: fotografías de la modernidad en México (ca.1920-1940)*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Pedagogía, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, p. 56, <http://132.248.9.195/ptd2020/febrero/0800840/Index.html> (consultado 24 de octubre de 2020).

⁶⁰ Cuando las Campobello entraron a la SEP presentaron *la jarana yucateca* en un festival que se realizó en el Teatro Hidalgo de la Secretaría. Así, las hermanas empezaron a figurar en las notas periodísticas como "ejecutantes y difusoras de los bailes mexicanos". Samantha Andrade, *Danza nacional revolucionaria: instituciones y reforma social (1921-1940)*, Tesis para obtener el Título de Licenciada en Historia, Universidad Autónoma de México, México, 2017, pp. 143 y 144, <http://132.248.9.195/ptd2017/agosto/0762285/Index.html> (consultado 25 de octubre de 2020).

⁶¹ *Ibidem*, p. 91.

Revolución y su uso como propaganda nacionalista que legitimó la continuidad del proyecto posrevolucionario. (Ver imagen 1).



Imagen 1. Nellie y Gloria Campobello, ca. 1932, Foto: Archivo Alberto Dallal en Claudia Carbajal, “85 años de la primera Escuela de Danza en México”, en *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Autónoma de México, México, 18 de agosto de 2017, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/primer_escuela_de_danza (consultado el 20 de agosto de 2021).

Sensibilizar a la población representó una tarea intrincada en un país dominado por el analfabetismo, en el que solo un sector reducido tenía acceso a las diversas manifestaciones artísticas, por ello, se le confirió a las bellas artes el cometido de atemperar los sentidos de los mexicanos, es decir, promover una apertura a la apreciación artística, fomentando el conocimiento y admiración por el arte a los sectores más amplios de la población y forjar una nueva definición del mismo, creando obras monumentales de dominio público, dando lugar a un

momento histórico de transición, que visualizara el arte como una manifestación valiosa para el pueblo, en lugar de una expresión de placer individual⁶².

Con José Vasconcelos triunfó el folklorismo, el interés exacerbado por la cultura popular o tradicional, reproduciendo sus componentes fuera del contexto original⁶³, extrayendo elementos culturales de las regiones aisladas del centralismo, para propagarlos como parte de la identidad nacional, con la intención de homogeneizar a la población.

La herencia político educativa de Vasconcelos consistió en dotar al país de una infraestructura moral para consolidar la profesionalización de la cultura física, heredando un conjunto de instituciones que formaron un patrimonio material, que se consumó con la creación del Estadio Nacional⁶⁴, donde confluyó su pensamiento, edificando una construcción estética que serviría adoctrinar al cuerpo y educar el alma, apostando por la formación de la sociedad mexicana en general⁶⁵.

Las expectativas del primer secretario de Educación Pública eran muy elevadas, el territorio nacional muy amplio y cuatro años eran una medida de tiempo corta para llevar a cabo un cambio sistemático en la población, sin embargo, esta gestión estableció los parámetros de la identidad nacional que se reproducirán a lo largo de las siguientes administraciones educativas, erigiendo una estructura institucional, innovando en el campo pedagógico, sin embargo, no logró generar una cultura física propia que se distinguiera del deportivismo anglosajón o de las escuelas de gimnasia europeas⁶⁶.

⁶² José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Ediciones Occidente, México, 1945, p. 9 en Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 12.

⁶³ Joseph Martí, "El folklorismo", *Anuario musical: Revista de musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, núm. 45, 1990, p. 318, <https://core.ac.uk/download/pdf/36048304.pdf> (consultado el 16 de enero de 2021).

⁶⁴ Inmueble aperturado el 4 de mayo de 1924, Contemplaba la edificación del Centro Escolar Benito Juárez al lado del Estadio Nacional, contaba con escuela, biblioteca y alberca semiolímpica. José Vasconcelos, *Op. Cit.*, p. 202.

⁶⁵ Georgina Ramírez, *Op. Cit.*, p. 53.

⁶⁶ Ana Laura de la Torre, *Op. Cit.*, p. 228.

No obstante, la integración de elementos populares a la noción de identidad significó el primer paso hacia la incorporación educativa y la construcción de elementos simbólicos para el proceso de transformación e integración social, que buscaba incorporar progresivamente al sector indígena y sus costumbres, y posteriormente implantarlos como elemento de pertenencia colectiva, acentuando los rasgos propios y pintorescos de la mexicanidad. Sin embargo, la realidad difería del discurso, ya que geográficamente era complicado acceder a todas las regiones y contar con el presupuesto y empleados suficientes para abarcar la vasta región, por lo que es relevante indicar que el principio de igualdad quedó a deber puesto que las obligaciones y beneficios políticos nunca eran uniformes pero que discursivamente eran el soporte de la nación, al reflejar los progresos más notorios.

1.2 La cultura física, su diversificación como medio de control social

La transición de México a un Estado moderno pretendía erradicar el rezago social⁶⁷ que predominaba a lo largo del país, de modo que “civilizar” al pueblo mexicano⁶⁸, era la fórmula de ascenso, a pesar de que el país continuara dividido por la extensión territorial y la variedad lingüística. La conformación de la nueva sociedad, fue un asunto político, con alcances económicos, morales, higiénicos y educativos, puesto que de manera generalizada se creía que “la mayor parte de los mexicanos eran alcohólicos o descendientes de alcohólicos, degenerados por las enfermedades y “por añadidura pobres, miserables con [...] inhabilidad física y naturalmente moral”⁶⁹.

⁶⁷ Las condiciones de la educación eran deficientes, puesto que no se satisfacía la enseñanza, el analfabetismo alcanzaba un porcentaje del 84% en 1910, siendo las regiones rurales las más afectadas. Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, 2005, p. 108.

⁶⁸ Ernesto Aréchiga, “Educación, propaganda o “dictadura sanitaria”, estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario 1917-1945”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 33, 2017, p. 60, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/3158/2713> (consultado el 17 de diciembre de 2019).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 61.

El término degeneración⁷⁰ estuvo asociado a hábitos malsanos, fanatismos y enfermedades, respondiendo a las acepciones eugenésicas⁷¹ de médicos, filósofos y estudiosos mexicanos, que aplicaron estas impresiones con el afán de desarraigar el deterioro de generaciones futuras. La óptica eugenésica permeó en el pensamiento pedagógico, coincidiendo en el propósito de estimular el mejoramiento físico, que se sumó al perfeccionamiento racial, teniendo amplio auge en el mandato callista, dado que el Secretario de Educación José Manuel Puig Cassauranc, médico de profesión, impulsó las inspecciones médicas dentro de las escuelas⁷²; convergiendo visiones entorno a la necesidad de propiciar un cambio sustancial entre los educandos.

Por lo anterior y con el propósito de materializar la regeneración de México, es que diversas disciplinas confluyeron a través de la higiene, concepto que agrupó ciencia, medicina y el conocimiento del cuerpo y de la mente con el designio de consolidar una sociedad plena en todas sus facultades⁷³, una colectividad responsable del cuidado integral del cuerpo. Por lo que el Estado proveyó a la ciudadanía de una infraestructura que promovió el bienestar generalizado, mediante la cultura física como elemento de instrucción y recreación, ya que un individuo forjado en la disciplina artística o deportiva sería una persona comprometida consigo misma, y con la patria, al encausar su tiempo

⁷⁰ Término utilizado para definir a las personas menos adaptadas al medio social, se creía que existía una carga genética hereditaria que hacía degenerar la especie humana. Yum Kax Vite, *Educación física y mejoramiento racial. El caso de la revista El maestro rural. México, 1934-1936*, Tesis para obtener el Título de Licenciado en Historia, Universidad Autónoma de México, México, 2015, p. 9, <http://132.248.9.195/ptd2015/mayo/0729311/Index.html> (consultada el 26 de octubre de 2020).

⁷¹ Propuesta que pretendía mejorar la raza mediante la depuración genética. José Luis Pastor, "Actividad física, nacionalismo y robustez", Universidad de Alcalá, España, s/f, p. 3, <https://www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pd-f/228.pdf> (consultado el 27 de agosto de 2020).

⁷² En México, la Secretaría de Educación llevó a cabo esta tarea: construyó una estadística nacional para conocer el "tipo normal de mexicano" así como para descubrir y después atacar las principales "enfermedades, anomalías, desviaciones y anormalidades" de la población del país. En 1928, 4 mil alumnos – hombres y mujeres- ya llenaban estas estadísticas nacionales. Mónica Chávez, *La introducción de... Op. Cit.*, p. 143.

⁷³ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 31-32, <http://132.248.9.195/ptd2015/junio/0731388/0731388.pdf> (consultado el 22 de enero de 2021).

libre y de formación en prácticas saludables y moralmente aceptadas como parte de la modernidad.

La cultura física se implementó como medio para optimizar el comportamiento moral, en materia de salud y educación, siendo una disposición establecida a partir de la jerarquía social, con la intención de agrupar a todos los sectores demográficos con alguna práctica corporal específica, que correspondiera a los intereses de la actividad y al sector que tenía acceso a los recursos para su ejecución, puesto que no era lo mismo imponer y alejar a los grupos más numerosos de las recreaciones insanas, que contar con la posibilidad de contar con el tiempo disponible para buscar un entretenimiento que se ajustara a los propósitos individuales, considerando también la relevancia de la ubicación de los espacios de preparación física, que de igual forma expresaron información del entorno social que se desarrollaba en sus instalaciones; de tal manera que además de bonanza, estos hábitos proporcionarían control social⁷⁴, estableciendo un doble discurso, que del mismo modo respaldó la integridad de los humanos, y segregó y encasilló a los marginados.

Tal y como ocurrió con los niños y adolescentes de las correccionales, a quienes se les impuso la reforma social por vía militar, evidenciando sus progresos a través de presentaciones públicas que exhibieran el saneamiento y la reinserción mediante la simetría, pulcritud y cabezas rapadas⁷⁵, rasgos mostrados en las representaciones públicas de tablas gimnásticas, homogeneizando la pluralidad de este sector. Ejemplo de ello fue la escuela correccional de Tlalpan, que fungió como un control de menores centralizado, donde no solo se recluirían a niños de Distrito Federal, si no de los demás Estados; ya que anteriormente los infantes eran juzgados y reclusos como los adultos. (Ver imagen 2).

⁷⁴ Mónica Chávez, *Construyendo la nación y el género desde el cuerpo: las prácticas deportivas en la historia de la educación mexicana, 1880-1930*. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007, p. 41, <https://www.aacademica.org/000-066/1922> (consultado el 22 de enero de 2021).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 44.



Imagen 2. Niños de la Escuela Correccional conducidos por guardias, Ciudad de México, Distrito Federal, México, Ca. 1922, Casasola Fotógrafo, Fototeca Nacional INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A13609 (consultado 22 de enero de 2021).

Una de las innovaciones del callismo fue la unificación y dominio social a través de la ropa, que en el caso de niñas y mujeres, usaban el mismo modelo de vestuario, oficializando la igualdad visual mediante la introducción de uniformes deportivos en las instancias adscritas a la Dirección General de Educación Física, buscando “presentar cuerpos unidos, homogéneos, limpios”⁷⁶, proyectando el enfoque de Cassauranc, apegado a fines clínicos y al nuevo entorno. (Ver imagen 3).

⁷⁶ Samantha Andrade, *Op. Cit.*, p. 86.



Imagen 3. Internas de la correccional de menores realizan ejercicios gimnásticos, Ciudad de México, Distrito Federal, México, Ca. 1930. Casasola Fotógrafo, Fototeca Nacional INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A111891 (consultado 22 de enero de 2021).

Tanto en el ámbito rural como el citadino se implementó el uso de uniformes, adoptando modelos europeos y norteamericanos que dieron paso a la transformación de la indumentaria, incluyendo *bloomers* y blusas de cuello amplio con moños que delinearon la feminidad⁷⁷, conteniendo la belleza e inocencia de las mujeres y estableciendo nuevos parámetros de la moralidad al preservar ocultas algunas partes del cuerpo, siendo este un mecanismo de autoridad sobre los individuos en edad escolar.

La proliferación de los deportes en la años veinte surgió de la necesidad de higienizar a la población, pero también se vinculó con la filiación religiosa del subsecretario de educación Moisés Sáenz⁷⁸, quién como protestante formó parte

⁷⁷ Mónica Chávez, *La introducción de...Op. Cit.*, p. 11.

⁷⁸ Sáenz nació en Monterrey en 1880, dentro de un núcleo familiar protestante. Estudió pedagogía en Jalapa, viajó a la Universidad de Columbia en Nueva York, donde obtuvo un doctorado en la

del Comité Olímpico Internacional⁷⁹, acentuando la utilidad de las o prácticas físicas y deportivas específicas como métodos de recreación ideales para la sociedad mexicana, fomentando el sano esparcimiento, de tal manera que este contexto favoreció la participación y representación de México en los Juegos Olímpicos de Ámsterdam en 1928, por lo que la política educativa reconoció en la *Young Men's Christian Association* (YMCA)⁸⁰ un modelo adecuado para adoptar, al corresponder a los principios de la época.

Las prácticas deportivas se insertaron en todos los niveles sociales, de manera que el sector acaudalado se inclinó por la preparación física mediante el tenis, polo, y equitación⁸¹, actividades que requerían de espacios amplios y equipo específico para desempeñarlos, de ahí que hayan sido privilegio de unos cuantos. Mientras tanto, el espacio popular destinado al desarrollo físico fue el Centro Deportivo Venustiano Carranza, inaugurado en noviembre de 1929 en la Colonia Balbuena⁸², siendo la primera Escuela de Educación Física de América Latina⁸³, edificándose con el propósito de ofrecer espacios de sano entretenimiento para obreros y ciudadanos y evitar así la extensión de vicios insalubres. (Ver imagen 4).

misma especialidad, y concluyó sus estudios en la Sorbona. Enrique Krauze, "La escuela callista" en Enrique Krauze, Jean Meyer, Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928*, vol. 10, México, El Colegio de México, 1977, p. 295, https://www.jstor.org/stable/j.ctv233p08.13?seq=1#metadata_info_tab_contents (consultado el 28 de junio de 2020).

⁷⁹ El Comité Olímpico Internacional (COI), es una instancia creada con la finalidad de promover la paz mundial a través de encuentros deportivos internacionales. Ana Laura de la Torre, *Op. Cit.*, p. 7.

⁸⁰ *Young Men's Christian Association*, mejor conocida como YMCA, es una asociación exportada de Inglaterra a Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX, que dio lugar e identidad al crecimiento educativo corporal norteamericano, usando la cultura física como medio para captar las almas de los adeptos protestantes. *Ibidem*, p. 21

⁸¹ Daphne Cruz, "Formado el cuerpo de la nación, el imaginario del deporte en México posrevolucionario (1920-1940)" en María Monserrat Soler, *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920- 1940)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología, 2012, p. 34.

⁸² Diana Briuolo, "El Estadio Nacional: escenario de la raza cósmica", *Crónicas*, núm. 2, 1999, p. 40, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17164/16334> (consultado el 14 de enero de 2021).

⁸³ Elia Castillo, "Deportivo Venustiano Carranza, primer espacio público de "lujo", en *Milenio*, 27 de septiembre 2014, <https://www.milenio.com/estados/deportivo-venustiano-carranza-espacio-publico-lujo> (consultado el 22 de enero de 2021).

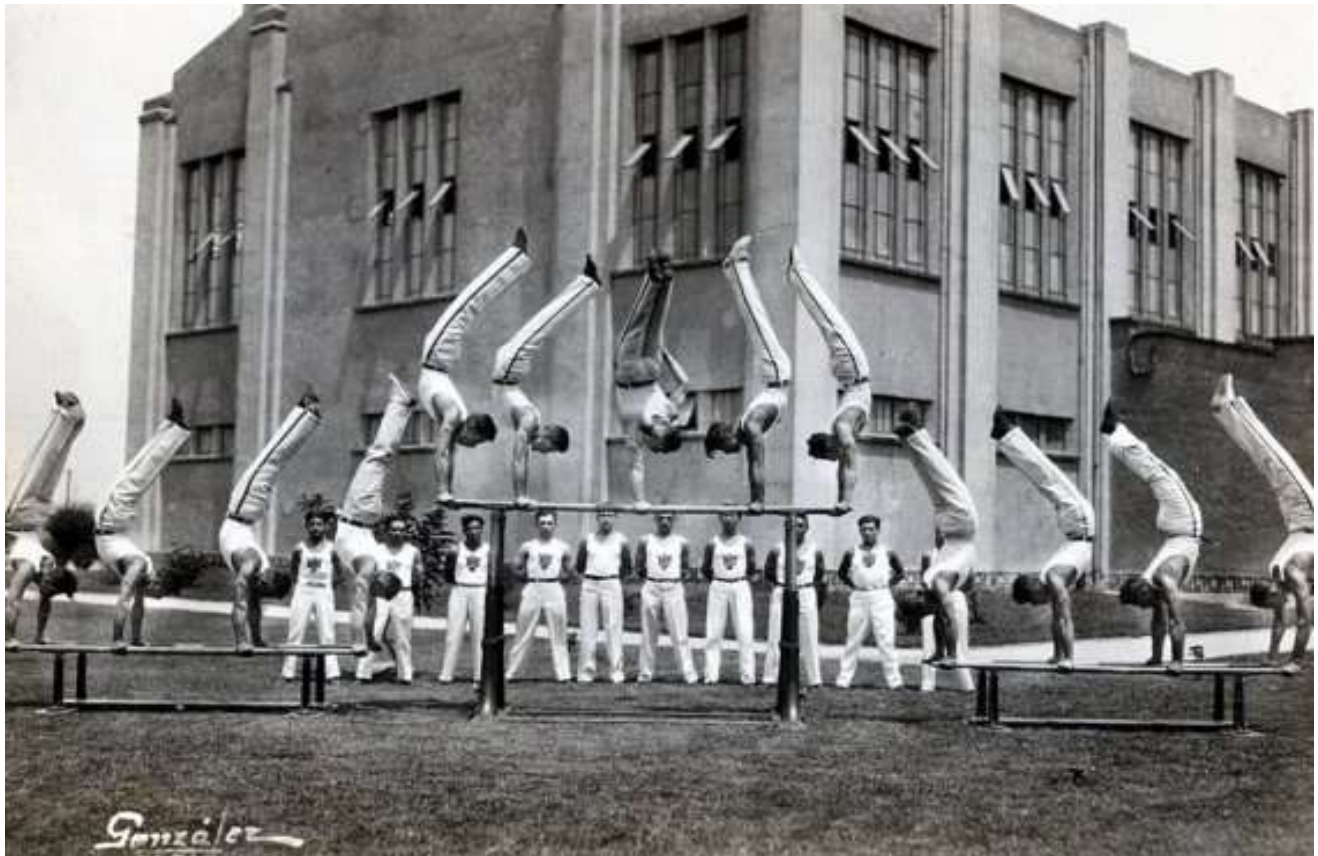


Imagen 4. Grupo de atletas posan para la cámara durante una rutina de ejercicios y dominio del equilibrio en las instalaciones del Deportivo Venustiano Carranza, en los años 40. En el fondo se alcanza a ver la zona de gradas de este espacio social y recreativo. Colección Villasana –Torres en Elia Castillo, “Deportivo Venustiano Carranza, primer espacio público de “lujo”, en *Milenio*, 27 de septiembre 2014, <https://www.milenio.com/estados/deportivo-venustiano-carranza-espacio-publico-lujo> (consultado el 22 de enero de 2021).

El complejo deportivo contaba con cine, gimnasio, alberca, mesas de voleibol, canchas de básquetbol y tenis, campo de fútbol con tribunas, pista para patinar y bailar, biblioteca, guardería para niños, frontones, campo y tribuna de baseball, jardines, fuentes, además de zonas para recibir atención médica⁸⁴, ofreciendo a la población popular un espacio deportivo de amplia oferta que atendió los propósitos físicos e intelectuales de la modernización.

Dentro de las instancias educativas también se fijaban las prácticas y cualidades a desarrollar entre los jóvenes en edad escolar, poniendo especial interés en los contenidos didácticos, que en el caso del cuidado físico estuvieron

⁸⁴ *Ibid*

encaminados hacia ejercicios específicos para aumentar las proporciones o corregir los defectos de ciertas partes del cuerpo, por ello era vital comenzar a edades tempranas, por ser una etapa en la que el crecimiento del cuerpo permitía que fuera moldeable⁸⁵, en ese sentido la gimnasia era fundamental al momento de forjar y corregir el cuerpo, dado que ayudaría a transformar las formas de los educandos que también estuvieron dispuestos como parte del proyecto de nación y por ende, encaminados hacia la paridad.

En lo alusivo a las prácticas dancísticas, éstas tuvieron un lugar establecido para cada sector social, de modo de la danza folklórica, los bailes masivos y la gimnasia estética, fueron actividades dirigidas a los grupos más numerosos de la ciudad, infundiendo en lo exótico una carga de “feminidad regional”, tal y como ocurrió con la tehuana, que se convirtió en un factor de lo “típico” del Istmo de Tehuantepec, por lo que al tiempo que se construían los estereotipos de identidad de lo nacional, también se configuraron los regionales, mediante los cuales se representaba la “diversidad” en la unidad de la nación⁸⁶. Los estereotipos regionales fueron armando un gran mosaico de representaciones e imaginarios, poblando poco a poco el mapa de la cultura popular posrevolucionaria mexicana y logrando su consolidación hacia la segunda mitad de los años treinta y los primeros años cuarenta⁸⁷, dando lugar a la danza nacionalista, implementada con fines didácticos, cívicos y morales basados en las labores de investigación coreográfica y el adiestramiento⁸⁸ que convirtió a profesores en bailarines.

En contraste, la danza de concierto o ballet ocupó un lugar distinto en la sociedad mexicana, siendo esta práctica propia de los grupos acaudalados puesto que contaban con los ingresos y conocimiento previo que implicaba asistir a las presentaciones en teatros, por lo que a decir de Engracia Loyo:

⁸⁵ Mónica Chávez González, *La introducción de...Op. Cit.*, p. 8.

⁸⁶ Samantha Andrade, *Op. Cit.*, p.125.

⁸⁷ Ricardo Pérez, “El reino de las tehuanas. Apuntes sobre la creación de un estereotipo femenino regional”, en Ricardo Pérez, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología, 2007, p.150.

⁸⁸ Samantha Andrade, *Op. Cit.*, p. 59.

Las clases medias y altas aplaudían al ballet ruso en el Ideal, frecuentaban el Iris o asistían al Fábregas para lagrimear con un melodramón de Benavente o Jiménez Rueda, tararear *Carmen* o una zarzuela. Las familias podían cenar en la antigua panadería del Espíritu Santo o en El Globo, las señoras cuchichear en el Salón Montmartre, los señores beber whiskey en el British Club, los intelectuales té en Lady Baltimore, todos desayunar en Sanborns, en la Casa de los Azulejos, comer en el Casino Español, cenar en La Ópera, enfermarse en el American, morir en Gayosso y ser enterrados en el Panteón Francés. En la Ciudad de México vieron a Pablo Casals, Ana Pavlova, Garibaldi. Los intelectuales podían asistir a las clases de Altos Estudios, los conciertos de Julián Carrillo, al cine en el Salón Rojo, a las librerías de Porrúa o Botas, o al Fábregas a ver una comedia de Wilde⁸⁹

La danza clásica albergó la recreación de las minorías y representaba la alta cultura, misma que también era necesario apropiarse y adaptar de acuerdo a las nuevas exigencias políticas y culturales, que demandaron la creación de un ballet nacional, sin embargo, para consolidar este fin primero era necesario crear una dependencia gubernamental que forjará bailarines de ballet, ante lo que el 9 de febrero de 1932 nace la Escuela Nacional de Danza, la cual tenía como principal objetivo [...] “formar profesionales, dueños de la mejor técnica del baile, pero orientados siempre hacia los trabajos de creación en el sentido de lo mexicano”⁹⁰.

La cultura física y su variedad de prácticas corporales fueron rasgos esenciales del proyecto nacionalista, de modo que en la década de los años treinta, el gobierno recurrió a las distintas manifestaciones culturales para expresar y mostrar los progresos de renovación alcanzados, en los que en las representaciones públicas se enfundaban valores estéticos y estándares de comportamiento en los que la disciplina y solidaridad se convertían en conductas modelo y de los nuevos valores que requería el estado, al insertar las virtudes del perfeccionamiento de la nación.

La diversificación de la cultura física, dio cuenta de la amplia oferta artística que el país ofrecía, a la vez de proporcionar actividades de acuerdo a cada

⁸⁹ Engracia Loyo, “El México revolucionario (1910-1940)”, en *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2010, p. 207.

⁹⁰ Pablo Parga, *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004. p.146

contexto social, y buscando proveer la infraestructura adecuada para la modernización, pero que en el transcurso señaló también la permanencia de la clasificación social que seguía arraigada en México y que era más sencillo acatar, puesto que para materializar un cambio profundo y tangible en el sistema era necesario darle continuidad, pero que por cuestiones temporales y de afinidad política era difícil materializar, sin embargo, el gobierno cumplió su propósito de proveer un sistema de control social al introducir a la una variada oferta física de manifestaciones culturales que manifestaron la riqueza y diversidad nacionales.

1.3 El vigor y la delicadeza, las acepciones de la feminidad nacionalista

Parte central del cuidado ético de la población radicó en la imposición de estereotipos que delimitaran los patrones de comportamiento permitidos para la modernización de la nación, buscando la civilidad de los grupos segregados compuestos por las clases bajas, campesinos e indígenas; sin embargo, también existió otro sector social al que el gobierno le asignó ilusiones y propósitos, convirtiéndose las mujeres en uno de los diversos sujetos de la posrevolución. En las féminas recayeron características propias de la mexicanidad, concibiendo al cuerpo como un espacio político, implementándolo como recurso demagógico, apropiándose de él y convirtiéndolo en “un escenario de luchas políticas”⁹¹.

En el cuerpo femenino recayeron diversas significaciones, que para Vasconcelos se asociaron a la figura de las musas griegas y de las modernas mujeres estadounidenses⁹², guardando coincidencias con la danza de Isadora Duncan en el concepto de libertad mediante el impulso de una particularidad “kinestésica”, que divisó en la danza la posibilidad de reafirmar la personalidad e

⁹¹ Wendy Harcourt, Arturo Escobar, *Las mujeres y las políticas del lugar*, Argentina, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Programa de Cooperación Interregional para la formación de Especialistas en Género y Políticas Públicas 2004, p.4 en Claudia Mercedes Jiménez, “¿Es el cuerpo, lugar de lo político? Reflexiones sobre el movimiento social de piernas cruzadas?”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 18, Argentina, 2015, p. 60, <https://www.redalyc.org/pdf/2732/273241088004.pdf> (consultado el 11 de enero de 2021).

⁹² Mónica Chávez, “Construcción de la...”, *Op. Cit.*, p. 48.

identidad a través de un cuerpo fuerte, ágil, que alcanzará la superación hacia un estado más elevado⁹³. Aunque la realidad nacional pareciera ajena a esta aspiración, estos modelos fueron el punto de partida de la construcción de la identidad de la nación, atravesando diversas acepciones que respondieron a su época y contexto.

Otra perspectiva que contribuyó a la construcción del arquetipo de la mexicana moderna fue gracias a la calistenia, método corporal adscrito a los planes de estudio de escuelas primarias y secundarias, que tenía el objetivo de erradicar las debilidades físicas y que las señoritas pudiesen desarrollar una postura correcta al andar, estar sentadas, de pie, y estimular así movimientos con gracia y elasticidad⁹⁴; situación que denota las carencias y presencias del cuerpo de la población mexicana, misma que había que educar y transformar para alcanzar el ideal de lo auténtico nacional, combinando la fuerza y gracia que suponía para los intelectuales el comportamiento femenino.

No todas las representaciones que se hicieron en la posrevolución del sexo femenino pertenecieron a su época, algunas retomaron ideas del porfiriato que coincidían en la óptica positivista al proporcionar un sentido clínico, en el que prevaleció la función biológica de las mujeres, la procreación, por ello, se evitó la práctica de gimnasia en aparatos, dado que sus ejercicios son inútiles; se adaptan mal a su estructura y aptitudes físicas, producen en ella deformaciones, alterando la belleza y elegancia de sus formas [...] La anatomía y la estética designan como ideal de la forma femenina una pelvis amplia y ancha. Una mujer bien formada debe tener el perímetro de la pelvis más grande que el de las espaldas [...] la mujer no ha sido creada para la lucha sino para ser madre[...]”⁹⁵.

En virtud de ello, es posible establecer que el gobierno intervino en las esferas privadas de la colectividad, que en el afán de renovar a la sociedad,

⁹³ Sophie Bidault, *Op. Cit.*, p. 654.

⁹⁴ “Conviene a las niñas la gimnasia cotidiana”, *Revista Educación Física*, núm. 4, México 1923, p.119 en Yum Kax Vite, *Op. Cit.*, p. 58.

⁹⁵ Eugenio Paz, *Pequeño curso de gimnasia de salón sin aparatos*, México, Librería de la enseñanza, 1880, en Mónica Chávez, *La introducción de...Op. Cit.*, p. 121.

impuso parámetros que podían beneficiar la estética de los ciudadanos, dejando un reducido lugar a la diversidad, marginando y forzando conductas, estableciendo que las prácticas corporales representaron una práctica de dominio hacia la individualidad de la población que continuo con el desdén de la mujer como componente demográfico, reduciendo su quehacer a la labor fisiológica, personificando en ella la gestación de la patria.

El proceso de menstruación también se convirtió en materia política pública, evitando las actividades físicas intensas, el uso de la musculatura del abdomen y los órganos reproductivos, circunstancias a sortear en los días del periodo menstrual, fase en la que el cuerpo de la mujer era considerado más vulnerable y debilitado⁹⁶. Estas medidas fueron elaboradas por científicos y políticos, hombres que hicieron del bienestar y voluntad femenino un recurso de planificación gubernamental, utilizado con fines partidistas, demostrando la contradicción de la posrevolución, que procuró estar a la vanguardia y vincularse al contexto internacional mediante disposiciones de higienización de todos los componentes de la población, buscando la transformación de la apariencia de la nación, que en el caso de las mujeres buscó la asimilación de la dualidad delicadeza y fuerza, aprovechando estas características discursivamente para el momento político que fuera necesario.

Entre la gama de expresiones artísticas de los hábitos de sanidad tuvieron lugar las exhibiciones masivas, cuya intención consistió en representar los valores que el Estado necesitaba y las manifestaciones populares para arraigarlas entre la población, presentando espectáculos pintorescos y multitudinarios que promovieran el sentido de comunidad⁹⁷ y los parámetros de comportamiento, que en el caso femenino proyectaron fortaleza, gracia y elegancia⁹⁸, dando cuenta de que la mujer “se había convertido en trabajadora deportista de un carácter casi

⁹⁶ Mónica Chávez, *La introducción de...Op. Cit.*, p.120.

⁹⁷ Samantha Andrade, *Op. Cit.*, p. 67.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 85.

heroico”⁹⁹, porque en ella recaía la responsabilidad de gestar a la patria mexicana y mantener unida a la familia. (Ver imagen 5).



Imagen 5. Parejas de niños bailando el Jarabe Tapatío, en un festival escolar. Ciudad de México, Distrito Federal, México. Ca. 1920, Archivo Casasola, Fototeca Nacional INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A212915 (consultado el 20 de agosto de 2021).

La práctica de danza fue aprobada y promovida por las esferas de poder, dado que se ajustaba a la sutileza deseada en las mujeres, y además cumplía con la labor de integración demográfica al replicar en escuelas y eventos masivos las danzas¹⁰⁰ y bailes retomados a través de las Misiones Culturales, dando lugar a

⁹⁹ Daphne Cruz, *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁰⁰ Los ballets de masas o ballets al aire libre fueron considerados un arte para muchedumbres, en el caso nacional comenzaron a proliferar de la mano de la profesionalización dancística, dotando a los espectadores de un contenido didáctico que diera cuenta de los valores posrevolucionarios y la importancia de la unidad de obreros, campesinos e indígenas, pero para que obtuviera la característica de insurrecto en México se le añadieron “proporciones geniales”. Armando Demaria [De María y Campos], “El baile simbólico... *Op. Cit.*, p. 457.

una habilidad que se convirtió en costumbre nacional al reflejar una propuesta generada desde las particularidades mexicanas. Dando lugar a modelos propios de la variedad cultural que exaltó los movimientos y la música mediante las representaciones del charro y la china con el “jarabe tapatío”, la tehuana con la “zandunga”, los jarochos a los “sones” y las Adelitas a los corridos revolucionarios. De esta forma se concibió el imaginario colectivo de la sociedad, unificando música y danza, generalizando estereotipos regionales que gradualmente se asumieron como nacionales.

Presentar el vigor y la sutileza femeninas parecía contradictorio, sin embargo, para el gobierno era necesario hacer notar ambas cualidades como parte del valor nacional, logrando manifestar su punto medio a través de la danza y una pareja de ejecutantes, las hermanas Nellie y Gloria Campobello, que representaron los estándares de belleza a través de la enseñanza y el baile, encarnando la fortaleza ante su pasado revolucionario¹⁰¹; circunstancia que permite analizar la riqueza dancística de su legado, al unificar teoría y práctica. Otro elemento importante de la relevancia coreográfica de las Campobello es que el papel que desempeñó en algunos casos Nellie podía figurar como elemento masculino, mientras Gloria asumía la contraparte femenina del baile en pareja, evidenciando la constante complementación de su quehacer artístico y personal, que para el momento político se ajustaba a los parámetros señalados en este apartado, circunstancia que les permitió permanecer vigentes y ser parte del progreso dancístico mexicano. (Ver imagen 6).

¹⁰¹ La infancia de Nellie se desarrolló en Chihuahua, cuando esta ciudad se encontraba bajo el dominio villista, en donde presencié las consecuencias del conflicto armado, impactando en su vida y obra artística. Nellie nació en Durango en 1900 mientras que Gloria era originaria de Parral, Chihuahua, llegando al mundo en 1911, sin embargo las declaraciones de las bailarinas a la prensa varían respecto a su edad, datando su nacimiento en fechas posteriores a las ocurridas. Jesús Vargas, Flor García, *Nellie Campobello, mujer de manos rojas*, SEyD, Chihuahua, Gobierno del Estado de Chihuahua, 2013, pp. 73 y 84.



Imagen 6. Las hermanas Campobello bailando el jarabe tapatío en un campo de béisbol, ca. 1932. Foto: Archivo Alberto Dallal en Claudia Carbajal, “85 años de la primera Escuela de Danza en México”, en *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Autónoma de México, México, 18 de agosto de 2017. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/primera_escuela_de_danza (consultado el 20 de agosto de 2021).

La expresión de lo políticamente correcto en la posrevolución significó dar validez a la lucha armada y consolidar sus preceptos a través de la educación y la cultura, instancias que percibieron en las mujeres un grupo importante que podía dar voz al mejoramiento social, por ello era necesario puntualizar en las características útiles para la política, asignando elementos ajenos a la realidad de las masas, pero que era preciso insertar para homogeneizar y ejercer un mejor dominio, buscando equiparar a otras naciones y sobre todo, dar cuenta del progreso alcanzado en materia de transformación e integración social.

La educación corporal era un asunto político a causa de la intervención gubernamental en la constitución física y recreación de los ciudadanos, a través de la SEP, su jurisdicción nacional y las organizaciones artísticas y deportivas que

dependían de ella, que en el caso de las señoritas buscaba alcanzar belleza con cuerpos fuertes, flexibles, gráciles, sutiles, sin llegar a ser grotescas, dado que la imagen y fisionomía no solo representaban la individualidad sino también la colectividad, al ser un binomio indivisible. La política posrevolucionaria procuró la modernización a través de la instrucción, valiéndose de elementos populares para construir la identidad nacional y agrupar a la sociedad, incentivando el bienestar del pueblo a través de la higienización como medio de control y poder político; de modo que el gobierno obregonista y callista coincidieron en el propósito de alcanzar el progreso mediante la transformación conductual y somática, infundida y dirigida por la instrucción

Uno de los conflictos a los que se enfrentó el nacionalismo, fue el centralismo, dado que la concentración de poder en el núcleo urbano imposibilitó la coordinación con el sistema estatal¹⁰², por lo que el proyecto de modernización y transformación se desarrollaba a pasos minúsculos, por diversos factores, entre ellos la extensión territorial y la variación lingüística, circunstancias que hacían difícil la tarea de control y regulación educativa a nivel nacional, de modo que, aunque en el discurso y en la Constitución se estableció la educación como federal, las medidas implementadas no se ejecutaron de manera uniforme.

La expansión de la cultura física y sus manifestaciones a través del arte y los deportes mostraron su utilidad práctica como forjadoras de estereotipos, pretendiendo formar identidades utópicas, dado que homologar al total de la población era imposible con un modelo centralista que anteponía el beneficio de la urbe por encima de las periferias, por lo que la transformación social no fue un proceso coetáneo ni equitativo, a causa de factores geográficos, lingüísticos e institucionales, incluyendo al total de la población en el discurso pero segregando a las regiones alejadas y a las minorías.

La diversificación de las expresiones físicas y culturales en el proyecto nacional fueron parte del proceso de institucionalización que conllevó la

¹⁰² Engracia Loyo, "La educación para... *loc. cit.*, p. 174.

modernización y benefició a diversos sectores educativos, creando la infraestructura y metodología necesarias para su desarrollo, estableciendo las bases de una posterior profesionalización dancística, que alcanzó su punto cumbre vinculada al poder político y respondió al contexto nacional que a su vez promovió equiparar el nacionalismo cultural de otras naciones, dónde como movimiento político impulsó distintas manifestaciones artísticas. Es por ello, que para comprender el proceso de transformación y conformación de la identidad mexicana fue necesario enmarcar los acontecimientos que influyeron en la consolidación de este fin, que es importante al infundir un pensamiento político que permeó la institucionalización de la danza y la identidad mexicana, estableciendo elementos que se arraigaron en la sociedad nacional a lo largo del tiempo, cumpliendo con su intención de definir lo propio y otorgar cohesión mediante el uso de recursos artísticos y culturales.

Capítulo II. La profesionalización de la danza, una labor política

Como se ha analizado previamente la política posrevolucionaria se ocupó de reformar a los ciudadanos e instituciones con la intención de consolidar la modernización de la nación, por lo tanto, el rubro artístico también experimentó cambios, siendo la danza el aspecto principal de interés en esta investigación, puesto que vinculado al proyecto nacionalista es que esta expresión consiguió prosperar.

En consecuencia, mediante de este capítulo se buscará examinar el papel que desempeñó la danza al fungir como herramienta del Estado para promover la integración social y el mejoramiento pleno de la población, priorizando en conocer los componentes que dieron pauta a la profesionalización de la danza clásica, a la par de identificar los elementos que posicionaron a las hermanas Campobello como las máximas representantes de la danza nacional durante los mandatos de Obregón, Calles y Cárdenas, circunstancia que amplía el panorama y nos permite entrever la continuidad de las aspiraciones de los duranguenses y la afinidad respecto a los gobiernos antes señalados.

De este modo es pertinente enfatizar en la estrecha relación entre política y danza que se desarrolló durante la formación y posterior profesionalización, rasgos que serán posibles de asimilar al enmarcar el contexto gubernamental, así como la aparición de nuevos agentes de participación política, como lo fue la creación de un partido único que buscó integrar y dar continuidad al pasado posrevolucionario y adaptando sus medidas respecto a las demandas sociales y temporales de su propio entorno.

2.1 La cultura física al servicio del PNR

En 1929 con la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) surgió una organización que agrupó a distintos líderes armados y logró controlar la política del país bajo la premisa de reconstruir al Estado y mantener “a raya” a la Iglesia.¹⁰³ El nuevo partido utilizó la historia como recurso de legitimación y construcción de la identidad, a la par de promover la unidad social y la transformación integral de los ciudadanos; estos hechos propiciaron el auge del arte en diversas manifestaciones, empleándose como medio propagandístico de expresión y difusión de los valores posrevolucionarios.

Parte esencial de la divulgación del nacionalismo y los principios del PNR fue a través de la proliferación de festivales cívicos, eventos políticos en los que se buscó inculcar el significado de ser mexicano y la relevancia de pertenecer a un Estado surgido de una revolución social y política,¹⁰⁴ mediante escenificaciones variadas de coreografías, interpretaciones musicales y la propagación y la cultura física en general. Por lo que la educación popular y los actos masivos representaron las mejores ocasiones para infundir los valores posrevolucionarios, que también dieron cuenta del progreso y perfeccionamiento corporal de los estudiantes, evidenciando disciplina mediante las exhibiciones colectivas, que a su vez infundían sentido de identidad al conmemorar fechas que validaban y reforzaban el pasado revolucionario.

Las festividades establecidas por el gobierno como parte del calendario cívico se aplicaron a nivel nacional, en escuelas del Distrito Federal como en las de los demás Estados del país, de modo que se dispusieron los días 8, 13 y 15 de septiembre, 12 de octubre y 20 de noviembre, recomendándose que los

¹⁰³ Omar González, “Fiesta cívica y culto al “Padre de la Patria” en el Estado revolucionario, 1910-1940”, *Secuencia*, México, núm. 93, 2015, p. 174, https://www.academia.edu/15308417/_Fiesta_C%C3%ADvica_y_culto_al_Padre_de_la_Patria_en_el_Estado_revolucionario_1910_1940_Secuencia_Instituto_Mora_n%C3%BAm_93_septiembre_diciembre_2015_pp_162_183 (consultado el 2 de enero de 2022).

¹⁰⁴ Marco Calderón, “Festivales cívicos y educación rural en México: 1920-1940” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXVII, núm. 106, 2006, p. 22, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710602> (consultado el 31 de diciembre de 2021).

programas, sin perder su atractivo, fueran provechosos para los educandos¹⁰⁵, haciendo visible lo aprendido en las clases de educación física, siendo parte central en el desarrollo de los festivales¹⁰⁶ donde también se forjaba el carácter y la salud de los participantes.

En los años veinte y treinta del siglo XX, el esfuerzo de las elites por arraigar el sentimiento de pertenencia y reconocimiento de lo mexicano fueron prioridad, puesto que era necesario acaparar la atención del sector más amplio de la sociedad, aquel compuesto por campesinos y obreros, a quienes había que transformar, ante lo cual el gobierno y la SEP se declararon en contra del legado católico, buscando sustituir a las ceremonias religiosas por celebraciones cívicas, sin embargo el resultado final fue la fusión de tradiciones¹⁰⁷. Tras el asesinato de Álvaro Obregón y con Calles como presidente, se buscó consolidar la Revolución Mexicana como hito nacional por antonomasia, en un mito fundacional del régimen político, por lo que se convocó el primer desfile como el comienzo de «una nueva era» iniciada en 1910.¹⁰⁸

Los eventos masivos, la enseñanza y el tiempo de ocio se apegaron a las iniciativas del partido, mismo que creó la infraestructura necesaria para unificar a la población y gobierno a través de la historia oficial, de los héroes nacionales que consumaron la idea de la patria, de modo que el calendario cívico se ocupó de agrupar a diversas áreas del arte y la cultura con la finalidad de replicar conductas que produjeran beneficios en el plano individual y colectivo, siendo el jarabe tapatío, las canciones rancheras y las representaciones teatrales¹⁰⁹, los elementos más sencillos para reproducirse a lo largo y ancho del país. Para la década de

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁸ Ramón Reséndiz, "Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político, 1914-1994", en *Estudios Sociológicos*, núm. 67, p. 144 en Miguel Lisbona, *Disciplinar cuerpos, normalizar ciudadanos*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, CIMSUR, UNAM, CONECULTA Chiapas, 2020, p. 178, https://www.academia.edu/45081297/Disciplinar_cuerpos_normalizar_ciudadanos_Ensayos_sobre_la_deportivizaci%C3%B3n_de_Chiapas_tras_la_Revoluci%C3%B3n_mexicana (consultado el 4 de enero de 2022).

¹⁰⁹ Marco Calderón, *Op. Cit.*, p. 39.

1930, el proyecto continuaba en extensión por lo que el 26 de octubre, día de Cristo Rey, se efectuaron los Primeros Juegos Deportivos de la Revolución, organizados por el PNR¹¹⁰, dejando en claro que debían sustituirse las celebraciones religiosas por aquellas que enaltecieran el espíritu patrio. (Ver imagen 7).



Imagen 7. Desfile, panorámica. Este desfile es de un 16 de septiembre. Ciudad de México, Distrito Federal, México, ca. 1930, Fototeca Nacional, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A397006 (consultado el 4 de enero de 2022).

Durante la gestión de Moisés Sáenz se introdujo una nueva perspectiva educativa, agregándole el término socialista y definiéndolo como socialismo de la Revolución Mexicana que enseñaría al educando con principios y posiciones de lucha; la vaguedad del concepto y la lejanía geográfica respecto del gobierno socialista soviético, impidió que se pudiera reproducir esta doctrina, pero aportó el sentido práctico que Sáenz profesaba, en el que cada enseñanza tendría el

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

objetivo de contribuir al desarrollo de la comunidad¹¹¹. La noción del subsecretario de integrar esta ideología a la política mexicana se debió al contexto intelectual y político que presentaba un periodo de reordenamiento en distintos niveles, y que demandaba la transformación de viejos hábitos, pero que surgió desde arriba, y por lo tanto su materialización parecía inalcanzable, puesto que hacía necesaria la comprensión del pensamiento por parte de los docentes para posteriormente difundir su contenido entre la población¹¹², por lo tanto, realizar ese cambio sistemático tenía ese rasgo en su contra, sumado a la carencia de fundamentos propios que respondieran a la necesidad nacional, sin embargo, reforzó la cohesión entre actividades físicas, estéticas, recreativas y la nueva identidad.

El caso de la danza y su desarrollo es distinto respecto al auge de las demás artes, dado que la revolución artística no fue lineal, y los artistas plásticos, escritores y músicos fueron los primeros en beneficiarse de la cruzada cultural,¹¹³ mientras que la danza fue la última expresión en profesionalizarse, sus usos posrevolucionarios se limitaron a desempeñarse en servicio del PNR, en estar organizada, dirigida y definida por representantes de diferentes disciplinas artísticas¹¹⁴, contribuyendo a la conformación de la ideología de la nación mexicana, para posteriormente progresar y convertirse en un campo cultural autónomo, profesional y versátil¹¹⁵, que hasta 1931 verá la especialización.

Un momento crucial en la danza mexicana surgió en 1919 con la presentación de Anna Pavlova¹¹⁶ en *Fantasía Mexicana*, en donde la bailarina

¹¹¹ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en ... Op. Cit.*, p. 27.

¹¹² *Ibidem*, p. 28.

¹¹³ *Los inicios del arte nacionalista en México se revelan en el Museo de San Carlos*, Secretaría de Cultura, 2017, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-inicios-del-arte-nacionalista-en-mexico-se-revelan-en-el-museo-de-san-carlos> (consultado el 10 de febrero de 2022).

¹¹⁴ Sureya Hernández, *Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia de México, Guadalajara Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2012, p. 45, https://www.academia.edu/16430712/Danza_y_Nacionalismo_en_M%C3%A9xico_1931_1956 (consultado el 10 de diciembre de 2021).

¹¹⁵ Margarita Tortajada, "Bailar la patria y la Revolución", en *Revista Casa del Tiempo*, núm. 68, México, UAM, Julio, 2004, p. 57, <https://docplayer.es/51252246-Bailar-la-patria-y-la-revolucion.html> (consultado el 23 de enero de 2022).

¹¹⁶ Anna Pavlova, bailarina rusa, considerada la más célebre de su tiempo, estudió en la Escuela Imperial de Ballet desde 1891, se unió al Ballet Imperial en 1899 y se convirtió en primera bailarina en 1906. En 1909 fue a París en la histórica gira de los Ballets Rusos. Después de 1913 bailó de

rusa ejecutó un jarabe tapatío vestida de “china poblana”, con largas trenzas y auténtico rebozo, bailando sobre las puntas de los pies en espectacular equilibrio¹¹⁷; sacando a este baile de los “bajos fondos”, colocándolo frente a un público de cultura europeizada¹¹⁸ que lo convirtió en un baile oficial replicado por la niñez como emblema nacional y siendo aceptado por las autoridades como material didáctico¹¹⁹. De esta manera fue que una actividad popular practicada por artistas de revista, se convirtió en una expresión honrada por una extranjera que estilizó su ejecución mediante la introducción de las puntas de ballet, otorgándole una nueva significación al presentarlo a un público culto que reconoció en esta manifestación una mejora a la cultura, materializando el ideal ruso de unidad entre pintura, música y coreografía¹²⁰.

La presentación de Pavlova en puntas significó un momento decisivo que promovió un cambio discursivo y práctico, ya que después de 1919 la danza adoptó un nuevo valor estético que sintetizaba la revolución y el nacionalismo, convirtiéndose en un ideal artístico que aspiraba a la creación de un “ballet mexicano” inspirado en los Ballets Rusos de Diaghilev¹²¹. Es así como comienza la transición dancística que modificó la perspectiva y auge de la danza escénica de presentaciones pintorescas y multitudinarias, por una incipiente danza profesional que instaba en sistematizar el conocimiento y crear un espacio propio de bailarines y coreógrafos, asentando de esta manera los principios de la especialización de este rubro bajo el apoyo del Estado.

Este acercamiento a la danza clásica se vio reforzado en la prensa, admitiendo que Pavlova “ha estilizado el Jarabe. ¡ Y como no ! los difícilísimos, los

forma independiente con su propia compañía por todo el mundo. Katherine Sorley, Anna Pavlova, *Brittanica*, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Anna-Pavlova> (consultado 19 de enero de 2022).

¹¹⁷ Josefina Lavalle, “Anna Pavlova y el jarabe tapatío”, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos*, vol. I, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Escenología A.C, 2002, p. 644.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 640.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 650.

¹²⁰ Carlos Gonzáles, “La bella durmiente del bosque”, *El Universal*, 29 de enero de 1919, p. 3 en Josefina Lavalle, *loc. cit.*, p. 640.

¹²¹ Margarita Tortajada, “Bailar la patria... *Op. Cit.*”, p. 57.

tremendos pasos los baila en las puntas de los pies. Sin alterar las figuras y líneas esenciales¹²², circunstancia que nos habla del impacto que esta presentación generó, entre espectadores conmovidos ante el perfeccionamiento del baile mexicano, estilizándolo e imprimiendo en el público la relevancia de la disciplina, la exigencia de la preparación física y las posibilidades de expresión artística¹²³ del ballet clásico y su adaptación a distintos ámbitos, rasgo que a su vez permite cuestionar lo genuino de esta interpretación, que impuso el estándar de la precisión y esfuerzo técnico y estético del ballet que pero no corresponde a la autenticidad de su contexto, aunque más adelante haya sido replicado ampliamente en todo el país, con otros propósitos pero que simboliza un elemento importante a considerar. (Ver imagen 8).



Imagen 8. Jarabe tapatío bailado por Ana Pavlova como china poblana y Adolfo Best Maugard como charro. Foto Alberto Ríos, 1919 en <https://x.com/ALaSalida/status/1068323083809955840> (consultado el 4 enero de 2022).

¹²² Carlos Gonzáles, “Anna Pavlova y el baile popular mexicano”, *El Universal*, p. 3 en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Centro Venezolano, ITI UNESCO, Caracas, 1995, p. 312 en Diana Hernández, *loc. cit.*, p. 37.

¹²³ Diana Hernández, *Op. Cit.*, p. 38.

Continuando con aquellos personajes rusos que influenciaron la danza mexicana ubicamos el siguiente caso, en que la confluencia de los intereses institucionales y el interés de docentes y profesionistas de la danza surgió el primer intento por reglamentar el acontecer dancístico, siendo Hipólito Zybin¹²⁴ un precursor de su escolarización, ya que mediante una misiva dirigida al director del Departamento de Cultura Física de la SEP, Franklin O Westrup¹²⁵, se ponía al servicio del gobierno y solicitaba su apoyo para descubrir, desarrollar y exhibir los bailes aztecas, demostrando que el baile era un simbolismo que vinculado a las artes plásticas manifestaría un nuevo arte¹²⁶. El director Westrup atendió los planteamientos nombrando a Zybin ayudante de la Dirección de Educación Física a partir del primero de octubre de 1930¹²⁷.

Más adelante y ya en su puesto gubernamental Zybin formuló un “Proyecto para la formación de la Escuela Plástica Dinámica”¹²⁸, planteando un sistema de enseñanza dancística que comenzaba con el desarrollo curricular de la primaria y simultáneamente una formación en danza de “seis años básicos y dos de especialización”¹²⁹ con base en la escuela clásica rusa¹³⁰, proponiendo su inicio

¹²⁴ Nació en Rusia en 1891. Tenía 39 años cuando llegó a México. Decidió quedarse para restaurar el antiguo baile de los aztecas, descubriéndolo y estudiando su desarrollo coreográfico con vista a su exhibición en público. Más que otra cosa luchó por fundar bajo la protección de la SEP una Escuela de Plástica Dinámica.

¹²⁵ Franklin O. Westrup había estudiado educación física en Estados Unidos, regresó a Monterrey en 1928, en los años 60 se incorporaría a la UNL, acercó a la Universidad a profesores egresados de la Escuela Nacional de Educación Física y motivó los primeros grandes cambios en la concepción del deporte en la UANL. “Antecedentes del Deporte en la UANL”, Universidad Autónoma de Nuevo León, <https://www.uanl.mx/antecedentes-del-deporte-en-la-uanl/> (consultado el 24 de enero de 2021).

¹²⁶ Carta de Hipólito Zybin a Franklin O. Westrup, 10 de abril de 1930”, César Delgado “Escuela de Plástica Dinámica”, *Cuadernos del CID Danza*, núm., 2, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 14, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/510/1/382dificua0201.pdf> (consultado el 25 de enero de 2021).

¹²⁷ Roxana Ramos, *Op. Cit.*, p. 64.

¹²⁸ La Plástica Dinámica era para Zybin el arte hecho para personificar todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto por medio de la máquina humana expresivamente educada. César Delgado, *Op. Cit.*, p. 8.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹³⁰ La Escuela Rusa se fundó en San Petersburgo en 1738 por el bailarín francés Jean-Baptiste Landé. Contempla desde sus inicios la influencia de profesores venidos de Francia y el acercamiento de bailarines italianos, los ejecutantes rusos absorbieron las particularidades de la simbiosis de italianos y franceses, incorporándolo al sistema ruso. Escuela Rusa, Glosario Ballet, <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/escuela-rusa> (consultado el 25 de enero de 2021).

desde los nueve o doce años. La admisión de los estudiantes sería a través de la aprobación del examen de aptitudes y reconocimiento médico, de tal forma que la curricular escolar estaría compuesta por dos sectores, aquellos que no realizarían ninguna aportación económica y contaban con una “capacidad extraordinaria para la danza, ritmo e inteligencia clara”, y los alumnos de pago, que después de aprobar el primer examen tenían la opción de elegir las materias que estudiarían sin adquirir ningún tipo de obligación con la Escuela¹³¹.

La puntualidad de los planteamientos, su correspondencia con el proyecto de nación, y la necesidad de contar con un cuerpo de baile que pudiera montar coreografías nacionalistas, propiciaron que la Escuela Plástica Dinámica (EPD) fuera aprobada en 1931, teniendo a Alfonso Pruneda como Jefe del Departamento de Bellas Artes, a Jesús Acuña y al escenógrafo y pintor Carlos G. González¹³² como directivos, Hipólito Zybin como director técnico, mientras que Linda y Amelia Costa ocuparían el cargo de auxiliares de la dirección técnica, Nellie y Gloria Campobello maestras a cargo de los bailes mexicanos.¹³³

La Escuela Plástica Dinámica comenzó sus funciones en un pequeño espacio del 3° piso del edificio de la SEP en la calle de República de Argentina, el 29 de abril de 1931, quedando subordinada a Departamento de Bellas Artes de la Sección de Música y Bailes Nacionales, y cuyo objetivo central consistió en formar bailarines profesionales para la creación de un ballet mexicano, bajo la técnica de ballet rusa, con historias y argumentos basados en las danzas indígenas¹³⁴, buscando replicar el suceso e impacto generado a partir de la visita de Pavlova y la experiencia y formación de Zybin.

Los profesores adquirieron la responsabilidad de subordinarse a las instancias superiores y a la figura de Zybin, quien impulsó los estudios folklóricos, enviando a sus docentes a realizar investigaciones de campo, de tal manera que las hermanas Campobello fueron comisionadas para el estudio de las danzas

¹³¹ César Delgado, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

¹³² Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 75.

¹³³ Samantha Andrade, *Op. Cit.* p. 146.

¹³⁴ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 76.

típicas de Chalma y Morelia, mientras que en el segundo semestre Sonora y los indios yaquis fueron los objetos de estudio¹³⁵, de tal manera que a través de la prensa en *Jueves de Excelsior*, un reportero declaró:

“-Las señoritas Campobello, profesoras de baile en las escuelas de esta capital, han tenido la gentileza de facilitarnos para su publicación, las fotografías del señor Jesús Abitia¹³⁶, que muestran al lector, en un caleidoscopio maravilloso, los diferentes aspectos de las danzas de los *pascoleros*¹³⁷, su indumentaria auténtica, las comidas extrañas y el servicio del *guacavaqui* que complementa el festejo magno en los pueblos de Sonora...”¹³⁸

Estas circunstancias nos hablan del valor de la recuperación informativa que aunque fue implementada para legitimar la política, riqueza cultural y otorgar sustento a la danza nacional, también cedieron autoridad, de tal manera que la posesión documental de estas investigaciones reafirmó la figura de las hermanas Campobello como autoridades en el ámbito, al difundir extraoficialmente el contenido derivado del quehacer de instituciones públicas que también fueron difundidas a través de medios gubernamentales como festivales y presentaciones cívicas que el poder requería para enraizar y reproducir el nacionalismo en

¹³⁵ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 271.

¹³⁶ Jesús Hermenegildo Abitia fue un destacado creador de imágenes durante la revolución mexicana de 1910 -1917. Asumiéndose como propagandista de la facción constitucionalista encabezada por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, hizo retratos, series de tarjetas, postales y cintas documentales de las campañas de ese ejército. Ángel Miquel, Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta, *IMAGOFAGIA Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 8, 2013, p. 1, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7299998.pdf> (consultado el 13 de enero 2024).

¹³⁷ El término “pascola” no se refiere sólo a una danza, sino también a un conjunto de artes que incluye la música, la oratoria, la narrativa oral, la comedia y el trabajo de textiles y maderas. Todas estas disciplinas se condensan en el personaje del pascola, quien funge como danzante, anfitrión, orador y payaso ritual. Las artes del pascola constituyen una de las manifestaciones de la ritualidad y festividad de los grupos del noroeste mexicano, entre los que se encuentran los tarahumaras, pápagos, pimas, tepehuanos del norte, seris, guarijíos, mayos y yaquis, quienes comparten esta tradición. “Pascola, el viejo de la fiesta, Sinaloa” en *México Desconocido*, <https://www.mexicodesconocido.com.mx/pascola-el-viejo-de-la-fiesta-sinaloa.html> (consultado el 13 de enero de 2024). La danza del Pascola es una bendición a los cuatro puntos cardinales, forman un círculo, espacio sagrado que a través de la danza se sella para que no entre el demonio. Bailan durante toda la noche al unísono de la música. Gayne Ortega, *Las danzas yaquis del Venado y Pascola: configuraciones y representaciones desde la antropología cognitiva*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Antropología Social, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018, p.132, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/tesis%3A3079 (consultado el 13 de enero de 2024).

¹³⁸ *Jueves de Excelsior*, 30 de julio de 1931 en Jesús Vargas, Flor García, *loc. cit.*, p. 271.

presentaciones como la *Jarana Yucateca*, *Baile Michoacano*, *Venadito* y *Ballet Yaqui*, promoviendo también obras originales con técnica clásica como *Primavera*, *La vendedora de Joyas*, *Fantasía Mexicana*, *Marcha Fúnebre*, *Homenaje a Pavlova*, *La danza del fuego sagrado*, *La fiesta del fuego*, *Ballet del Árbol* y *Ballet 30-30*¹³⁹.

Hasta finales de 1931, tuvo vigencia la Escuela Plástica Dinámica, alegando la expulsión de Zybin del país, mientras que las madres de familia salieron en su defensa¹⁴⁰; se argumentó incapacidad del director técnico para desentrañar la danza mexicana¹⁴¹. Sin embargo, esta postura nos lleva a cuestionar el trasfondo de esta decisión que revela que la EPD tuvo un breve tiempo de cobijo y validez oficial, pero que fue respaldado ampliamente durante su periodo de actividad, ante ello, el rasgo que más llama la atención a partir de la destitución de Zybin es su nacionalidad, que en un principio fue una cualidad para legitimar y materializar su propuesta, pero que a largo plazo y sumado al propósito de ver nacer a la danza mexicana parecía una contradicción que fuera gestada a partir de las ideas de un extranjero con contexto ajeno de la realidad nacional.

Estas características dieron cuenta de los fundamentos a los que la danza mexicana aspiraba, ajustándose a las inquietudes internas que permanecieron apegadas a los propósitos del PNR, que en este caso denotaron un cambio de perspectiva a través de la visión de figuras extranjeras como Pavlova y Zybin, quienes transformaron la percepción de la danza, posicionándola como una actividad reconocida y subsidiada por el Estado pero que aún no se desarrollaba como una práctica laboral profesional pero representó el punto de partida de la sistematización y profesionalización de este rubro, estableciendo un precedente de las proyecciones y alcances de esta práctica en construcción.

¹³⁹ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 81.

¹⁴⁰ César Delgado, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁴¹ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 74.

2.2 La Escuela Nacional de Danza

Ante la suspensión de actividades de la EPD, y los acuerdos que tomó el Consejo de Bellas Artes, se propuso la creación de una nueva Escuela de Danza (ED). Cuando Nellie Campobello y Carlos Chávez¹⁴², tuvieron conocimiento de esta iniciativa, decidieron elaborar propuestas de trabajo individuales, manifestando su interés por dirigir esta institución. Campobello estableció que el presupuesto debía emplearse en integrar un grupo de profesionales que se dedicaran a crear un Escuela Mexicana de Ballet que implementara las diferentes danzas regionales del país; mientras que Chávez buscó designar los ingresos para seleccionar indígenas de cada región y presentar bailes de recreación en escuelas, parques y teatros, afirmando que no podía haber cabida a la docencia dancística mientras no existiera la danza mexicana, compuesta por danzas indígenas y mestizas.¹⁴³

Uno y otro proyecto dieron cuenta de una situación determinada, las Campobello buscaron integrar sus conocimientos y legitimar su incursión en el gremio, a la par de darle continuidad al trabajo que realizó Zybin sin expresarlo abiertamente, puesto que podía resultar contradictorio tomando en cuenta la nacionalidad del ruso que al inicio fue el elemento que validó su conocimiento y quehacer, la formación clásica que tenía; por lo tanto las hermanas Campobello continuarían, utilizando las danzas tradicionales como elementos complementarios para consolidar la profesionalización del ballet en México.

Por otro lado, Chávez y su enfoque musical, reflejaron a otro sector de la realidad posrevolucionaria, proponiendo la extracción de indígenas diestros en los

¹⁴² Años antes de que surgieran en México los primeros proyectos de creación dancística, Chávez incursionó en la composición de música para ballet, tal fue el caso de *Los Cuatro Soles*, compuesta en 1925 y coreografiada hasta 1951, mientras que *Fuego Nuevo* fue compuesta a petición de José Vasconcelos y Pedro Enríquez Ureña en 1921 y marcó el inicio de la etapa nacionalista del músico. Por otro lado *Caballos de Vapor* se compuso como ballet sinfónico que proponía retratar la mecanización del México moderno, obteniendo la colaboración de Diego Rivera, quien diseñó la escenografía y el vestuario, y sería montada con el cuerpo de ballet de la Philadelphia Grand Opera Company en 1932. Robert Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Ríos y Raíces, Teoría y práctica del arte, 2002, p. 150 en Sureya Hernández, *loc. cit.*, p. 53.

¹⁴³ Roxana Ramos, *Op. Cit.*, pp. 87-88. Se consideran danzas mestizas a todas aquellas que eran malas copias de los bailes europeos. Samantha Andrade, *Op. Cit.*, p. 177.

menesteres dancísticos, propiciando una interpretación y reproducción auténtica de los bailes regionales pero que planteaba resultados a largo plazo, puesto que este proceso educativo y cultural no podía ser coetáneo. Sin embargo, ambas opciones coincidieron en la necesidad de reproducir las danzas compiladas en las Misiones Culturales, y dar lugar a una danza nacional que definiera la identidad y reforzará la unidad; aunque con orientaciones distintas las dos opciones respondieron a una necesidad artística que exigía un contenido propio de lo mexicano, es decir, “lo mexicano” sólo se encuentra en la danza de vocación nacionalista y se relaciona con el proceso de unificación e institucionalización del Estado¹⁴⁴.

Ambos proyectos fueron desestimados, y el Consejo de Bellas Artes resolvió que la función de la Escuela de Danza sería formar bailarines profesionales orientados hacia la creación mexicana:

El mito del carácter mexicano fue expresado por la danza escénica durante las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, las obras que se crearon “reflejaban el carácter nacional”, por lo que sus personajes, argumentos, música, escenografía y vestuario “retrataban al mexicano”, mientras, el nacionalismo era vivido por los bailarines de danza clásica, moderna y folklórica como una búsqueda de identidad nacional, y sus cuerpos, y la representación de sus cuerpos sobre los foros pretendía escenificar a la nación, darle forma, corporeizarla¹⁴⁵

Revindicando a la danza popular como fuente legítima de la danza académica, implementando técnicas modernas para llegar a la elaboración de un nuevo lenguaje a partir de las raíces nacionales¹⁴⁶, pero que dejó de lado la creatividad y producción artísticas, imponiéndose el nacionalismo muy por encima de la libertad de expresión.

¹⁴⁴ Margarita Tortajada, “Los nacionalismos en la danza: construcción del cuerpo social e individual”, p. 86 en Raúl Béjar, Silvano Rosales, *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Plaza y Valdés, 2008.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 88-89.

¹⁴⁶ Margarita Tortajada, “Las Escuelas Profesionales de Danza del INBA. Orígenes” en *Revista Casa del Tiempo*, núm. 77, México, UAM, Junio, 2005, p. 58, <https://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/56.pdf> (consultado el 9 de junio de 2022).

De esta manera podemos observar como una y otra proposiciones fueron agrupadas con la pretensión de integrar los rasgos más viables y conseguir resultados en el menor tiempo posible, recordando que la danza para ese momento no contaba con ningún respaldo institucional que sistematizara su aprendizaje, y el hecho de considerarla danza profesional no se refería a razones económicas, sino principalmente de calidad artística, implicando una formación académica, con vocación artística que se consolidará en un espacio escénico¹⁴⁷, por lo que el PNR continuó instaurando organismos que atendieran las demandas del nuevo orden político; y si la URSS gozaba del mejor ballet del mundo y México replicaba su sistema educativo, las artes y la danza no podían escapar de esta ambiciosa tarea que significaría el progreso del país al equipararse a otras naciones.

En el reglamento de la Escuela de Danza se estableció que la carrera estaría dividida en tres años, teniendo cursos enfocados al desarrollo armónico del cuerpo por medio de ejercicio rítmicos y expresivos naturales. En el último año la atención se enfocaría en la creación del ballet mexicano, utilizando las colecciones de las Misiones Culturales a través de un laboratorio de ritmos plásticos mexicanos, sin embargo, la función principal del plantel sería la de otorgar una enseñanza que preparara profesionalmente a los jóvenes que tuvieran fines serios con la danza.¹⁴⁸ Para lograr ingresar a esta nueva institución era necesario cumplir con las siguientes características:

- Comprobar que se ha cursado la enseñanza primaria superior
- Tener de 12 a 19 años de edad
- Estar en perfectas condiciones físicas, a juicio de los médicos de la SEP
- La inscripción inicial tendrá el carácter de condicional durante un término de tres meses, poniéndose a prueba sus aprendizajes mediante un examen que definiría su matriculación

¹⁴⁷ Margarita Tortajada, "Los nacionalismos en... *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁴⁸ "1932 La Escuela de Danza de la SEP. Propósitos, programa, personal y reglamento" en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Antología: cinco siglos de crónicas, críticas y documentos (1521-2002)*, vol. II, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", Escenología A.C, 2002, pp. 364-365.

-La escuela trabajará en su local de la Secretaría de las 17 a las 21 horas diariamente, excepto los sábados.¹⁴⁹

Así comenzó la organización de la profesionalización de la danza, delimitando propósitos y características de los bailarines en potencia, planeando su instrucción y evaluando su desempeño, rasgos que en su conjunto evidencian el interés gubernamental por ver nacer a la danza mexicana y exponer su desarrollo.

La Escuela de Danza se estableció estaría subordinada al Consejo de Bellas Artes y la SEP, organismos a los que pertenecía y a los cuales debía vincularse en cuanto a propuestas educativas, buscando satisfacer la necesidad espiritual de expresión mediante el baile, sin engendrar un ambiente de blandura y comodidades burguesas para llenar el ocio, por el contrario debía proveer una enseñanza profesional con fines serios y la aspiración de crear el ballet mexicano¹⁵⁰. En este punto fueron expresas las circunstancias que se deseaban evitar entorno a la ED con respaldo gubernamental, siendo la estratificación social un punto importante, ya que recordemos, el ballet era una práctica instruida y apreciada por niveles altos que podían costear los gastos derivados de su ejercicio, por lo que el régimen posrevolucionario buscaba erradicar esta concepción y acercar la danza clásica a los grupos más numerosos, sistematizarla y convertirla en un símbolo de renovación y crecimiento cultural.

El Consejo de Bellas Artes integrado por músicos, pintores y literatos, fue el sector encargado de estipular los lineamientos de la Escuela de Danza, asentando que la dirección de la misma debía ser ocupada por un pintor, puesto que la danza aún no tenía autodeterminación, y los pocos bailarines que existían no tenían facultades organizativas y si a alguno de ellos se le hubiese encomendado

¹⁴⁹ Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, ENIDIAP, 1990, pp.45 – 52 en Maya Ramos, Patricia Cardona, *Op. Cit.*, vol. II, p. 368.

¹⁵⁰ Archivo Histórico Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, de aquí en adelante será mencionado como AHENDNGC cuya organización y numeración en propia dado que en el año de 2014 la institución autorizó la consulta y reproducción de acervos, que en ese momento no contaban con clasificación alguna. AHENDNGC Sin Folder 1932, f. 1 y 2.

la dirección de la institución, se habría corrido el riesgo de que un grupo buscara imponer su punto de vista.¹⁵¹ Ello surgió de la diversidad de influencias dancísticas bajo la que habían sido formados los potenciales docentes de la ED, puesto que su educación fue dispar, teniendo como antecedente que en el país no existía ninguna organización enfocada en la formación dancística profesional; en ese entendido, este fue uno de los primeros conflictos a los que se enfrentó la recién decretada institución, en la que los artistas del nacionalismo posrevolucionario observaron en la danza un arte naciente, joven respecto a la pintura y música que gozaban de un vínculo estrecho con el poder y el desarrollo de las políticas educativas, recayendo en ellos la responsabilidad de organizar y dirigir una práctica ajena a su campo, pero cercana a las convicciones del proyecto de nación.

Previo a su apertura, la planta académica quedó conformada por Carlos Mérida¹⁵² quien estaría a cargo de la dirección de la ED, Nellie Campobello encargada de la revisión de actividades técnicas y la enseñanza de bailes mexicanos, Gloria Campobello se desempeñaría al frente de los grupos de primer y segundo grado de ritmos indígenas, Hipólito Zybin ocuparía el puesto de profesor de baile clásico en los grupos de primer y segundo grado, Francisco Domínguez¹⁵³ ejercía su labor de músico, mientras que Evelyn Eastin se encargaría de la enseñanza de acrobático y tap, Rafael Díaz y Carmen Delgado impartiendo los bailes regionales españoles, y Carlos Orozco a quien se le

¹⁵¹ Sureya Hernández, *Op. Cit.*, p. 57.

¹⁵² (Guatemala, 1891-1984) Carlos Mérida fue uno de los pioneros latinoamericanos del modernismo. Mérida estudió pintura en París de 1908 hasta 1914 y fue ahí donde conoció a Picasso y Modigliani. Él inició el primer movimiento en el arte pro-indio en las Américas, siete años antes del comienzo del muralismo mexicano. Aunque Mérida asistió a Diego Rivera en sus primeros murales, su verdadera dirección artística se puede identificar con Rufino Tamayo. Carlos Mérida, *Latin American Masters*, Santa Mónica California, s/f, <https://www.latinamericanmasters.com/es/artistas/carlos-merida> (consultado el 20 de febrero de 2022).

¹⁵³ Francisco Domínguez, músico que fungió como recopilador de música para el Departamento de Bellas Artes de la SEP. En 1924 musicalizó el espectáculo del Teatro del murciélago de Luis Quintanilla, participó en 1926 en el Congreso Nacional de Música donde conoció al folclorólogo musical Vicente T. Mendoza. Fue director de la Escuela Nacional de Danza de 1935 a 1937. Samantha Andrade, *Op. Cit.*, p. 129.

asignaron los trabajos de plástica escénica¹⁵⁴. La perspectiva de Mérida alrededor de la conjunción de las artes planteaba que la danza era la coordinación entre música, escenografía, pintura, literatura y técnica general del teatro, propiciando que la cultura se expresara en todas sus formas, reconociendo en la danza una expresión completa que albergaba la integración cultural utilizando el cuerpo como vehículo,¹⁵⁵ de esta manera quedó definido que entorno a la creación de la Escuela de Danza existiría un ambiente de intercambio intelectual y artístico, pretendiendo que las creaciones coreográficas destacaran de la mano del Muralismo Mexicano y el Nacionalismo Musical.¹⁵⁶

En mayo de 1932 la ED comenzó a desempeñar sus actividades, siendo esta la pieza angular de la profesionalización de la danza en México, materializando la sistematización de la enseñanza del ballet, asegurándose de forjar bailarines y posteriormente una compañía nacional que diera cuenta del progreso de las artes al interior y al exterior del país. Aunado a ello, esto también significó una progresión de la danza, desarraigándola de la educación física en su función lúdica y recreativa para transitar hacia su consolidación como expresión puramente artística y orientada por un programa académico¹⁵⁷. (Ver imagen 9).

¹⁵⁴ Roxana Ramos, *Op. Cit.*, pp. 88-89. La clase de Plástica Escénica, consistió en proporcionar a los profesionales de la danza herramientas complementarias de la obra coreográfica, elementos visuales para la composición de la puesta en escena, por ejemplo, esta materia incluía clases de dibujo, conocimiento elemental de la escena, la elaboración de maquetas y talleres de maquillaje y vestuario. Sureya Hernández, *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁵⁵ Carlos Mérida, "1936 Proyecto de una acción tendiente al desarrollo de la danza en México", en Maya Ramos, Patricia Cardona, *Op. Cit.*, vol. II, pp. 383-384.

¹⁵⁶ Sureya Hernández, *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 64.

Expediente - A c e x x x v i - a ñ o - 1936

JUNTA DE ADMINISTRACIÓN
DE LOS FONDOS DE COLEGIATURAS
DE LA
ESCUELA DE DANZA
DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

SERIE A N° 324

POR \$ 5.00

DUPLICADO PARA LA ESCUELA

ESCUELA de Danza

ALUMNA Gabriela Suzán DE LOS CURSOS

Asistente ENTERO LA SUMA DE CINCO PESOS

CORRESPONDIENTE AL a inscripción EN CALIDAD DE COOPERACION

PARA AYUDA EN EL SOSTENIMIENTO DEL PLANTEL

MEXICO, D. F. 1o. DE MARZO DE 1936

REPRESENTANTE DE LA JUNTA. *[Signature]* DIRECTOR.

CONFORME. *[Signature]* EL INTERESADO.

REPRESENTANTE DE LA JUNTA. *[Signature]* PRESIDENTE SOC. DE ALUMNOS.

Imagen 9. Duplicado de comprobante de inscripción de Escuela Nacional de Danza, 1936. Con el paso de los años el monto por concepto de matriculación aumentó, estableciéndose en cinco pesos para 1936. AHENDNGC Folder 4/1936, f. 75.

Una de las primeras acciones para el adecuado funcionamiento de esta organización fue la constitución de la sociedad de padres de familia el 29 de agosto, fecha en la que se acordó sus asistencia para velar por el progreso moral y material del establecimiento, disponiendo en conjunto una cuota mensual de cincuenta centavos por alumno para el fondo social, además de solicitar la presencia de madres de familia en la toma de asistencia general, ello con la finalidad de presenciar el movimiento de las clases, decisión que fue aprobada por el director y la secretaría técnica¹⁵⁸.

Para junio de 1932 quedó instaurada la técnica Dalcroze como sistema de adiestramiento corporal para los educandos¹⁵⁹, en torno a ella, Carlos Mérida señaló que era un método que:

¹⁵⁸ AHENDNGC Folder 1/1932, f. 5.

¹⁵⁹ AHENDNGC Folder 1/1932, f. 2.

[...] “-no sólo busca la expresión, a partir del movimiento, de los sentimientos que la música provoca, sino un verdadero entrenamiento del ritmo corporal como base para adquirir el sentido musical. Es decir, un método para la educación psicomotriz que parte del principio de que la música es acompañamiento y no sólo colaboración de la danza, rebelándose así contra los bailarines –específicamente de danza clásica- que no tienen en cuenta la música y cuyo único objetivo es la virtuosidad corporal-”¹⁶⁰.

Esta sesgada postura introducida por el primer director de la ED, surgió a partir de la traducción realizada por Carlos Mérida al texto “*Los descubrimientos sobre la danza por Fernand Divoire*”¹⁶¹, de esa manera estos preceptos fueron asimilados por el director en la etapa inicial y retomados tras su salida de la institución¹⁶², sin embargo, Mérida declaró que “el ballet ha llegado a un estado de perfección que no puede ir más allá, sus formas están ya tan refinadas [...] el danzarín de ballet no es ya el representativo de una expresión interior ha caído en el virtuosismo [...] ya no pretende sino conquistar algo que está fuera de la gravitación (ideal de deshumanización)¹⁶³”. Argumentos que radicalizaron las distintas perspectivas del arte, que por un lado buscaba representar lo nacional de la mano del Estado, a la par de implementar sistemas avalados y puestos en práctica en otras entidades con el mismo sistema político, por lo que es preciso indicar que a pesar de esta crítica a la perfección inherente a la danza clásica.

Dalcroze fue utilizado dentro y fuera de la Escuela de Danza, y “mientras la danza crea una atmósfera de libertad expresiva y alegría, la rítmica de Dalcroze crea un sentimiento colectivo de disciplina que puede ser utilísimo como vehículo

¹⁶⁰ Rosalía Ruiz, 1932-1935, *La Escuela de Danza en México y el Método Dalcroze*, Tesis para obtener el Título de Licenciada en Historia, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 51, <http://132.248.9.195/pd2007/0613533/Index.html> (consultado el 31 de enero 2023).

¹⁶¹ Fernand Divoire, escritor, poeta y periodista que aborda su experiencia en la representación de fin de año de una escuela rítmica de Dalcroze e interacción con su director. *Ibidem*, p. 67.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 78.

de educación corporal por medio del ritmo en las escuelas primarias, de donde viene el éxito del sistema¹⁶⁴».

La proximidad de la apertura de la ED, el bajo presupuesto y la falta de espacios para ensayar, propiciaron la irregularidad de las clases, sin embargo, las autoridades escolares continuaron atendiendo las peticiones de los superiores para poder consolidarse y perfeccionar su labor.¹⁶⁵

Transcurrido un año de su inauguración y bajo órdenes del jefe de departamento de Bellas Artes, se asignó a Carlos Mérida una comisión de nueve días en Zacapoaxtla, Puebla con el objetivo de documentarse sobre la música de la región para aprovecharla en la ED¹⁶⁶, de modo que se buscó continuar las labores de investigación cultural, procurando la incorporación de este deber al director con la intención de involucrarse con los orígenes de la creación coreográfica mexicana y ejercer funciones de enseñanza y compilación y ampliar sus quehaceres a un ámbito práctico y nutrir la teoría de la danza a partir de la experiencia.

Parte esencial de la subordinación institucional consistía en atender las demandas que provinieran del Consejo de Bellas Artes y la SEP, instancias que precisaron la participación de la Escuela de Danza y su alumnado para las festividades cívicas, la mayoría de las cuales se anunciaban con poco tiempo de anticipación, lo que dificultó la preparación de los números requeridos, dado que solo se contaba con un grupo pero la ED, tuvo que ingeniárselas para poder cumplir con las presentaciones requeridas.¹⁶⁷ El 11 de julio de 1933 el director Mérida, bajo instrucciones del Jefe de Departamento de Bellas Artes, encomendó a los profesores Francisco Domínguez y Nellie y Gloria Campobello, los ensayos y arreglos del ballet “Ofrenda a Obregón” para presentarlo el diecisiete de julio en el evento organizado por el PNR en el Teatro Hidalgo,¹⁶⁸ de esta forma es que

¹⁶⁴ Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida... loc. cit.*, p. 366.

¹⁶⁵ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 106.

¹⁶⁶ AHENDNGC Folder 2/1933, f. 8.

¹⁶⁷ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 108.

¹⁶⁸ AHENDNGC Folder 2/1933, f. 8.

ocurrió la primera presentación oficial de la ED, vinculada al partido único y a las conmemoraciones de los héroes revolucionarios.

La documentación histórica alusiva a los de 1932 y 1934 de gestión de la Escuela de Danza es breve, reflejando que el primer año de actividades fue un periodo de reacomodo y adaptabilidad, pero en el caso de 1934 no hay registros que mencionen la ausencia de información. Sin embargo, los textos existentes dan cuenta de la subordinación de la misma a las organizaciones educativas, pero sobre todo al proyecto de nación que se valió de la Escuela como una herramienta de esparcimiento cultural. Para noviembre de 1934, el Teatro Hidalgo albergó nuevamente las actividades de la ED, cuyo programa estuvo basado en la clase de Ritmos Mexicanos, presentando coreografías fundamentadas en la tradición indígena¹⁶⁹, aunque también se incluía el baile mestizo.¹⁷⁰

Al final del primer año de la ED se presentó una exhibición de ejercicios que reflejaban las labores aprendidas en el ciclo escolar, los alumnos de la escuela hicieron una muestra de los avances que tenían. Previamente se dio una muestra de las habilidades de los profesores, en donde participaron únicamente Linda Costa, Karol Adamchewski e Hipólito Zybin, dando cuenta de su técnica y métodos que destacaron por ser extranjeros formados en regiones especializadas en la enseñanza del ballet, dejando entrever que sus conocimientos serían aprovechados para lograr una óptima presentación ante las autoridades institucionales y así, tratar de adquirir apoyo presupuestal¹⁷¹.

¹⁶⁹ Establecer aquello que el Estado y sus instituciones definieron como indígena es complicado, a causa del “mestizaje biológico y cultural, era imposible definir lo indio según la “pureza de la raza” u otras manifestaciones de cultura material, como los trajes típicos. Así, el parámetro para definir al indígena fue el idioma. De acuerdo con este criterio el Programa de Educación Pública clasificaba de la siguiente forma los grupos lingüísticos indígenas de México: mixteca-zapoteca, maya-quiché, otomí, zoque-mixiana, totonaca, pima, tarasca, otras”, y que en conjunto representaban al 14.60% respecto al total de la población. AHSEP, núm.3953/3092/ 4, exp. 4, “Programa basado en la realidad nacional”, ff.10-11 en Lara Sembolini, “La homogeneización cultural como acción civilizadora: Los Centros de Educación Indigenista durante el cardenismo (1936-1940)”, *Legajos*, núm.15, enero-marzo, 2013, pp. 44-45, <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/465> (consultado el 18 agosto de 2023).

¹⁷⁰ Sureya Hernández, *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁷¹ Claudia Carbajal, *El nacionalismo en... Op. Cit.*, p. 109.

Por otro lado, la ED enfrentó algunas dificultades en sus inicios, siendo la reproducción de música clásica un problema, al no contar con copias disponibles para su uso, circunstancia que resultó relevante al requerir su posesión dado que en el segundo año escolar se ahondaba en las puestas clásicas, ante ello, el director pidió el catálogo de pistas y costos a una compañía neoyorquina¹⁷². Sumado a ello Mérida afrontó complicaciones derivadas de las representaciones solicitadas por las autoridades escolares, como ocurrió con algunas damas alemanas y mexicanas que demandaron se retirarán del programa benéfico, los números de “Tarde criolla” y “Son de Marabú”, al ser consideradas exhibiciones de mal gusto¹⁷³. Este hecho nos permite realizar la utilidad de la ED ante la SEP, al conceder presentaciones puntuales a un sector reducido de la sociedad que posiblemente estaba familiarizado con la apreciación artística, y veía en la Escuela de Danza un progreso cultural digno de ser reconocido y reproducido siempre y cuándo se omitieran las historias pintorescas que relataran los contextos ajenos.

En varias ocasiones escuelas primarias realizaron peticiones al Consejo de Bellas Artes entorno al adiestramiento de determinados números coreográficos, solicitando que algún profesor atendiera los requerimientos de cada plantel, aunque las más de las veces los petitorios puntualizaban el nombre de las hermanas Campobello y Francisco Domínguez eran recurrentes para dichos fines, que variaban entre la necesidad de enseñar los bailes a los niños, instruir al profesorado acerca del vestuario y escenografías,¹⁷⁴ y la organización de bailes revolucionarios,¹⁷⁵ los directores y maestros de la educación básica establecieron que este parecía el medio más eficaz para conocer y difundir las artes nacionales.

También existieron solicitudes puntuales del PNR para montajes específicos, como la comisión de febrero de 1935 para presentar el ballet 30-30¹⁷⁶ (Ver imagen 10), en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes, donde se

¹⁷² AHENDNGC Folder 2/1933, f. 27.

¹⁷³ AHENDNGC Folder 2/1933, f. 25.

¹⁷⁴ AHENDNGC Folder 2/1933, f. 17-18.

¹⁷⁵ AHENDNGC Folder 3/1935, f. 12.

¹⁷⁶ Los ballets de masas se habían empleado en Rusia y Alemania como medio de propaganda política, se caracterizaron por lo accesible de su lenguaje. Diana Hernández, *Op. Cit.*, p. 56.

presenciaría la entrega de diplomas de la Escuela Normal,¹⁷⁷ repitiéndose la función el día 9 de marzo sin especificar la festividad a celebrar.¹⁷⁸



Nellie Campobello en el ballet de masas 30-30 en el Estadio Nacional.



Ballet de masas: 30-30.

Imagen 10. Nellie Campobello en el ballet de masas 30-30 en el Estadio Nacional. Felipe Segura, *Gloria Campobello la primera ballerina de México*, México, INBA, 1991, p. 22. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/539/1/382invpubgcam.pdf> (consultado el 12 de diciembre de 2021).

En el año de 1935 ya habían transcurrido alrededor de dieciocho meses de actividades de la ED, es por ello que proliferaron las solicitudes de exhibiciones

¹⁷⁷ AHENDNGC Folder 3/1935, f. 18.

¹⁷⁸ AHENDNGC Folder 3/1935, f. 23.

públicas, aludiendo a la experiencia adquirida en este corto periodo, que dio pie a modificaciones en la institución por órdenes del departamento de Bellas Artes, que en primer lugar asignó a Francisco Domínguez como director provisional,¹⁷⁹ a la par de modificar el plan de estudios, extendiendo su duración en cinco años y dando lugar a tres alternativas de graduación, profesor de danza, bailarín ejecutante o solista, estos cambios entraron en vigor el 1 abril de 1935¹⁸⁰.

La intervención del Estado a través del PNR, la SEP y el departamento de Bellas Artes fueron elementos constantes en los inicios y desarrollo de la Escuela de Danza, instancia que de la mano de estas organizaciones pudo encontrar el apoyo y espacios propicios para cumplir el propósito de profesionalizar la danza clásica, ante lo que el contexto socio político también jugó un papel trascendental al impulsar el auge de las artes nacionales y que a través de la experiencia, puntualidad y constancia delinearon en la personalidad de Nellie Campobello una autoridad en construcción en lo alusivo a la ejecución de danzas indígenas.

2.3 Nellie y Gloria Campobello

Hablar de las hermanas Campobello como enlace y simbolismo de la Revolución Mexicana implica remitirnos a elementos característicos que hicieron de ellas una figura sobresaliente en el contexto artístico posrevolucionario, momento en el que como hemos analizado, el crecimiento educativo y cultural estuvieron asociados a la política nacionalista. Una vez establecido esto es pertinente señalar algunas particularidades personales de Nellie y Gloria Campobello, que las ayudaron a legitimar su identidad personal, definir su quehacer dancístico e integrarse al círculo intelectual de la época.

Nacida en Villa Ocampo, Durango, el 7 de noviembre de 1900 y registrada bajo el nombre de Francisca Moya Luna¹⁸¹ nació Nellie Campobello, en una familia

¹⁷⁹ AHENDNGC Folder 3/1935, f. 24.

¹⁸⁰ AHENDNGC Folder 3/1935, f. 28.

¹⁸¹ Patricia Aulestia, *Despertar de la República dancística mexicana*, México, Ríos de tinta, Cultura y Editores, 2012, p. 241.

sustentada por la matriarca Rafaela Luna que se ocupó de atender las necesidades de sus seis hijos, y que como consecuencia de ello, buscó mejores oportunidades, aunque ello implicara la reubicación, trasladándose posteriormente a Parral, Chihuahua, lugar en el que, producto de un vínculo paterno distinto al de la genealogía Moya, nace el 21 de octubre de 1911 Soledad¹⁸², mejor conocida como Gloria Campobello y la más pequeña de la familia.

Mientras tanto el contexto político nacional era incierto dado que para 1913 la Ciudad de México vivía un golpe de estado que culminaría con el asesinato de Madero y el reconocimiento de Victoriano Huerta como presidente, quien ante el gobernador de Chihuahua no era legítimo, por lo que la situación era compleja, más aún, cuando de 1913 a 1916 Parral, se convirtió en centro de guerra¹⁸³.

En esta atmósfera de movilizaciones, los villistas tomaron Ojinaga para después someter a Chihuahua mediante la destitución de los grandes capitalistas, hecho que propició el apoyo del sector popular que admitió al caudillo como héroe local, de modo que las armas, sangre y guerra fueron rasgos cotidianos en el desarrollo de las niñas Campobello, que forjaron su personalidad y carácter que más adelante expresaran a través del arte. Para 1920 y después de haberse establecido en Ciudad Juárez, Francisca, la mayor de los Moya Luna decidió asentarse en Ciudad de México, desplazándose con cinco miembros de su familia¹⁸⁴, modificando su nombre por el de Nellie Campbell, retomando el apellido del supuesto padre de la hermana menor, quien pasó de ser Soledad a Gloria Campbell¹⁸⁵, siendo ésta, parte de la construcción que las hermanas crearon a través de la prensa y el paso de los años.

A pesar de la versión anterior respaldada por las hermanas, en *Nellie Campobello, Mujer de manos rojas*, sus autores nos presentan el nombre del protector o guardián de las Campobello que las favoreció y asistió en la transición

¹⁸² Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 84.

¹⁸³ Patricia Aulestia, *Despertar de la...Op. Cit.*, p. 93.

¹⁸⁴ Irene Matthews, *Nellie Campobello, La centaura del norte*, México, Cal y Arena, 1997, p. 44.

¹⁸⁵ Nellie Campobello estableció que su padrastro fue quién las ligo a la colonia americana e inglesa. Entrevista de Patricia Aulestia con Nellie Campobello, México, 1972 citado en Irene Matthews, *Op. Cit.*, p. 46.

del noroeste hacia la capital, mencionando al general Jesús Agustín Castro Rivera¹⁸⁶, como el responsable de la adhesión de Nellie en” los altos círculos de la Ciudad de México. Después ella maniobró las situaciones para instruirse, trabajar, ganarse el sustento y seguir sus proyectos [...] aunque siempre bajo el liderazgo varonil, pues no existía otra opción¹⁸⁷”. Aquí encontramos un elemento importante, respecto al que no había proclamación y es el “entorno dominado por hombres y el clasismo¹⁸⁸”, y esta información es esencial para comprender cómo las Campobello se construyen así mismas a través de las figuras masculinas de las que se rodearon y de los medios escritos que legitimaron sus argumentos, asumiéndolos como absolutos.

Sin embargo, más allá de extender un juicio moral entorno a las relaciones de las Campobello, y en particular de las contribuciones artísticas derivadas de los vínculos que establecieron a lo largo del tiempo con masculinos influyentes en la política o las artes, y que favorecieron el desarrollo y materialización de sus ideales, resulta oportuno señalar que “el común denominador en la cultura mexicana ha consistido en que los hombres actúan de manera progresista con las mujeres que no son sus cónyuges oficiales¹⁸⁹”, circunstancia que entre líneas nos habla de cómo se vivían las relaciones entre los intelectuales, sector en el que las hermanas pudieron introducirse, moldearse, y posteriormente ascender para consolidar sus planes sin desacreditar la identidad que iban forjando a través de sus intervenciones artístico culturales.

A pesar de las circunstancias, las hermanas declararon a la prensa una versión alternativa de su introducción a la élite citadina, fijando su edad en doce y veintitrés años, respectivamente, y contar con la protección y solvencia del padre de la más pequeña y utilizando el apellido Campbell, aspectos que en conjunto las

¹⁸⁶ Jesús Agustín Castro, originario de Lerdo, Durango nació en 1887 y tras siete años de experiencia militar fue electo gobernador de Durango, donde impulsó el reparto agrario. De 1924 a 1928 se desempeñó como senador de la república, y es hasta ese momento, a partir de 1925 cuando Nellie comienza a tener participación entre la sociedad capitalina y en compañía de su hermana inició sus estudios de danza. Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, pp. 168-169.

¹⁸⁷ Patricia Rosas, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación*, Insurrectas, Vol. III, Ciudad de México, Gedisa, 2023, p. 34.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 33.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 35.

hicieron concordar con la idea de empatía hacia las sociedad de habla inglesa, en la que incursionaron a través de la enseñanza sistematizada del Colegio Inglés, en donde desarrollaron actividades artísticas, como eran el baile, la literatura, el canto y la declamación.¹⁹⁰ Es así como por primera vez y de manera formal ambas señoritas se afilian a una institución, que las adoctrinó a la usanza de la alta sociedad mexicana, motivo que deja entrever la buena posición económica y social que tenían las Campbell para ese momento, y que contrastó con el pasado precario vivido en el norte.

La prosperidad de las hermanas alcanzó el rubro recreativo de modo que entre las actividades de “niñas bien” que experimentaron fue la asistencia a la segunda presentación de Ana Pavlova en el país, ocurrida en 1925, provocando fulgor en Gloria quien tras observar el jarabe tapatío en puntas de ballet quiso replicar el movimiento, por lo que pidió ser introducida a esta práctica. El guardián de las Campbell apoyó la exploración artística de las chicas en la escuela de las hermanas Costa, maestras que solo conocían los pasos preliminares pero no la terminología en francés, hecho que aumentó la curiosidad de las mismas por la precisión del ballet, buscando opciones de enseñanza más exactas que las llevaron a establecerse con Miss Carroll¹⁹¹ en el Estudio Carroll, donde las asistentes eran procedentes de buenas familias, hijas de generales, políticos y gente culta¹⁹².

Miss Carroll montaba ballets clásicos, bailes folklóricos mexicanos e internacionales, números de revistas musicales y danzas para las fiestas patrias, de tal manera que en 1927 las Campbell ingresaron a su ballet, en el que la

¹⁹⁰ Irene Matthews, *Op. Cit.*, p. 47. Según la versión de Nellie Campobello, a su llegada a la capital del país ella contaría con nueve años de edad, sin embargo los documentos oficiales (acta de nacimiento y registro de bautizo) descartan la veracidad de esta información, pero es enriquecedor para los fines de esta investigación complementar la postura de sí mismas respecto a lo legítimo y revelado con el paso del tiempo y las recientes publicaciones sobre el tema.

¹⁹¹ Bailarina de origen norteamericano, obtuvo el Dancing Masters of America. Se distinguió por hacer del estudio de ballet una empresa verdaderamente redituable, de modo que ella se inmiscuía en las meticulosas actividades logísticas del ballet, permaneciendo a vinculada a las tendencias predominantes. Patricia Aulestia, *Las “chicas bien” de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 28-29.

¹⁹² Irene Matthews, *Op. Cit.*, pp. 47-49.

difusión publicitaria era amplia, como ocurrió el 18 de marzo de 1927, en el Teatro Iris, donde el patrocinio recayó en el presidente Plutarco Elías Calles, y las ganancias se destinaron al fomento de la Casa de Cuna de la Beneficencia Pública y al Hospital de Jesús de la Junta de Beneficencia Privada, los boletos costaron de dos a cuatro pesos¹⁹³.

A partir de este momento empiezan las apariciones de las hermanas en la prensa citadina, siendo la primera mención de Gloria en *El Universal*, en marzo de 1927 donde un periodista la señala como “miss Gloria Campbell, una estrella de catorce años que posee una intuición de gracia y línea extraordinaria¹⁹⁴”, mientras que para octubre de 1930 y bajo el título de “Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas” el autor señala que “Nellie, a la que ayudan sus antecedentes de vida montaraz, su gusto por la aventura, su silueta, es el hombre admirable que cerca, persigue, vence a la mujer, la domina en una alegría final¹⁹⁵”. De esta forma podemos observar que el trabajo en conjunto por parte de Gloria y Nellie las llevó a desempeñar una mayor cantidad de coreografías y respaldarse mutuamente, cuidando puntualmente la imagen que proyectaban a la sociedad, complementándose entre ellas mismas ante las cualidades opuestas que se irán planteando a través de su evolución artística conjunta.

La señorita Carroll siempre expuso que las enseñanzas que se emitían en su recinto, aunque eran de calidad, no formaban profesionales, sino que pretendían demostrar que en México se podían realizar espectáculos de variedad y calidad como los que se elaboraban en el país del norte. Esta declaración refleja de manera clara la situación dancística de México, en la que los profesores de danza no pretendían formar un ballet nacional, sino adaptarse a las tendencias extranjeras e intentar equipararlas, sin embargo, el Estudio Carroll aportó a las Campbell, prestigio al permanecer en contacto con los altos círculos sociales, y reconocimiento, a través de la prensa capitalina que las acogió como modelos,

¹⁹³ Patricia Aulestia, *Las “chicas bien”...Op. Cit.*, p. 71.

¹⁹⁴ Felipe Segura, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 12.

¹⁹⁵ Carlos del Río, “Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas”, *Revista de Revistas*, México, 12 de octubre de 1930 en Felipe Segura, *loc. cit.*, p. 13.

primero del sistema de audio Ampico y después aparecieron con adornos florales, hermosos abrigos y pieles de Sanborns¹⁹⁶.

La exploración artística de Nellie Campobello continuó, esta vez insertándose en la escritura, desvinculándose de Jesús Agustín Castro y abrazando su pasado revolucionario, de manera que de la mano de Doctor Atl publicó su primer libro, titulado *Francisca Yo!*¹⁹⁷ En donde a través de un pseudónimo expone en 54 poemas su personalidad y etapa de juventud¹⁹⁸, proyectando sus emociones, como en *Cordelia, Gloria, Leonor y yo*, texto en el que revela sus inseguridades al enmarcar una diferencia abismal entre el deseo y la realidad, a veces queriendo no ser quien es pero siempre volviendo a sí misma, con sus aptitudes y carencias.

Fragmento *Cordelia, Gloria, Leonor y yo*

Ser rubia
con grandes ojos azules
inquieta
como mis crenchas
doradas
con las manos finas
blancas alargadas
de hielo el corazón
Esa quisiera
ser yo
...
Después ni morena,
ni rubia ni pálida
después quiero
ser como soy.¹⁹⁹

¹⁹⁶ En estos anuncios se refieren a ellas como hermanas Campobello, circunstancia que denota el cambio de apellido que desde ese momento fue mexicanizado. Irene Matthews, *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁹⁷ Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl fue un escritor, vulcanólogo, pintor y filósofo que también fue profesor de los grandes muralistas mexicanos. Para 1928 el Dr. Atl estaba a cargo del antiguo convento de la Merced, en donde realizaba reuniones a las que acudían periodistas, poetas, pintores, políticos, señoras elegantes, señoritas malcriadas, contando entre sus visitantes a Gloria y Nellie Campobello, esta última será apoyada por Murillo quien realizó el prefacio y portada de su primer publicación. Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, pp. 170-172.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 181.

¹⁹⁹ Nellie Campobello, *Obra Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 39- 40, <https://revolucionnarrada.files.wordpress.com/2018/09/2-campobello-obra-reunida.pdf> (consultado el 28 de febrero de 2022).

Las relaciones de las Campobello se acrecentaban, y las llevaron a agendar presentaciones de bailes mexicanos en la feria de Sevilla en España, pasando primero a Cuba para luego seguir a Europa, sin embargo los planes se truncaron y la persona que las contrato las abandonó, por lo que permanecieron en la isla, trabajando para vivir²⁰⁰, donde los medios escritos relataron puntualmente las actividades y el desempeño de las hermanas que variaba en las ejecuciones presentadas y los sitios donde estas se realizaban, ajustándose a los espacios disponibles, cabe mencionar que esta relación entre prensa y las Campobello es una línea de investigación vasta y pendiente por explorar, pero que para el presente estudio representa una fuente complementaria a las actividades dancísticas de las bailarinas; retomando nuestra posición y la relevancia de este viaje para la experiencia artística de Nellie y Gloria es necesario señalar la importancia de la conexión con el embajador de México, Carlos Trejo Lerdo²⁰¹ de Tejada, con el que se vincularon durante los últimos meses de 1929, puesto que en los primeros meses de 1930 el diplomático fue llamado por el nuevo gobierno, dando por finalizada su gestión como embajador²⁰².

Después de diez meses de estadía en Cuba y un amplio repertorio expuesto, las hermanas Campobello también regresaron a México, triunfantes al haber conquistado a los espectadores y medios caribeños, que se refirieron a ellas con su apellido castellanizado “Campobello”, momento en el que formaliza el uso definitivo de este, quizá para identificarse más fácilmente “como danzarinas de bailes mexicanos²⁰³”, y dejando la siguiente impresión en las notas de espectáculos:

²⁰⁰ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 186.

²⁰¹ Carlos Trejo Lerdo de Tejada (1879 – 1945). Nacido en la capital e instruido como abogado, fue partícipe de la Revolución, primero con Madero, luego con Carranza y Obregón, y en esa etapa se distinguió por sus ideas liberales, amplia cultura y sólida oratoria. Posteriormente, sucedió a Aarón Sáenz en la SEP, ocupándose del Despacho de esta dependencia del 9 de octubre al 9 de diciembre de 1930. También se desempeñó como diputado federal y representó a México en varios países. Ernesto Meneses, *Tendencias educativas oficiales en México 1911 – 1934*, Centro de Estudios Educativos, Universidad Iberoamericana, México, 2002, p. 573, https://cee.edu.mx/NuestrasPublicaciones/11_TENDENCIAS-I-V/TEOM-II.pdf (consultado el 31 de diciembre de 2023).

²⁰² Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 193.

²⁰³ *Ibidem*, p. 191.

“Las hermanas Campobello, danzarinas clásicas, dominan toda clase de bailes, lo mismo un jarabe mexicano que un ballet contemporáneo. Su actuación es realmente extraordinaria. Elegantes, ágiles, muy jóvenes, las hermanas Campobello merecen todos los elogios de la crítica y los aplausos del público-“²⁰⁴

A causa de su saber dancístico y el respaldo del Secretario de Educación Carlos Lerdo de Tejada es que en 1930 las hermanas Campobello, se incorporaron a la SEP, adquiriendo el puesto de oficiales 3° de la Dirección de Educación Física, cargo que requirió la divulgación de bailes mexicanos entre los escolares de educación básica, los alumnos de la Escuela del Estudiante Indígena y los docentes de la Escuela Nacional de Maestros,²⁰⁵ instancias en las que colaboraron mediante la difusión de los contenidos de las Misiones Culturales, con la intención de reforzar y legitimar la historia oficial.

Como parte de su labor, participaron en diversos eventos oficiales, figurando nuevamente en la prensa que reafirmaba el apellido Campobello como un sinónimo de los bailes nacionales²⁰⁶. En ese mismo año tanto Gloria como Nellie se sumaron como docentes de la Escuela Plástica Dinámica dirigida por Zybin, donde como anteriormente se indicó se desempeñaron como las responsables de los bailes mexicanos²⁰⁷, a la par de asignárseles la investigación de las regiones de Chalma y Morelia, “para el estudio de sus danzas típicas²⁰⁸”.

Simultáneamente, Nellie Campobello continuó su quehacer con las letras, haciendo de la danza y la literatura un trabajo simultáneo que se complementaba al enaltecer el pasado revolucionario, como lo hizo en *Revista de Revistas* donde expresó su afinidad por Villa al defenderlo y convertirse en la primer mujer en hablar del caudillo y del movimiento armado. En 1931 publicó *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte*, donde utilizó su verdadero nombre, y en 33 relatos manifestó su perspectiva de la Revolución de 1910 a través de su inocente visión de niña en

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 193.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 259.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 261.

²⁰⁷ César Delgado, *Op. Cit.*, p. 2.

²⁰⁸ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 271.

medio del conflicto y el campo de batalla, innovando al presentar sus textos con un lenguaje cotidiano, y conceder el papel central que le correspondía a los sectores populares, estos elementos la llevaron a posicionarse como una exponente de la narrativa revolucionaria, destacando por ser mujer y no contar con formación académica en las letras²⁰⁹.

SOLDADOS SIN 30-30

Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina, haría muy bien. Al otro día, cuando él pasaba al cerro, le ofrecí las gordas, su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un «yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de La Iguana». Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue, parecía por detrás un espanta-pájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto.

Hubo un combate de tres días en Parral, se combatía mucho.

*—Traen muertos —dijeron— el único que hubo en el cerro de La Iguana. En una camilla de ramas de álamo, pasó frente a mi casa, lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz con los ojos abiertos, abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto.*²¹⁰

Para mayo de 1932, tanto Gloria como Nellie Campobello se integraron a la planta docente de la Escuela de Danza, en donde la mayor también se desempeñó como secretaria técnica de los directores Carlos Mérida, y en 1935 de Francisco Domínguez, dirigente con el que las instalaciones cambiaron de sede, asentándose en el Palacio de Bellas Artes, lugar que albergó toda la infraestructura requerida por la Escuela²¹¹. Durante el mandato cardenista el Jefe

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 275.

²¹⁰ Nellie Campobello, *Obra Reunida...Op. Cit.*, p. 107.

²¹¹ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1995, p. 95 <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/499> (consultado el 24 de abril de 2024).

de Departamento de Bellas Artes, José Muñoz Cota²¹², definió el quehacer dancístico de la Escuela como:

[...] -“un antecedente legítimo de valor artístico, el DBA (Departamento de Bellas Artes) ha procurado recurrir a los motivos pasionales e ideológicos de nuestra Revolución, para dar a esta rama un sentido de emoción y estímulo, obligando al Ballet Mexicano al estudio de las características etnográficas, rítmicas, plásticas y dinámicas de las danzas aborígenes-”²¹³.

Circunstancia que refuerza la conexión delineada a lo largo de esta investigación dónde política, desarrollo artístico y el nacionalismo fueron elementos que coincidieron temporal y espacialmente integrándose unos y otros en beneficio colectivo, el de la implantación y posterior consolidación de los elementos de identidad nacional.

Mientras tanto, la figura de Gloria contrastaba con la de su hermana y mayor y superior en el ámbito laboral, dado que “su placer era estar en el salón de ensayos, en el escenario, con sus bailarines, para conducirlos al papel que debían desempeñar”²¹⁴, en palabras de Felipe Segura, alumno de las Campobello e investigador de la danza mexicana declaró que ambas personalidades se contraponían, estableciendo que “trabajar con Nellie era un tormento, nunca pedía determinado paso, nunca demostraba, demandaba “algo grandioso, algo fuerte e impactante”. Gloria no hacía concesiones de ninguna clase, sabía exactamente lo que quería”²¹⁵. (Ver imagen 11).

²¹² José Muñoz Cota se desempeñó como jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP entre 1934 a 1937. De 1937 a 1940 fue Diputado al Congreso de la Unión, representando a un distrito de la Ciudad de México, en ese mismo periodo ocupó el cargo de presidente del Partido de la Revolución Mexicana. James Wilkie, Edna Monzón, *Porfirio Muñoz Ledo, Historia Oral 1933 -1988*, México, Penguin Random House, 2017, p. 227, www.profmex.org/mexicoandtheworld/volume22/22latefall2017/PML_Historia_Oral.pdf (consultado 5 de enero de 2024).

²¹³ “Informe del Departamento de Bellas Artes 1934-1935”, jefe: José Muñoz Cota en *Memoria Relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, 31 de agosto de 1935, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1935 en Margarita Tortada, *Danza y poder, Op. Cit.*, p. 95.

²¹⁴ Felipe Segura, *Op. Cit.*, p. 8.

²¹⁵ *Idem*.



Imagen 11. Gloria Campobello, 1932. Autor: Gilberto Martínez Solares, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, <http://museodelestanquillo.com/Ingenio/obra/gloria-campobello/> (consultado el 28 de febrero de 2022).

Considerando estás condiciones, podemos inferir que más que una lucha de fuerzas, las Campobello y su quehacer dancístico significaron un trabajo en conjunto, una complementación de carácter y habilidades, dado que colaboraron sin invadir el área de trabajo de la otra, aunque estuvieran inmiscuidas en el mismo ámbito, y porque como las fuentes lo refieren, una cubría las deficiencias de la otra, siendo copartícipes de la profesionalización de la danza clásica mexicana, de tal modo que Gloria aseveró, “Mi historia está íntimamente ligada a la de Nellie; somos hermanas en la sangre y en el arte” ²¹⁶.

Para 1937, llegaron más cambios y facetas de las Campobello, en específico de Nellie que publicó un nuevo texto “con ayuda de una persona sensible, un poeta [...] quién hizo posible la publicación; José Muñoz Cota, a quién

²¹⁶ Sin autor. “Fecunda colaboración” en Patricia Rosas, *loc. cit.*, vol. III p. 29.

agradezco [...] la fe que tuvo en mí por varios conceptos: uno, el publicar, en Juventudes de Izquierda, *Las manos de mamá*; otro, el haberme nombrado directora de la Escuela Nacional de Danza”²¹⁷, por lo que los vínculos intelectuales que formaba la mayor de las hermanas comprendían diversos ámbitos que en este caso incluyeron lo laboral, artístico y personal.

El destitución de Francisco Domínguez es un caso peculiar, en el que como en varios sucesos de las Campobello existe más de una versión entorno a ello, por lo que Tortajada nos indica que en primera instancia la planta docente discutió la licencia de seis meses que se le había otorgado al director, y ahí mismo se designó a Nellie Campobello como suplente durante su ausencia²¹⁸. (Ver imagen 12). Sin embargo, el escritor, poeta, periodista, poeta, orador²¹⁹ Muñoz Cota refirió que Campobello ejerció una jugada que derivó en su ascenso en la Escuela de Danza, de tal modo que en una visita de supervisión, el también Jefe de DBA, encontró problemas de descontrol entre alumnos y padres de familia, y un fotógrafo llegó a tomar imágenes de las estudiantes para publicirlas con mala intención, provocando un caos aún mayor.

²¹⁷ Nellie se convirtió en directora de la Escuela de Danza, de manera interina, el 16 de enero de 1937 y el 16 de septiembre se le otorgó el nombramiento oficial en la jefatura. (Nota Patricia Rosas). Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. III, p. 163.

²¹⁸ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, *Op. Cit.*, p. 97.

²¹⁹ *Poemas de José Muñoz Cota*, Colores Primarios, Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, Asociación de Escritores de México, 2015, p. 9, https://asociaciondeescritoresmex.org/mx/archive/CP/Jose_Munnoz.pdf (consultado el 5 de enero de 2024).



Imagen 12. Nellie Campobello, 1932. Autor: Gilberto Martínez Solares, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, <http://museodelestanquillo.com/Ingenio/obra/nellie-campobello-3/> (consultado el 28 de febrero de 2022).

Muñoz Cota indagó alrededor de este suceso, percatándose que la artífice intelectual de este conflicto había sido Nellie Campobello, ante lo que está explicación sugiere que decidió darle una sanción, nombrándola directora del plantel, pensando que esa tarea sería imposible de ejecutar, pero no fue así. Domínguez, no sabía que sería removido de su cargo y el jefe de Bellas artes declaró:

“-Allí mismo le dije a ella: “La he nombrado a usted frente a los demás, porque usted ama a la Escuela que ha creado este problema. De manera que vamos a ver cómo le hace. Si en un mes no me endereza la Escuela, públicamente le anulo su nombramiento.” Pues a los quince días, con ese complejo carácter que tiene y esa energía, puso en orden a todos los maestros, a los alumnos malos los disciplinó, a la mala hierba la cortó, ¡y funcionó estupendamente!-”.²²⁰

²²⁰ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 327.

Por lo tanto y de manera más intencional que inadvertida es que Nellie Campobello asumió la dirección de la ED por un periodo que va de 1937 a 1984, en el que se vivieron distintos procesos artísticos y políticos pero que en su figura y aptitudes mantuvieron a la institución a la vanguardia, al ser la primera instancia artística en ser dirigida por una mujer que infundió la disciplina y rigor necesario. “Así la escuela tomó el nombre de Escuela Nacional de Danza (END), se modificaron el reglamento y el plan de estudio [...] se pretendía impartir enseñanza profesional dancística, basándose en la técnica del ballet, difundirla [...] e influir en la creación de escuelas de danza en el país”²²¹.

El primer oficio gubernamental que refiere a Nellie Campobello como dirigente de la Escuela de Danza data del 16 de febrero de 1937.²²² Una de las primeras disposiciones de la nueva gestión radicó en otorgar a la técnica clásica un gran valor, en consecuencia, Gloria presentó el plan con modificaciones que posteriormente fue avalado por la planta docente, en él se asentaba la obligatoriedad de todos los cursos de técnica clásica para acceder a cualquier modalidad de graduación,²²³ esta reestructuración dio cuenta del objetivo que se impuso esta administración, el de forjar un ballet nacional, por ello era primordial que los bailarines contarán con una base técnica precisa y depurada.

Durante esta nueva faceta la menor de las Campobello se ocupó de impartir las asignaturas de ritmos indígenas, bailes mexicanos y ballet clásico, a la par de continuar formándose en el ballet, mientras que Nellie declaró en entrevistas posteriores que “hicimos buena escuela, nos lanzamos en la Secretaría y fuimos las primeras que hicimos posible la sección popular en las escuelas [...] nos lanzamos a bailar para las colonias pobres, puras cosas culturales, eso lo hacíamos por México, era nuestra contribución”²²⁴, hechos que reiteradamente precisan su quehacer dancístico como una tarea conjunta, en la que en momentos parecería que la figura de Gloria se ve menguada por la

²²¹ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, Op. Cit., p. 97.

²²² AHENDNGC Folder 7/1937, f. 53.

²²³ AHENDNGC Folder 7/1937, f. 59.

²²⁴ Patricia Aulestia, entrevista con Nellie Campobello, México, 4 enero 1972 en Felipe Segura, *Gloria Campobello...*, loc. cit., p. 18.

representación de Nellie pero que corresponden a la identidad de cada una de las hermanas, por lo que podemos establecer que este dueto funcionó artística y culturalmente, progresando juntas en los proyectos dancísticos.

Este nombramiento generado a modo de penalidad destacó las cualidades de la directora que impuso su autoridad y experiencia para mejorar el funcionamiento de la dependencia, y que resulta novedoso en la medida de que el Conservatorio Nacional de Música estaba dirigido por José Rolón²²⁵, mientras que la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa estuvo al frente de Guillermo Ruiz²²⁶, hombres al frente de academias en apogeo, mientras que la danza estuvo comandada por una fémina que se insertó en los círculos sociales y artísticos precisos para materializar su obra, forjando la especialidad en el área, demostrando que los bailarines del gremio eran capaces de atender cuestiones administrativas y artísticas.

Entre los aportes administrativos más puntuales de la gestión Campobello destacó la constancia de los reportes de actividades para el Departamento de Bellas Artes (DBA)²²⁷, realizando una entrega semanal y al término del mes un recuento general, tarea que junto al control de vestuario de presentaciones, restó complicaciones al eliminar intermediarios y malentendidos, notificando a la brevedad de los acontecimientos más relevantes, y solicitando una partida para la confección de prendas,²²⁸ que luego pasarían a ser posesión de la escuela y no del DBA, acción que facilitó los montajes y presentaciones al tener acceso a

²²⁵ Rolón ingresó en 1930 al Conservatorio como maestro de composición, Fuga y Armonía, al poco tiempo fue nombrado Jefe de la Sección de Música y Director de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio. Betty Zanolli, *La profesionalización en la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866- 1966)*, vol. I, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, 2017, p. 373, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/1752/1/330cnmtespemm01.pdf> (consultado el 28 de febrero de 2022).

²²⁶ Guillermo Ruiz trabajó la talla directa en piedra a principios del siglo XX, y fue considerado el padre de tal técnica en México, se desempeñó como fundador y director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa de 1927 a 1942. Fabiola Palapas, "Realzan la labor de Guillermo Ruiz, padre de la Talla Directa en México", *La Jornada*, 13 de junio de 2010, <https://www.jornada.com.mx/2010/06/13/cultura/a12n1cul> (consultado el 28 de febrero de 2022).

²²⁷ AHENDNGC Folder 7/1937, f.10, 21, 33, 37, 49, 57, 73, 83, 98, 147, 170 y 176.

²²⁸ AHENDNGC Folder 7/1937, f. 126.

determinadas piezas de vestuario en vez de pedir su préstamo a través de oficios y plazos temporales extensos.

En lo alusivo a las disposiciones académicas , una de las más rigurosas fue la establecida alrededor de la participación de alumnos en presentaciones con fines comerciales, programas privados y de profesores extraños al plantel, donde se estipuló que en caso de que alguien incurriera en esta falta, aseguraría su expulsión²²⁹; otra medida que también acreditaba la misma sanción era la inasistencia a ensayos y presentaciones oficiales, como le ocurrió a Magdalena Herrera de tercer año y a Eulalio Arroy de quinto, a quienes se les aplicó la máxima medida disciplinaria acordada entre la directora y el Jefe de Departamento de Bellas Artes.²³⁰ En 1937 hubo más bajas por indisciplina e inasistencia como el caso de Guillermina Bravo y el de Olimpia Ortiz a quien sus ausencias y participación en una compañía de variedades le valieron la salida definitiva de la escuela²³¹.

El nombre de la institución también fue modificado, quedando establecido como Escuela Nacional de Danza (END), destacando su carácter de circunstancia que nos permite observar que la reorganización realizada por Campobello se enfocó en diversas áreas que trastocaron el funcionamiento de la misma, al otorgar mayor puntualidad y precisión de las actividades que una bailarina y coreógrafa podía problematizar y resolver, a diferencia de las perspectivas generadas por especialistas en otras áreas, que tenían predilección por su propio enfoque.

Como parte de la consolidación de la END los exámenes profesionales se tradujeron en efectividad, dando lugar a bailarines mexicanos formados sistemáticamente para ser profesionales y difundir el espíritu nacionalista, por lo que era necesario propagar esta realidad que motivó la invitación de diversas

²²⁹ AHENDNGC Folder 7/1937, f. 111.

²³⁰ AHENDNGC Folder 7/1937, f. 177.

²³¹ AHENDNGC Folder 9/1937, f. 74 y 108. Guillermina Bravo continuó sus estudios una vez fue expulsada de la ED, y posteriormente se convirtió en la fundadora del Ballet Nacional de México y del Colegio Nacional de Danza Contemporánea.

dependencias al examen de las alumnas, instando la presencia de los directores de la Escuela de Medicina, Escuela de Ingenieros y Escuela de Jurisprudencia, y la directora de la Escuela Madox²³², convirtiéndose en hechos que reflejaron la visión de Nellie Campobello como directora que buscó difundir los logros de su gestión entre los círculos intelectuales de los sectores públicos y privados.

Aquí también resulta oportuno hacer mención de los aspectos negativos de la gestión de Nellie Campobello como directora, de tal manera que en las fuentes logran coincidir en que surgieron “una serie de problemas provocados por su actitud, racismo, sus decisiones arbitrarias, y su negativa a que los alumnos tuvieran otras actividades fuera de la escuela. Continuamente tenía problemas con los alumnos, maestros y padres de familia²³³”.

Por otro lado, Segura en su obra, *Gloria Campobello, la prima ballerina de México*, expresa la experiencia compartida con ambas hermanas, planteando que Nellie se presentaba acompañada de grandes personalidades del arte, y llena de majestad se conducía sumamente formal, dirigiéndose a nosotros como personas mayores, dándonos trato de señores²³⁴, mientras que Gloria:

“-a pesar de llamarnos por nuestros apellidos era sumamente afable y rompía toda la tensión. Dedicaba mucho tiempo a nuestro mejoramiento técnico y artístico. De vez en cuando desaparecía alguien del elenco...la señorita Nellie lo había corrido sin ninguna razón aparente. Siempre los despedía con algún adjetivo calificativo que nos hacía reír; los muchachos eran: insectos “sotacos” [...] las muchachas: escobas y brujas. Gloria no hacía ningún comentario, parecía que se sentía muy afortunada de lograr que sus sueños se realizaran y debía soportar los desmanes de la señorita Nellie-“²³⁵.

De este modo es que nuestras fuentes primarias, procedentes de aquellos que convivieron con las Campobello, reflejaron la identidad de las hermanas, la

²³² AHENDNYGC Folder 9/1937, f. 54-60.

²³³ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, *Op. Cit.*, pp. 99. En las notas 35 a 38 del texto de Tortajada se ahondan estos casos, destacado aquí el racismo, donde la autora refiere a Felipe Segura para establecer que a Nellie Campobello “no le gustaban las morenas, las hacia a un lado”. *Ibidem*, p. 126.

²³⁴ Felipe Segura, *Op. Cit.*, p. 40.

²³⁵ *Idem*.

disparidad de temperamentos que se vieron superados por su misión dancística, y la necesidad de crear y desarrollar juntas, a pesar de que esta colaboración produjera conflictos personales al no existir elementos que separaran el rubro laboral del privado e íntimo, por lo que para delinear el progreso del ballet en México es preciso referir a ambas figuras, exponiendo la intrincada relación que mantuvieron con el paso del tiempo.

A causa de la construcción de su figura e identidad consideramos que tanto Nellie como Gloria Campobello representaron la conjunción de revolución y modernidad, al integrar estos aspectos propios de la reconstrucción política y que beneficiaron su desarrollo artístico y la inminente profesionalización del ballet en México, dando paso a la nueva era gubernamental, en la que un par de mujeres nacidas de la Revolución se abrieron camino frente a los retos de la tercera década del siglo XX y que adheridas a los estándares sociales e intelectuales emergieron como autoridades de la danza mexicana.

Como parte esencial de la confluencia política y artística y el apellido Campobello, consideramos esencial señalar una de las obras más representativas de este dúo, *el ballet 30-30*, considerado como el punto de partida del Movimiento Mexicano de Danza Moderna,²³⁶ destacando por su conceptualización teórica y ejecución, al ser una presentación masiva que tomó su nombre de una de las armas más utilizadas en la Revolución Mexicana. Este ballet se estrenó en el Estadio Nacional el 20 de noviembre de 1931 para conmemorar la Revolución Mexicana, la coreografía estuvo a cargo de las hermanas Campobello y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez, y la dirección artística de Carlos González²³⁷, además de contar con la participación de algunos alumnos de lo que un día fue la Escuela Plástica Dinámica, de la Escuela de Enseñanza Doméstica, las primarias Gabriela Mistral e Ignacio M. Altamirano, la Escuela Industrial de

²³⁶ Sureya Hernández, *Op. Cit.*, p. 8.

²³⁷ Programa de mano del 20 de noviembre de 1931, Archivo Histórico ENDNyGC citado en Alejandra Ferreiro, Roxana Ramos, Memoria, reminiscencia y recuerdos, X Congreso Nacional de Investigación Educativa, México, s/f, p. 6, http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_09/ponencias/1331-F.pdf (consultado el 28 de febrero de 2022).

Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena²³⁸. Hechos que nos permiten comprender la vastedad de participantes, al dar cabida a instituciones educativas de distintos niveles, que se unieron para escenificar al movimiento armado, y promover un sentimiento de identidad entre los ejecutantes y espectadores. (Ver imagen 13).



Imagen 13. Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30 en el Estadio Nacional, ca. 1935. Archivo Histórico Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello en Claudia Carbajal, “La Escuela Nacional de Danza”, *Revista Electrónica Imágenes*, Universidad Nacional Autónoma de México, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_escuela_nacional_de_danza (consultado 2 de febrero de 2024).

²³⁸ Diana Hernández, *Op. Cit.*, pp. 53-54.

El éxito de este ballet de masas propició su reestreno “el 27 de abril de 1937 en el mismo Estadio, el Día del Soldado y en homenaje al general Lázaro Cárdenas [...] también fue presentado en varias ciudades de la República de 1935 a 1944²³⁹, con la intención de presentar de manera didáctica y sencilla lo que había legado la Revolución a México, el empoderamiento de las clases mayoritarias como discurso de legitimación del partido oficial. Es aquí donde asimilamos la utilidad de la danza nacionalista como elemento de cohesión social, en el que Nellie y Gloria Campobello, su contexto, ambiciones y acercamiento con los círculos políticos e intelectuales propiciaron su encumbramiento, haciendo de ellas la personificación iconográfica de la Revolución en el 30-30 al surgir de un origen p para después resurgir con más fuerza.

A la par del apoyo y efervescencia nacionalista, surgió una fuerza creativa que buscaba representar expresiones distintas, como el caso de las coreógrafas norteamericanas Anna Sokolow y Waldeen²⁴⁰, que llegaron a México en 1939, y en palabras de Tortajada “Waldeen inició el movimiento nacionalista de la danza moderna. Ésta, en tanto proyecto alterno, artístico y político significó un enfrentamiento a la corriente que encabezaban Nellie y Gloria Campobello²⁴¹”. Las discrepancias entre una corriente y otra radicarón en que las norteamericanas enseñaron a sus alumnas a conocerse y reconocerse en su país, en sus artistas y en su arte popular, tomaron conciencia de la danza como una profesión y lucharían por obtener reconocimiento social, además de incluir la participación de bailarines y coreógrafos varones, pero de manera minoritaria²⁴².

²³⁹ Felipe Segura, *Op. Cit.*, p. 21.

²⁴⁰ “Las vidas de Sokolow y Waldeen habían seguido líneas paralelas; habían compartido intereses y espacios, pero sus trayectorias tenían puntos de partida diferentes. Ambas provenían de inmigrantes de Europa oriental; Sokolow nacida en una familia pobre que no apoyó su vocación, Waldeen en una que le inculcó el arte y le permitió desarrollar su sensibilidad. Sokolow surgió dentro de la danza moderna y en su rebeldía recurrió al ballet; Waldeen se formó en la danza clásica, que después abandonó para buscar nuevos caminos. Sokolow participa de un gran movimiento que le permitía expresar sus preocupaciones sociales y políticas; Waldeen trabajaba en soledad tratando de llegar a sus espacios más íntimos para expresarse”. Margarita Tortajada, “Transgresoras- constructoras del cuerpo y las imágenes. Las pioneras de la danza escénica mexicana del siglo XX- II: Anna Sokolow y Waldeen” en Maya Ramos, Patricia Cardona, *Op. Cit.*, vol. I, p. 722.

²⁴¹ Margarita Tortajada, “Los nacionalismos en... *Op. Cit.*, p. 82.

²⁴² *Idem*.

Como hemos podido observar y rastrear a lo largo de este capítulo, las hermanas Campobello figuraron como personajes específicos que supieron atravesar los conflictos políticos y artísticos inherentes a su temporalidad, a la par de forjar vínculos intelectuales con hombres que representaron autoridad en su área de desarrollo como seguiremos analizando, sin embargo, también resultó oportuno indicar la oposición artística que se gestó a la par de nuestro objeto de estudio, al simbolizar una lucha de fuerzas y el crecimiento de la danza en México desde distintas perspectivas, que dejaron entrever los conflictos derivados del quehacer de Nellie y Gloria Campobello, quiénes buscaron mantenerse apegadas a sus principios en donde la fórmula consistió en el trabajo y éxito en conjunto, y la búsqueda de la danza mexicana a partir de su experiencia y colaboración con el proyecto político, que para este momento no fue el único en recibir respaldo, puesto que

[...] “la danza moderna recibió apoyo de la burocracia cultural (incluso se formó una compañía oficial, aunque desapareció casi de inmediato), las Campobello perdieron su hegemonía en el campo dancístico, rompieron con el director del DBA Celestino Gorostiza, e iniciaron casi en forma independiente su trabajo (aunque siempre como parte de la institución, de la que provenían sueldos e instalaciones)”²⁴³.

Por lo anterior, podemos establecer que la década de 1930 fue la etapa en que la danza encontró en el nacionalismo posrevolucionario un espacio y las condiciones idóneas para lograr el afianzamiento de la danza clásica y el proyecto artístico de las hermanas Campobello, cómo se examinara a continuación

²⁴³ Margarita Tortajada, “Transgresoras- constructoras del cuerpo y las imágenes. Las pioneras de la danza escénica mexicana del siglo XX- I: Nellie y Gloria Campobello” en Maya Ramos, Patricia Cardona, *Op. Cit.*, vol. I, p. 710.

Capítulo III. La consolidación de la danza mexicana, el afianzamiento de especialización 1940- 1947

De acuerdo a Friedrich Katz, la Revolución Mexicana duró de 1910 a 1940 y terminó con el fin del cardenismo (1934-1940)²⁴⁴, mandato que destacó por reconocer la legitimidad de las movilizaciones obreras y la libertad de expresión²⁴⁵, figurando también como la fuerza política que puso fin al maximato y provocó una escisión que derivó en la transformación del PNR, que en 1938 se convirtió en Partido de la Revolución Mexicana (PRM), organismo que integró al sector obrero, campesino, popular y militar, en una misma lucha, la del partido oficial²⁴⁶. En respuesta a ello, consideramos que la incorporación de las masas al quehacer democrático, es pieza clave para comprender las medidas educativas que influirán en el afianzamiento de la especialización dancística durante los años cuarenta, en los que se vivió una “dedicación profunda a la educación popular”²⁴⁷.

La reestructuración propuesta por Cárdenas implicó modificaciones en el rubro educativo, poniendo énfasis en “el papel del Estado como educador, conferido por la Constitución de 1917, y además [se] estipuló que la educación debería ser popular y extensiva, [...] para impulsar la educación técnica”²⁴⁸. En lo alusivo a la instrucción rural, se priorizó la utilidad y practicidad de los saberes y el refuerzo al sentido de colectividad campesina e indígena²⁴⁹, de tal manera que el

²⁴⁴ Friedrich Katz señaló que entre los logros del movimiento armado fue ante todo el fin de las haciendas tradicionales, Friedrich Katz, Claudio Lomnitz, *El Porfiriato y la Revolución en la Historia de México, Una conversación*, Ediciones Era, México, 2011, p. 134.

²⁴⁵ Calles y los callistas acusaron al gobierno cardenista y a los líderes sindicales de provocar anarquía y caos social, el 11 de junio de 1935 Elías Calles declaró que el enfrentamiento entre estas facciones podía desembocar en una nueva guerra civil. Ante la clara oposición del ex presidente y sus adeptos, Cárdenas exigió la renuncia de todos los miembros de su gabinete, implementando una depuración política obligatoria, que culminó con la expulsión del país a Calles y otros simpatizantes el 10 de abril de 1936, momento que marco el fin del Maximato y el caudillismo personal e institucionalizado. Ernesto Soto, *Revolución pasiva y consolidación del moderno Estado Mexicano 1920–1940*, Ciudad de México, UAM- X, 2016, pp. 65, 67 y 70, <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php> (consultado 26 de julio de 2023).

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 239, 240 y 242.

²⁴⁷ Friedrich Katz, Claudio Lomnitz, *Op. Cit.*, p. 135.

²⁴⁸ Pablo Gonzalbo (et al.), Dorothy Tanck (coord.), *Op. Cit.*, p. 181.

²⁴⁹ La base de la nueva pedagogía de la escuela socialista sería el trabajo en equipo, su eje ideológico la supeditación del interés individual al interés colectivo hasta lograr el hábito del trabajo productivo y útil. Elvia Montes de Oca, “La disputa por la educación socialista en México durante el

trabajo en estas regiones, quedó a cargo del Departamento de Asuntos Indígenas, instancia encargada de mejorar las condiciones de vida y el funcionamiento de estas comunidades²⁵⁰.

En este contexto es que el presente capítulo tiene cabida, al proponerse desentramar los elementos que hicieron posible la sistematización y especialización de la danza mexicana, mediante la edición de *Ritmos Indígenas de México* en 1940 y el establecimiento del *Ballet de la Ciudad de México* en 1943, acciones que en conjunto fueron promovidas por las hermanas Campobello y su gestión a las políticas e instituciones públicas para el progreso de este ámbito. Esta etapa representa el apogeo dancístico nacionalista, al compaginar elementos de bailes indígenas y populares con la técnica clásica, dando lugar a una nueva conformación artística que se fundamentó en los aportes de las Campobello y la progresión política cultural y educativa del país. Es así como se vuelve necesario retomar los elementos que fungieron como punto de partida de la evolución dancística, recuperando las contribuciones de las Misiones Culturales, particularmente, la recopilación y análisis de los bailes, música y usos y costumbres indígenas, estudios que desde diferentes perspectivas buscaron cumplir con el propósito gubernamental de agrupar y difundir estas prácticas como parte del legado de los mexicanos, que hasta ese momento eran desconocidas, y que posteriormente fueron implementadas como estereotipos y cimiento de la identidad nacional y sus expresiones culturales, como la danza y su especialización.

gobierno cardenista”, *Educere*, vol. 12, núm. 42, 2008, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102008000300010 (consultado el 21 de mayo de 2022).

²⁵⁰ El Departamento de Asuntos Indígenas fue un organismo creado en 1936 para atender las necesidades de la población indígena de México, esta instancia fue concebida por Moisés Sáenz, quien consideró que para solucionar el “problema indígena” se debían contemplar los ámbitos económicos, políticos y culturales de manera integral, adaptando las acciones a las condiciones regionales. Por otro lado, se contempló como una procuraduría en la defensa de los pueblos indígenas en diferentes ámbitos y aspectos —agrario, laboral, legal y técnico— siendo una instancia gestora de la procuración de justicia hacia esta población. Ana Luz Ramírez, Acciones y alcances del Departamento de Asuntos Indígenas en Sonora, 1936-1946, *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 10, núm. 2, 2020, pp. 2 y 5, <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4197> (consultado el 27 de junio de 2022).

3.1 La compilación dancística de las Misiones Culturales, fundamento de la institucionalización

Con el propósito de profundizar en las investigaciones dancísticas derivadas de las Misiones Culturales es preciso abordar los fundamentos de la estrategia educativa que se desarrolló en el sexenio cardenista e influyó en el crecimiento y participación de la danza en el proyecto político en turno.

El mandato de Cárdenas destacó por verter los planteamientos de acción en el Plan Sexenal, donde se trazaron las responsabilidades de Estado en la política a seguir, buscando: acelerar al máximo el reparto y la reforma agraria; impulsar la industrialización, promover la educación socialista y la explotación de los recursos nacionales. El Plan Sexenal, era más que todo, un programa ideológico en el cual era visible el afán de reivindicación para las masas²⁵¹. A pesar de que se definieron las propuestas a seguir, existió una polémica durante este gobierno y giro entorno a la orientación educativa socialista, por el poco consenso institucional sobre la claridad del término, que al no definirse de manera precisa provocó confusión, de tal manera que las autoridades se referían indistintamente al socialismo como un régimen de mayor equidad, mientras que los textos y programas hablaban de conflicto de clases, y en las primarias y secundarias buscaban hacer consciente al estudiante de su responsabilidad en la construcción de una sociedad equitativa²⁵².

Aun cuando el contexto educativo no se encontraba dominado con la fuerza que lo hizo en el callismo, existieron algunos preceptos que dieron sustento y dirección a este rubro, destacando su objetivo, que recayó en formar una juventud fuerte, física e intelectualmente, libre de prejuicios religiosos, tanto en los campos como en las ciudades, a la par de despertar el sentimiento patriótico, mediante relatos biográficos de personajes históricos, en especial indígenas, que pudieran

²⁵¹ José Fernández, *Política y administración pública en México*, Instituto Nacional de Administración Pública, México, 1980, p. 27, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1615/5.pdf> (consultado el 10 de febrero de 2024).

²⁵² Dorothy Tank, *Op. Cit.*, pp. 182 y 183.

incentivar el orgullo racial y confianza en el porvenir²⁵³, elementos que llevan a tener en cuenta que, a pesar de que la educación socialista se relaciona hoy automáticamente con Cárdenas, parece haber sido de inspiración callista²⁵⁴, por lo que simboliza una continuidad más que una ruptura respecto a su predecesor.

También, se prestó gran cuidado a la instalación de escuelas rurales a través del Departamento de Enseñanza Rural y Primaria Foránea de la SEP, en un año se pusieron en marcha 9, 103 escuelas; la escuela rural apuntaba hacia la integración y aceptación del campesino del sistema político establecido, significaba, al mismo tiempo, el intento de introducir la dirección del Estado en el seno de la vida rural²⁵⁵. A su vez, la política educativa permitió el trabajo en conjunto entre instituciones, como lo fue el “Departamento de Educación Física y el Departamento de Asuntos Indígena, que hacían realidad la idea de que el desarrollo del país tenía que ver por el avance integral, y en todos los órdenes de los mexicanos”²⁵⁶.

La temática indígena y el apogeo de su interés continuaron, como ya lo hemos visto, formando parte de la política de unificación social, de tal manera que las Misiones Culturales continuaron teniendo impacto como herramienta gubernamental, forjando un vínculo entre la ciudad y lo rural, mediante el intercambio y reunión de costumbres y prácticas cotidianas, con el propósito de alcanzar la modernización mediante la homogeneización cultural. Producto de esta construcción es que los misioneros recaudaron y agruparon información de regiones apartadas en registros o Tablas de Estimación Individual, que consistían en evidencias, evaluaciones y trabajos, así como un compendio fotográfico de las actividades realizadas y que posteriormente conformarían los informes anuales a

²⁵³ *Ibidem*, pp. 174 y 183.

²⁵⁴ Josefina Vázquez, *Op. Cit.*, p. 173.

²⁵⁵ José Mijares, *El gobierno Mexicano, su organización, y funcionamiento*, Dirección General de Estudios Administrativos, Secretaría de la Presidencia, México, 1976, p. 100 en José Fernández, *loc. cit.*, p. 30.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 31.

la Dirección General de Misiones Culturales, donde se buscaba evidenciar los progresos alcanzados²⁵⁷.

El crecimiento de las Misiones Culturales provocó modificaciones a su plan inicial, dejando atrás su carácter temporal para convertirse en organizaciones fijas, integradas a las Escuelas Regionales Campesinas que aglutinaban a las Escuelas Normales Rurales y a las Escuelas Centrales Campesinas, y eran, por lo tanto, centros de instrucción docente normalista y de integración de las comunidades, en los cuales los pobladores se acercaban para educarse²⁵⁸. Ello refleja la utilidad de estas instancias, al hacer evidente su conveniencia para el mantenimiento de los hábitos generados a partir de su actividad, buscando que perdurarán de manera ininterrumpida, sin embargo, este hecho también dio cuenta de los conflictos generados a partir de las diferencias culturales entre la vida de la ciudad y el campo, destacando la inconformidad entre profesores por el salario devengado y la mala capacitación que recibían, sumado al choque resultante de las distintas formas de llevar la religiosidad entre maestros y campesinos²⁵⁹, dicho de otra manera, estas fueron dificultades inherentes al propósito de fusión cultural y las particularidades de cada región.

En los docentes misioneros, sus experiencias sociales y capacidades de investigación recayó la tarea de recopilar la información específica de cada locación, de modo que como se ha señalado, dichos contenidos se destinaban a la Dirección General de Misiones Culturales, organismo dependiente de la SEP, que

²⁵⁷ Jonathan Gamboa Herrera, *Los primeros pasos de las Misiones Culturales y sus huellas en la educación rural de San Luis Potosí, 1923-1932*, México, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, pp. 2 y 11, <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/GamboaHerreraJonatanIgnacio.pdf> (consultado el 7 de marzo de 2020).

²⁵⁸ Este proyecto entró en funciones a partir de 1932, concebido como un conjunto de centros especializados en la formación de técnicos agrícolas y maestros rurales, cuya intención era enfocar su acción en una zona determinada y desarrollar un intenso trabajo social. Manola Sepúlveda, "La educación socialista en la Escuela Regional Campesina de Tenerife", Estado de México: 1934-1940, *La Colmena*, UAEM, Estado de México, núm. 58, 2008, <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2058/Colmenario/MSG.html#:~:text=En%20el%20marco%20de%20estas,desarrollar%20un%20intenso%20trabajo%20social>. (consultado el 27 de agosto de 2022).

²⁵⁹ Alberto Ponce, "El impacto de las Misiones Culturales (1923-1933)", en *Voces Portal de Educación*, Mayo, 2022, <http://revistavoces.net/el-impacto-de-las-misiones-culturales/> (consultado el 14 de julio de 2022).

como máxima autoridad educativa se ocupó de preservar y depurar estos datos para difundirlos entre la población mediante festivales escolares, desfiles, eventos públicos y publicaciones en décadas posteriores, con el propósito de proyectar la identidad nacional. En la búsqueda de fuentes documentales y la revisión de las mismas se pueden rastrear tópicos comunes en cada investigación, de manera que las compilaciones informáticas abordaron aspectos como la geografía, clima, flora y fauna, fiestas patronales y costumbres específicas, siendo los dos últimos rasgos los de mayor relevancia para este estudio al dar cuenta de las diferentes perspectivas de una práctica; ante lo cual es necesario precisar que cada misionero debía reportar características afines a su ámbito de estudio, por lo que la presentación de datos estuvo sujeta a los intereses propios de cada área²⁶⁰.

Las Misiones se conformaron por un equipo de docentes que incluían un profesor de organización escolar y técnica de enseñanza, uno de servicios sanitarios, uno de cultura física, uno de música y orfeones, uno de pequeñas industrias, uno de prácticas agrícolas, y finalmente una profesora de economía doméstica²⁶¹, maestros que a pesar de contar con diversos enfoques de estudio, coincidían en la idea de integrar y modernizar²⁶² las prácticas de las poblaciones rurales. Con el paso del tiempo y la proliferación de estos grupos a lo largo del país, se incorporaron maestros pioneros en la enseñanza de danza tradicional, que se formaron a partir de la experiencia adquirida en las Misiones Culturales, en los conocimientos obtenidos a partir de la práctica dancística, al tiempo que instauraron un sistema de enseñanza adecuado para las necesidades²⁶³, un método de instrucción propio.

²⁶⁰ Lourdes Jiménez, "Maestros y misiones culturales en la institucionalización de la enseñanza de las danzas populares en México en 1932", en *Diacronías Revista de Divulgación Histórica*, núm. 21, 2019, https://www.palabradeclio.com.mx/src_pdf/diacronias/Dia1561061050.pdf (consultado el 30 de julio de 2019).

²⁶¹ Jonathan Gamboa, *Op. Cit.*, p. 48.

²⁶² Con Cárdenas al mando modernizar al país significó "el título primero en la agenda del nuevo régimen: romper con el atraso; actualizar los sistemas de cultivo; incrementar la productividad; incorporar al desarrollo a las zonas marginadas, todo confluía en la misma intención, la creación del México moderno. Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución*, Ediciones Era, México, 1973, p. 334 en José Fernández, *loc. cit.*, p. 34.

²⁶³ Noemí Marín, *Op. Cit.*, p. 30.

El papel de los estudiosos de la música en las Misiones no sólo se enfocó en este rubro, sino que también desempeñaron tareas de otros sectores, promoviendo la interacción de diversas perspectivas culturales y artísticas, tal y como ocurrió con la danza, actividad en la que los maestros de educación física, pero también los de música y artes plásticas, e incluso, en algunos casos, las trabajadoras sociales se ocuparon de distribuir su horario de trabajo, de modo tal, que pudieran impartir las clases de su respectiva especialidad y también las de danza a los maestros en servicio, a los alumnos de las normales rurales, a los niños de las escuelas y al resto de la comunidad. Es pertinente establecer que los maestros misioneros elaboraron un sistema de aprendizaje adecuado a las necesidades de la realidad mexicana, basado en los métodos de la educación física, enfocados en la práctica de gimnasia rítmica²⁶⁴, desempeñando también un quehacer pedagógico.

Algunos informes de labores clarifican la actividad dancística y la interacción entre diversos sectores educativos dentro de las Misiones Culturales, promoviendo la política de integración rural y nacional, como lo acredita el testimonio del maestro de educación física Ignacio Acosta, quien realizó modificaciones a su plan de trabajo, a causa de las diferencias con otras regiones, orientándolo hacia “una avenencia netamente nacionalista, por lo cual di preferencia al aspecto de las danzas, las cuales forman parte de la especialidad a mi cargo²⁶⁵”. Por su parte, Francisco Aceves, profesor de música, igualmente ensayó con los niños de kínder el ballet infantil *Carnaval*, apoyado por la educadora María Meza, ayudando al profesor Acosta en los ensayos de danza que se hicieron con los alumnos y maestros de secundaria²⁶⁶.

Estas declaraciones ejemplifican la variedad de labores realizadas en las regiones dispares y desconocidas, pero también denotan el trabajo de integración y convivencia entre distintas disciplinas y que con el paso del tiempo se adecuaba a las condiciones y costumbres de los pobladores para poder llevar a cabo las

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 106 y 107.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 164.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 109.

encomiendas de las Misiones Culturales, a partir de un procedimiento de prueba y error, incorporando mejoras en función de la experiencia adquirida y los logros alcanzados, de los que se daba cuenta a la SEP a través de los informes que notificaban los resultados conseguidos, aludiendo a los cambios realizados, el refinamiento de costumbres y los conocimientos adoptados por los habitantes. En relación a ello, es momento de presentar aquellos textos, emanados de las Misiones Culturales y dieron cuenta de la herencia cultural indígena, centrándonos en los que recuperan y mencionan en mayor o menor medida alguna práctica dancística, al representar el punto de partida de la investigación y consolidación de la danza mexicana.

Antes de adentrarnos a la revisión de las obras derivadas de la actividad de las Misiones Culturales, consideramos preciso enmarcar algunas generalidades sobre los manuales y a su vez contextualizar el origen y usos de este tipo de texto al que nos referiremos posteriormente. A lo largo de su artículo Carolina Tosi retoma la obra de Benito Escolano, quien refiere que la escuela como institución pública para la formación de ciudadanos, suscitó la invención de la cultura escolar, comprendida como el conjunto de patrones específicos de normas, saberes y conductas en las que el libro de enseñanza sintetiza las teorías y prácticas pedagógicas en un momento dado²⁶⁷, criterio que se ajusta al entorno en el que se gestaron las Misiones Culturales y los trabajos de investigación derivadas de ellas, en los que el Estado buscó llevar expandir la escolarización y la educación básica al mayor número de lugares posibles, circunstancia que también nos aproxima a los retos que implicó este quehacer, donde el presidente recalcaba la relevancia de la educación en las políticas estatales, de tal manera que la centralidad obedeció al propósito de “homogeneizar el pensamiento de los mexicanos e imponerles una ideología [...] lo cual significaba monopolizar la cultura en aras de un mayor control político por parte del Estado”²⁶⁸.

²⁶⁷ Carolina Tosi, “El texto escolar como objeto de análisis. Un recorrido a través de los estudios ideológicos, didácticos, editoriales y lingüísticos” en *Lenguaje*, vol. 39, núm. 2, p. 473, <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v39i2.4940> (consultado 12 de junio de 2023).

²⁶⁸ Lara Semboloni, *Op. Cit.*, p. 38.

Por otro lado Allain Choppin contribuye a la conceptualización del término manual, mediante una serie de características que lo constituyen, entre las que podemos encontrar que: son herramientas pedagógicas o libros destinados a facilitar el aprendizaje, representan el soporte de conocimientos y técnicas que una sociedad considera oportuno su juventud posea y conserve como un conjunto de valores, y por último, pero no menos importante, en ellos recae la intención de transmitir creencias, ideología y cultura de manera explícita o indirecta²⁶⁹. No obstante, el autor manifiesta la función política adherida este tipo de texto que para la opinión pública representa un símbolo de la escuela, un instrumento de poder ejercido hacia los lectores y la información que se les presenta, rasgo implementado desde la conformación de los Estados Nación y la constitución de sistemas educativos que tienden a generalizar una enseñanza popular, siendo el manual testigo del proceso de integración social y cívica²⁷⁰. En consecuencia, tanto la cultura y el manual escolar deben ser considerados como rasgos impuestos desde los grupos hegemónicos e intelectuales, vinculados al poder y quiénes trazaron el rumbo de la educación en los años treinta en México.

Respecto a la importancia social del manual, Salinas y De Volder plantean que también han sido potentes instrumentos para enseñar a los niños a través de la conjunción de textos e imágenes, para establecer la definición de roles sociales, así como para la creación de toda clase de estereotipos, que en el caso particular del México posrevolucionario consiguieron ajustarse a dichos parámetros políticos, dónde se pretendió reconstituir a la población y pulir su comportamiento, civilizando sus actividades como lo hemos abordado en la presente investigación, a pesar de ello, estos textos también cumplen una función cognitiva y particular, en la medida que los manuales escolares se producen a partir de la fragmentación del saber especializado a la escuela tradicional²⁷¹, por lo que su incursión como

²⁶⁹ Alain Choppin, "Pasado y presente de los manuales escolares" en *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Facultad de Educación, vol. XII, núm. 29-30, 2001, p. 210, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeypl/article/view/7515> (consultado el 31 mayo de 2023).

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 211 y 215.

²⁷¹ Walquiria Salinas, Carolina De Volder, "La colección "Historia de los textos escolares argentinos" de la Biblioteca del Docente en el Catálogo Internacional de Libros de Texto" en

herramienta de estudio ayudo a la política del momento y establecimiento de la identidad colectiva, a la par de ser el punto de partida del estudio formal de las danzas mexicanas, representando un intento por reglamentar su investigación.

En relación a lo anterior y la sistematización de los saberes a través de los manuales es apropiado indicar las perspectivas de dos autores que refuerzan la relevancia de esta función, y sobre todo la repercusión que generarán para la profundización del estudio de las danzas mexicanas; Miriam Varela expone que los manuales manifiestan “un horizonte idealizado de saberes, propósitos y valoraciones [...] que expresan visiones subjetivas del mundo social”²⁷², sumado a que están destinados a un grado específico de enseñanza²⁷³, circunstancias que encajan con el ambiente social, político y cultural que hemos expuesto capítulos previos, donde es imposible separar un rubro de otro puesto que parte del éxito de sus medidas radicó en el afianzamiento del nacionalismo.

Por otro lado, Humberto Quiceno amplía la visión sobre el tema al declarar que “el manual escolar no reduce sino que simplifica las representaciones universales [...] A la vez que simplifica lo universal, lo ordena y mecaniza, como si fuera una máquina perfecta, las palabras por un lado, las imágenes por la otra, cuadros allá, objetos acá, figuras, descripciones y cosas”²⁷⁴, de tal manera que este y los autores mencionados nos proveen de un mayor sustento teórico entorno a los manuales y la información que deriva de ellos, por lo que podemos proceder a presentar los manuales derivados del quehacer de las Misiones Culturales.

En específico, nos enfocaremos en las compilaciones informativas recuperadas por algunos docentes misioneros durante entre 1931 y 1938, en regiones distintas, pero siendo el rasgo común, la mención superficial de algunas

Revista de Educación, Universidad de Mar de Plata, núm. 12, 2017, pp. 1, 4 y 5, <http://eprints.rclis.org/16026/> (consultado el 31 de mayo de 2023).

²⁷² Miriam Varela, “Sobre los manuales escolares” en *Escuela Abierta*, Vol. 13, 2010, p. 100, <https://ea.ceuandalucia.es/index.php/EA/article/view/125/104> (consultado el 31 de mayo de 2023).

²⁷³ *Ibidem*, p. 9.

²⁷⁴ Humberto Quiceno, “El manual escolar: pedagogía y formas narrativas” en *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XIII, núm. 29-30, p. 62, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/7506> (consultado el 31 de mayo de 2023).

danzas que presenciaron durante su actividad, y que sería expuesta y publicada hasta los años sesenta y setenta, a causa de la insuficiencia de recursos económicos, la gran extensión de territorio y abundancia de información almacenada, por lo tanto, el primer texto en ser editado bajo esas condiciones fue *Investigación Folklórica en México. Materiales*, publicado por el Departamento de Música y la Sección de Investigaciones Musicales, organizaciones que se ocuparon de presentar documentos elaborados en determinadas jornadas de trabajo y exponer las dificultades a las que se enfrentaron como misioneros, con el propósito de dar a conocer una visión crítica del proceso folklórico musical que se estaba gestando²⁷⁵.

La introducción y notas estuvieron a cargo de Baltasar Sampre²⁷⁶, mientras que las compilaciones temáticas recayeron en las expediciones realizadas por Francisco Domínguez, Luis Sandi y Roberto Téllez²⁷⁷, personajes que coincidieron en la formación y docencia musical, condición que nos habla de la estabilidad y organización con la que contaba esta área para el tiempo en que se realizaron las indagaciones. (Ver imagen 14).

²⁷⁵ *Investigación Folklórica en México. Materiales*, vol. I, Secretaría de Educación Pública, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, pp. 5 y 6.

²⁷⁶ Baltasar Samper Márquez, fue un compositor, pianista, director de orquesta, etnomusicólogo y folclorista mallorquín, realizando su especialización en el folklor en su natal España. Tras el estallido de la Guerra Civil se exilió en Francia y posteriormente en México, donde permanecerá hasta su muerte en 1966. César Calmell, Baltasar Samper Márquez, *Real Academia de la Historia*, España, <https://dbe.rah.es/biografias/6224/baltasar-samper-marques> (consultado el 29 de julio de 2022).

²⁷⁷ Francisco Domínguez se desempeñó como director de la END entre 1935 y 1936. Luis Sandi, México 1905, fue un músico, profesor, compositor y destacada figura del nacionalismo musical, aspirando a crear un auténtico ritmo nacional enraizado en el pasado indígena, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sandi.htm> (consultado el 29 de julio 2022). Roberto Téllez Girón participó en las Misiones Culturales en 1938, año en el que a través de entrevistas, registró más de sesenta melodías en diversos pueblos y municipios cercanos a Teziutlán y Zacapoaxtla en tres viajes, cada uno dio como resultado un artículo. Jessica Gottfried, "El bajo de espiga en la Sierra Norte de Puebla" en *Antropología, Revista Interdisciplinaria Del INAH*, núm. 90, 2010, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2768> (consultado el 29 de julio 2022).

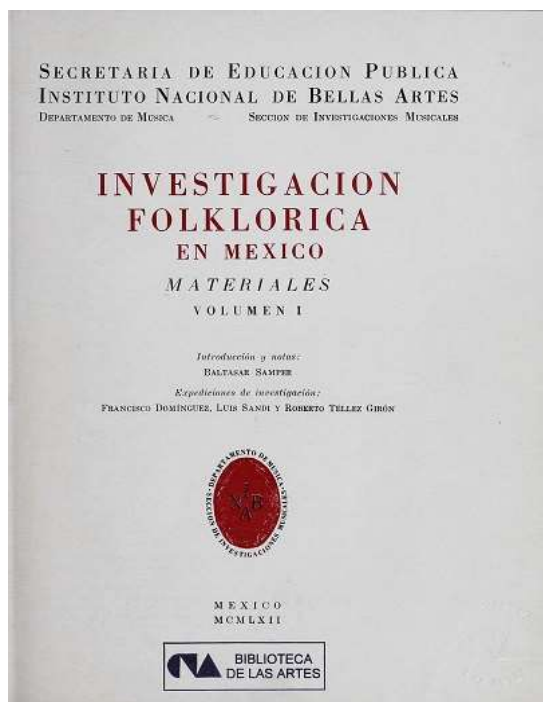


Imagen 14. Portada *Investigación Folklórica en México. Materiales*.

La trascendencia de *Investigación Folklórica en México* reside en la participación de Francisco Domínguez, quien también se desempeñó como Director de la Escuela de Danza de 1935 a 1936, y que durante su gestión propició estabilidad institucional al ser reconocido como autoridad en su materia. El contenido de Domínguez plasmado en el texto, acentúa las vinculaciones religiosas, danzas, indumentarias, geografía, fiestas tradicionales, música recogida, instrumentos utilizados y manifestaciones artísticas de sus expediciones en Jilotepec, Estado de México en febrero de 1931, la música yaqui recogida en la Ciudad de México en 1937, el informe de la investigación folklórica musical en Tepoztlán, Morelos en febrero de 1933, la visita en Huixquilucan, Estado de México en marzo de 1933, y el informe de las regiones de los yaquis, seris y mayos del Estado de Sonora en abril y mayo de 1933.²⁷⁸ (Ver imagen 15).

²⁷⁸ *Investigación Folklórica en... Op., Cit.*, pp. 11, 66, 85, 99 y 113.



Imagen 15. El colector anotando melodías tocadas por un músico Seri en el “eneég” en *Investigación Folklórica en México. Materiales*, vol. I, Secretaría de Educación Pública, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, p. 168.

A pesar de que esta obra señala a este como el primer volumen de los materiales agrupados, su edición solo contó con dos tomos, de manera que el segundo se publicó en 1964 incluyendo las expediciones de investigación de Roberto Téllez, circunstancia por la cual no se ha profundizado en su contenido pero que refleja la complejidad del proceso de edición, y de la amplia brecha temporal de publicación, en donde a pesar de contar con los contenidos documentales y fotográficos, la logística de divulgación estaba sujeta al presupuesto entre dependencias y las prioridades de cada organismo.

Continuando con el conjunto de publicaciones elaboradas por misioneros, encontramos los trabajos de Luis Felipe Obregón²⁷⁹ y Marcelo Torreblanca²⁸⁰, quienes participaron desde los primeros años de actividad de la institución, por lo que formaron parte del progreso y evolución de las Misiones Culturales, al afinar

²⁷⁹ Luis Felipe Obregón, *La investigación socio cultural de la danza popular*, México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Mexicana, 1970.

²⁸⁰ Marcelo Torreblanca, *Esencias de las danzas mexicanas*, México, Escuela Nacional de Educación Física, 1973. A lo largo de su vida, el autor, misionero y bailarín se ocupó de defender las danzas tradicionales, oponiéndose a su mixtificación, a su uso como mercancía, caricatura y espectáculo para turistas. En 1956 ocupó el cargo de Director de la primera compañía Oficial de Danzas Tradicionales de Bellas Artes. Cecilia Ortiz, *Maestro Marcelo Torreblanca Espinoza 1907 – 1986*, 8 abril 2015, s/p, <https://arte86tv.wordpress.com/2015/04/08/mtro-marcelo-torreblanca-espinoza-1907-1986/> (consultado el 30 de julio de 2022).

sus habilidades como docentes e investigadores, gestionando los datos recopilados, a la par de ir construyendo el quehacer dancístico, cimentando las bases informativas y futura especialización mediante la dialéctica inherente a las inspecciones.

La investigación socio cultural propuesta por Obregón, define la danza popular como tradición acumulada, “transmitiéndose de generación en generación, haciendo posible la integración de los miembros de una comunidad a través de una experiencia colectiva compartida” en un acto de unidad cultural. El autor asevera que la acuñación del término “danza popular” correspondió a una creación contemporánea, que debía formar parte de la educación artística de los mexicanos a lo largo de su vida escolar, pero que era “imprescindible alejarla de los modelos comercializados que la han manipulado y devolverle su verdad a través de un adecuado sistema de investigación”²⁸¹.

Resulta importante validar la perspectiva de Obregón, pero a su vez, recalcar que la proliferación de la recopilación informativa de los pueblos indígenas estuvo vinculada al Estado y su proyecto político, por lo que buscar la raíz de su autenticidad puede ser ambiguo, dado que para el momento en que se llevó a cabo la compilación no se contaba con una metodología que homogeneizara la exploración, ni el respaldo de alguna instancia enfocada en este campo y le otorgara autonomía, por lo que también es preciso considerar que estos trabajos fueron productos de la experiencia, de aprender haciendo, y con ello, sortear los conflictos derivados de su quehacer, pero sobre todo de los intereses gubernamentales que a estos convinieran, por lo que en la actualidad reflexionar sobre la legitimidad de las danzas populares continua siendo un tópico que implica análisis y discusión, para seguir ampliando las concepciones preestablecidas que tenemos de este concepto, implantado en la cotidianidad mexicana desde las prácticas escolares de nivel básico y que siguen representando lo nacional.(Ver imagen 16).

²⁸¹ Luis Felipe Obregón, *Op. Cit.*, p. 7.

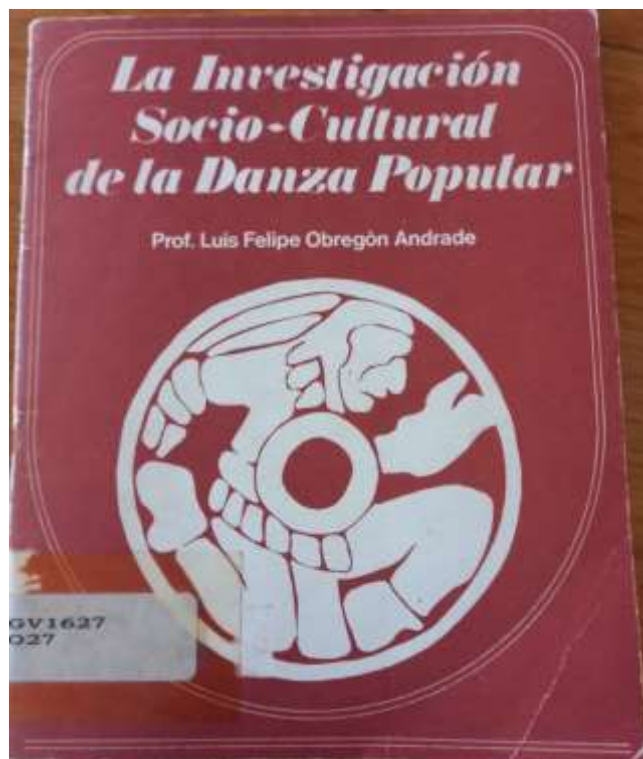


Imagen 16. Portada *La Investigación Socio Cultural de la Danza Popular*.

Esta publicación fue apoyada por el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), organismo creado el 15 noviembre de 1972 por el presidente Luis Echeverría, con el propósito de investigar, estudiar, registrar, difundir la danza popular mexicana, formar conciencia de nuestra propia identidad y pluriculturalidad y acercar estas manifestaciones a las grandes metrópolis y ayudar a los pueblos a preservar nuestras danzas para la posteridad.²⁸² Esta serie de sucesos reflejaron el incumplimiento de las metas dancísticas propuestas en la posrevolución y cardenismo, dado que cuarenta años después, en los setentas, los objetivos de difusión no se habían concretado.

La contribución de este libro reside en la óptica que proporciona, al abordar la formación y desarrollo del gremio desde el interior, debido a que el

²⁸² Carlos Emilio Sosa, *Historia del FONADAN y un análisis musicológico a unos de sus materiales músico dancístico*, Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA, Segundo Coloquio Nacional de Etocoreología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019, https://issuu.com/cidalbertobeltran/docs/historia_del_fonadan.pptx (consultado el 1 de septiembre de 2022).

profesor Luis Felipe Obregón se desempeñó como pionero y miembro activo del cambio en la percepción y enseñanza de la danza, de tal manera que, a través de *La Investigación Socio Cultural de la Danza Popular* estableció fundamentos teóricos de la metodología de investigación propuesta por el FONADAN²⁸³, sistematizando el conocimiento derivado de su experiencia como misionero cultural, docente y precursor de los estudios dancísticos, pero que para efectos prácticos forma parte del debate que él mismo expone, estableciendo que la revisión de la información de las danzas carece de veracidad porque “ya no son auténticas debido al sincretismo”²⁸⁴, circunstancia que permite aclarar que temporalmente las investigaciones se llevaron a cabo en varios años, y posteriormente se concretó el informe como publicación, por lo que es puntual enfatizar en la brecha temporal entre el lapso de rastreo y el de análisis de información, ante lo que la metodología quedó establecida después de la participación del autor en las Misiones Culturales .

En lo referente a la obra elaborada por Marcelo Torreblanca, el autor utiliza las siguientes categorías como base de su exploración, tomando en cuenta el estado anímico, el vestuario y su poder de transformación del danzante, las acentuaciones, la interpretación y angulaciones de las danzas yaquis y mixtecas, destacando el valor de la danza del venado, que consideró la más rica por registrar 200 angulaciones, entendidas como la capacidad de inclinar el cuerpo, logrando un cambio en su arista original. Sumada a esta postura, también se establece que los danzantes se especializan en una sola danza, dedicándole su práctica en el transcurso de vida.²⁸⁵

Una característica relevante de este texto es la capacidad crítica del autor, quien relata: “ [...] ese día se me olvidó que llevaba la comisión de investigar la Danza Azteca, pero no como le había hecho toda mi vida, con cariño, sin afán de servirme de ella para devengar un sueldo, y quizá publicarla y hacerme de un

²⁸³ Luis Felipe Obregón, *Op. Cit.*, p. 7.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁸⁵ Marcelo Torreblanca, *Op. Cit.*, pp. 30 y 37.

nombre; en fin, con todas las agravantes de los “buitres de la danza mexicana”²⁸⁶. Fue ahí que le surgió un cuestionamiento interno entorno a la utilidad de un renombre, sobre todo si los saberes transmitidos por los descendientes de los indígenas, habían sido degenerados. Mediante esas líneas, Torreblanca nos dejó entrever la realidad del sistema del que formó parte, dado que se desempeñó como docente de la END y estuvo bajo la autoridad de las Campobello, a quienes probablemente se refirió al momento de contrastar su trabajo respecto al de otros, vertiendo su opinión sobre las anomalías y deficiencias del gremio, queriendo hacer las cosas diferentes pero sin poder desvincularse de la óptica externa de investigador, por lo que “decidí ese día dejar la chamba obligatoria, no ser un simple espía y seguir como siempre, andando con ellos, conviviendo con ellos, siendo parte de su danza y aspirar a tener el honor de que me consideraran su compadre y me llamaran Tata”²⁸⁷. (Ver imagen 17).

Posteriormente estableció que hubo una fiesta de ritos y ceremonias ancestrales a las que fue invitado, pero “[...] yo me sentía incómodo con mi cámara y grabadora, con la impresión de estar violando los secretos que se me habían confiado. Decidí usar la cámara para tomar secuencias y aspectos de la danza, pero con la intención de dárselas a ellos, pues les causa una gran alegría verse en fotografía o cine”²⁸⁸. De este modo Torreblanca nos proporciona una visión del choque cultural inherente a la investigación, dónde es difícil ser juez y parte, dado que el desempeña ambas posturas al formar parte del sistema dancístico en desarrollo, cuyo aporte al rubro vio la luz años después del entusiasmo nacionalista, no obstante significa una enfoque claro de las dificultades que los investigadores enfrentaban, de manera personal y profesional, cuyo límite siempre es difícil establecer. Consideramos apropiado tomar en cuenta que para 1939 se marcan dos:

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

²⁸⁷ *Idem*.

²⁸⁸ *Idem*.

[...] “-concepciones diferentes en cuanto a la danza como espectáculo: por un lado la danza auténtica, por el otro, la mixtificación y la adulteración de danzas, bailes, música e indumentaria, Marcelo Torreblanca, perteneció a la primera línea y cuando se formó la primera compañía Oficial de Danzas Tradicionales de Bellas Artes, en el año de 1956, él como su director, invitaba a los danzantes auténticos para que directamente, enseñara las danzas y bailes a los bailarines de la Compañía y los orientaran también a confeccionar su indumentaria-”²⁸⁹.



Imagen 17. Portada *Esencias de las danzas mexicanas*.

Otro rasgo significativo de esta publicación reside en la institución que respalda la edición. La Escuela Normal de Educación Física, creada en febrero de 1936 bajo el mandato de Lázaro Cárdenas, para 1949 modificó su nombre al de Escuela Nacional de Educación Física (ENEF), instaurándose con el propósito de orientar a la población hacia una concepción de la disciplina basada en lo

²⁸⁹ Cecilia Ortiz, *Op. Cit.*

deportivo²⁹⁰; de modo que la ENEF impulsó esta investigación para 1973, aludiendo en la contraportada que la “[...] Educación Física es una ciencia aplicada. Deporte es un impulso lúdico competitivo, casi un instinto [...] Pero la práctica de ambos se concreta en el movimiento”,²⁹¹ condiciones que reflejan la relevancia del movimiento en diversas disciplinas que convergieron en el uso del cuerpo para su desarrollo y su implementación por parte del Estado y promover los buenos hábitos entre los mexicanos.

Adicionalmente, Torreblanca presenta un panorama general del contexto próximo a las Misiones, cuyo propósito a nivel nacional consistió en legitimar al Estado mediante la transformación social, mientras que a escala local, la interacción y desempeño de los docentes, propiciaron la integridad cultural, el reconocimiento de la identidad indígena y la diferenciación de lo propio y lo ajeno; fundamentos que en conjunto evidencian que las Misiones Culturales, la educación y la cultura estaban al servicio de la actividad política.

Aquí culmina la exposición de textos escritos por participantes de las Misiones Culturales, que abordaron las danzas indígenas desde distintas áreas y objetivos, siendo importantes para este estudio al suministrar fuentes de primera mano, que intervinieron de manera directa en la recuperación de datos sobre los usos y costumbres de diversos grupos, y que de la mano de la SEP y la Dirección General de Misiones Culturales buscaron dar sustento a la cohesión nacionalista, que propició la revelación de la información socio cultural mucho tiempo después, polemizando entorno a las necesidades de estas dependencias, que parecieron tener mayor interés en la inmediatez de la implantación de aspectos culturales que en su fundamentación, difusión y análisis.

A continuación procederemos a enunciar aquellas publicaciones que abordan las danzas indígenas, sin estar directamente ligadas a su análisis o

²⁹⁰ *Quiénes somos*, Escuela Superior de Educación Física, AEFCDM, <https://www.aefcm.gob.mx/dgenam/ESEF/quienes-somos.html> (consultado el 25 de septiembre de 2022). Licenciatura en Educación Física, *Plan de Estudios 2002*, SEP, 2002, p. 11, <https://www.aefcm.gob.mx/dgenam/ESEF/archivos/plan-ESEF.pdf> (consultado el 25 de septiembre de 2022).

²⁹¹ Marcelo Torreblanca, *Op. Cit.*

práctica, pero que reconocen su valor y exotismo, por lo que se abordarán cronológicamente, estableciendo el límite temporal en 1940, momento en que se publicó el primer manual de danzas indígenas, no obstante estas ediciones representan un antecedente en la materia, sumado a que ofrecen perspectivas y referentes para poder ampliar la concepción sobre las danzas indígenas mexicanas .

El primer libro con esta connotación es *Danzas Indígenas Mejicanas*, escrito por José G. Montes de Oca, y editado por la Imprenta de gobierno del Estado de Tlaxcala, la nota introductoria del autor establece el cambio cultural de las danzas, pasando de ser formas de culto religioso y liturgia con los dioses precortesianos, para reducirse a documentos vivos etnográficos, que sólo trascenderían temporalmente mediante su repetición popular, perpetuándolos como simples manifestaciones folklóricas²⁹².

El prólogo estuvo a cargo de Jean Charlot²⁹³, quien aseveró que la danza indígena procedía de una estética de porciones y precisión matemática que poco tiene que ver con el concepto de belleza, de modo que las adaptaciones de este hecho solo denotan decadencia al quitarle la emoción natural, reduciéndola a una “serie de proporciones plásticas [...] que sólo prueban que está completamente muerto este instinto en nuestras razas sofisticadas”²⁹⁴. Un elemento que cobra

²⁹² El autor fue Miembro de las Sociedades Científicas Mejicanas de Geografía y Estadística, Asociación Internacional de Hombres de Letras, Antonio Alzate e Indianista Mejicana; ex Director General de Educación Pública del Estado de Aguascalientes, ex Inspector de Escuelas Oficiales, ex Jefe del Departamento de Publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y ex Director de los Magazines: *Revista Blanca*, *Revista Contemporánea*, *Letras y Tierra*. José G. Montes de Oca, *Danzas Indígenas Mejicanas*, Tlaxcala, Imprenta del gobierno del Estado, 1926, p. 4.

²⁹³ Louis Henri Jean Charlot, quien nació el 8 de febrero de 1898 en París, Francia, estudió de manera informal en la Escuela de Bellas Artes de París. Finalizada la Primera Guerra Mundial y con ayuda de su tío abuelo -coleccionista de piezas prehispánicas y filántropo-, Charlot y su madre llegaron a la Ciudad de México en 1922 para establecerse en el barrio de Coyoacán, donde se incorporó a la Escuela de Pintura al Aire Libre, y un año después al equipo de pintores que asistió a Diego Rivera en la realización de algunos murales de la Escuela Nacional Preparatoria. “Jean Charlot investigó el potencial de la litografía y el grabado en madera”, Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, *Boletín INBAL*, núm. 59, 7 de febrero 2021, https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/14979/14979-bol_059_jean_charlot_investigó_el_potencial_de_la_litografía_y_el_grabado_en_madera.pdf (consultado el 30 de junio de 2022).

²⁹⁴ José G. Montes de Oca, *Op. Cit.*, p. 6.

relevancia es que Charlot sería el primer extranjero en este apartado en aludir las danzas mexicanas; a pesar de su origen francés llevaba un lapso establecido en el país dónde se rodeó del círculo artístico e intelectual de la época, circunstancia que lo posicionó como parte de la élite y con un vasto entorno de ventaja respecto a los autores señalados previamente, aportando un enfoque distinto al realizar comparaciones con grupos de diversas regiones del mundo, reflejando la visión del prologuista. (Ver imagen 18).



Imagen 18. Portada *Danzas Indígenas Mejicanas*.

La singularidad más notable de esta obra residió en el tipo de lenguaje usado, al carecer de formalidad y apegarse a una estructura coloquial, sin conceptos o palabras doctas; elementos que reflejan el interés por difundir los resultados de los estudios y el progreso de la investigación de costumbres y tradiciones que coexistían a lo largo del país.

Por otro lado, las indagaciones de Montes de Oca recuperaron el periodo novohispano, con la finalidad rastrear el nacimiento de la identidad mexicana, para posteriormente integrar datos específicos de danzas que no habían sido referidas previamente, destacando la *Danza de Coatetelco* de Morelos, *Danza del Jiculi*, *Danza Yumari* y *Danza Rutuburi* pertenecientes al grupo Tarahumara; estas últimas, en palabras del autor, “estás danzas no han sido influenciadas por la actual civilización, sino que se conservan en toda su pureza primitiva”²⁹⁵, coincidiendo también en la creencia de que su práctica se originó a partir de la imitación de los movimientos y comportamientos de algunos animales, entre los que se encontraban los venados, la zorra gris, el conejo y el guajolote²⁹⁶, fauna nativa que representó la cosmovisión indígena al buscar la integración y unidad con la naturaleza. (Ver imagen 19).

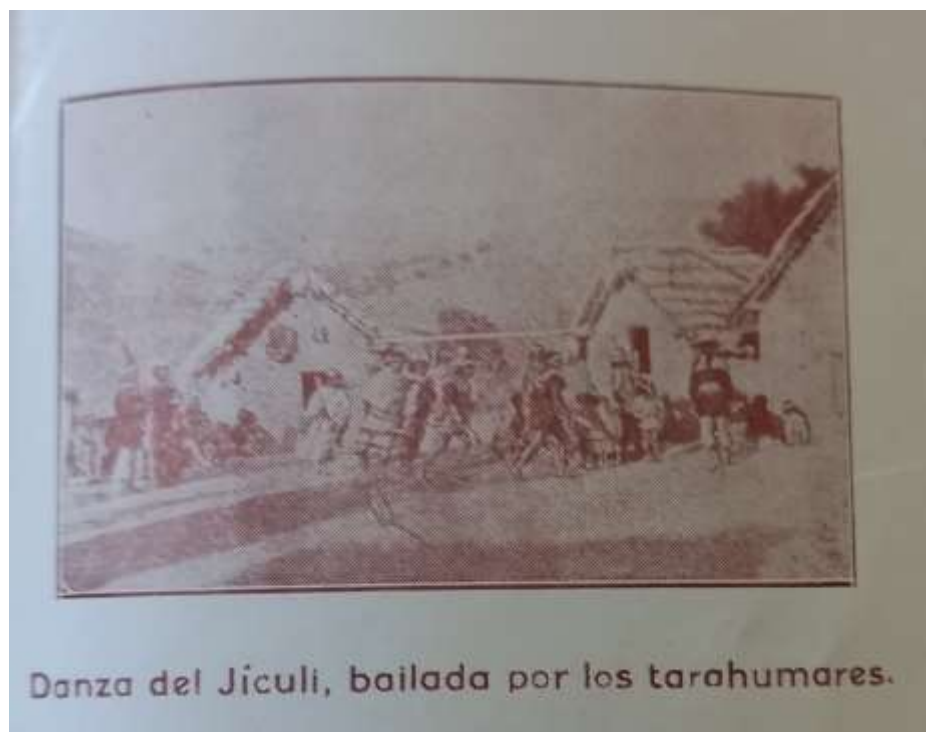


Imagen 19. Danza del Jiculi en José G. Montes de Oca, *Danzas Indígenas Mexicanas*, Tlaxcala, Imprenta del gobierno del Estado, 1926, p. 30.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 22.

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 22 -24.

Montes de Oca hace mención de otras danzas, entre las que se encuentran *Moros y Cristianos*, *Matachines*, *Paistles*, *Sonajeros* y *Gavilán*, que aunque fueron referidas no contaron con una descripción o análisis puntual, siendo provechosas en cuanto a la búsqueda de su origen más que a sus contenidos y ejecución de movimientos. También se acentúa la vigencia de los *Mitotes de los Aztecas*, *Coras* y *Tepeguanes*²⁹⁷, bailes religiosos que representaban la importancia de las enseñanzas del conejo, animal que presentó la composición de aquellas danzas.²⁹⁸ Para 1926 esta publicación buscó señalar las danzas mexicanas más importantes, a pesar de la poca información con la que se contaba, sin embargo, su estudio es importante al ser el primer registro del siglo XX que se ocupó de la temática indigenista y sus expresiones culturales y cuyo apogeo proliferaría diez años después de su edición. Aunque no manifiesta un amplio carácter monográfico o crítico, simboliza el interés por explotar esta área con el respaldo del gobierno de Tlaxcala que auspicio el texto y la labor del autor, comprobando una vez más, el valor de estos estudios para la política e identidad mexicana a lo largo de la posrevolución.

Por otro lado, el musicógrafo Gabriel Saldívar publicó en 1937 *El Jarabe: baile popular mexicano*, con Manuel M. Ponce²⁹⁹ en el prólogo, abordado el tema desde su área de formación, el contenido se apegó a la estructura monográfica con el propósito de difundir los orígenes, relevancia y repercusiones del jarabe tapatío, un elemento que llama la atención es la anotación de la primer página, que hace referencia al “Sobretiro del Tomo II, Epoca 5ª de los Anales del Museo

²⁹⁷ La palabra *mitote* es de origen nahua y representa una danza indígena que se realizaba en formación circular, en la que sus ejecutantes se toman de la mano, mientras que algunos sostienen una bandera y una vasija de bebida alcohólica de la que tomaban hasta quedar ebrios. <http://etimologias.dechile.net/?mitote> (consultado el 1 de octubre de 2022).

²⁹⁸ José G. Montes de Oca, *Op. Cit.*, p. 26.

²⁹⁹ Gabriel Saldívar, *El jarabe: baile popular mexicano*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1937. Manuel M. Ponce fue un compositor mexicano, considerado el “padre de nacionalismo musical”, entre sus mayores aportes destaca haber sido uno de los primeros especialistas de música clásica en incorporar la tradición popular en sus obras. “Manuel M. Ponce, entre los primeros compositores mexicanos que incorporó la tradición popular a su obra”, *Boletín INBAL*, núm. 1921, 08 de diciembre de 2019, <https://inba.gob.mx/prensa/13504/manuel-m-ponce-entre-los-primeros-compositores-mexicanos-que-incorporo-la-tradicion-popular-a-su-obra> (consultado el 31 de julio de 2022).

Nacional de México³⁰⁰, información que alude al respaldo de la institución, que se dio a la tarea de imprimir por separado este texto, y en consecuencia representó un componente relevante de ser distribuido de manera más extensa, y cuyas páginas plantean una revisión histórica del género musical y el cambio en sus connotaciones a través del tiempo, tomando en cuenta su relevancia como baile folklórico en la posrevolución. (Ver imagen 20).

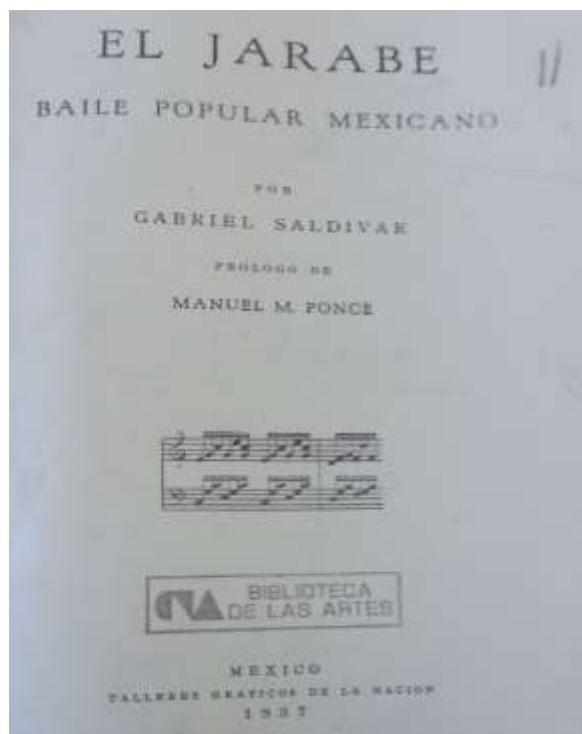


Imagen 20. Portada *El Jarabe, baile popular mexicano* en Gabriel Saldívar *El jarabe: baile popular mexicano*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1937.

El autor recurrió al Ramo Inquisición del Archivo General de la Nación, para sustentar su investigación y rastrear referencias sobre el Jarabe como ritmo musical³⁰¹, hallando que las primeras partituras impresas de la melodía, estuvieron a cargo de la imprenta Murguía y Compañía e incluyeron arreglos e ilustraciones. Sin embargo, fue hasta 1913 que la continuidad de esta edición tuvo mayor

³⁰⁰ Gabriel Saldívar, *Op. Cit.*, p. 1.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 7.

repercusión con la publicación del *Verdadero Jarabe Tapatío*, obra integrada por varios sones, y que junto con las políticas de la SEP tuvo un periodo de apogeo al impulsar a las masas a replicar estos ritmos, teniendo presente que el jarabe se enseñó en las escuelas públicas de la federación, al lado de otras danzas³⁰².

El último de los textos que abordaremos sobre las obras que tratan las danzas indígenas desde distintos ángulos es el trabajo de Guillerma Dickins, autora nacida en Pachuca y que a través de sus viajes por el país tuvo la oportunidad de reunir y estudiar la variedad dancística, musical y tradiciones de los sitios que visitó para darlos a conocer en 1940 con el texto *Dances Of Mexico*, cuyo objetivo consistió en difundir la riqueza cultural de *La Sandunga*, *Los Viejitos* y *el Jarabe Tapatío*, danzas seleccionadas por su vistosidad, y cuyo rasgo más distintivo era la gente que bailaba, por encima de la música o el carácter indígena o religioso del baile³⁰³.

Algunos componentes que sobresalen en este libro aparecen en la portada interior, en los que se despliegan una serie de datos que nos hablan del contexto de esta publicación, en la que destaca un sello correspondiente a Max Parrish³⁰⁴ en Londres, y una leyenda que evidencia el soporte de The Royal Academy of Dancing³⁰⁵ y Ling Physical Education Association³⁰⁶, instituciones que validaron

³⁰² *Ibidem*, pp. 8 y 9.

³⁰³ Guillermina Dickins, *Dances of Mexico*, London, Max Parrish, 1940.

³⁰⁴ Maxfield Parrish (1870-1966) fue un artista e ilustrador norteamericano, estudió en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia en Pensilvania. Su trabajo fijo las bases de la Era Dorada de la Ilustración en América entre 1840 y 1925, <http://www.artnet.com/artists/maxfield-parrish/> (consultado 6 octubre de 2022).

³⁰⁵ The Royal Academy of Dance es una organización con origen en Londres 1920. Surgió por el interés y participación de un grupo de profesionales de la danza, que ante la nula sistematización de su rubro, decidieron desarrollar el principal método de enseñanza dancística, para la década de los treinta, la academia creció en tamaño e influencia, de modo que se le otorgó una Carta Real, que le concedió el título de Real Academia de Danza (RAD). *History of the Royal Academy of Dance*, Napoli City Ballet, <https://www.napolicityballet.com/history-of-the-royal-academy-of-dance/> (consultado el 15 de octubre de 2022). *Quiénes Somos*, RAD, España, 2010, <http://www.rad.org.es/> (consultado el 15 de octubre de 2022).

³⁰⁶ The Ling Physical Education Association fue un organismo creado en 1899 en Reino Unido, no se encuentran mayores registros de ello, sin embargo, existen datos de algunas de las publicaciones realizadas, entre las que se encuentran tres series, Folk Dances from Many Lands, Scandinavian Dances & Intruccions and Music. Recibió este nombre en honor a la obra de Pehr Henrik Ling, escritor, médico, pedagogo y fundador del método gimnástico sueco. En 1813 y con apoyo del gobierno fundó The Royal Central Gymnastics Institute en Estocolmo, lugar en el que desarrolló la metodología gimnastica y sus cuatro variedades, pedagógica, militar, médica y

dicha investigación como parte de los estudios *The Traditional Dances of Latin America*³⁰⁷. A la par, es preciso señalar que no sé encontraron menciones o referencias de esta publicación en las obras previamente mencionadas en este apartado, por lo que se desconoce el momento en que el ámbito dancístico mexicano tuvo acceso a dicha investigación, pero que tiene relevancia al situarse en la temporalidad comprendida como el afianzamiento de la especialización, en donde Dickins expuso a los londinenses, las generalidades y particularidades de las danzas que para ella representaban a México. (Ver imagen 21).



Imagen 21. Portada exterior e interior *Dances of Mexico*

estética. Ron Houston, "Ling Physical Education Association", *The Society of Folk Dance Historians*, 2018, https://sfdh.us/encyclopedia/ling_physical_education_association.html. "Beginning of Exercise Science and Physical Education", *Movement Health*, June 30, 2018 <https://www.movementhealth.com.au/news/beginnings-exercise-science-physical-education/>. Camila Londoño, "Pehr Henrik Ling y su aporte a las clases de Educación Física", *Elige educar*, Chile, 7 septiembre de 2017, <https://eligeeducar.cl/historias-docentes/pehr-henrik-ling-y-su-aporte-a-las-clases-de-educacion-fisica/> (consultados el 22 de octubre de 2022).

Otro de los factores que destaca en *Dances of Mexico* es la calidad de las imágenes complementarias, al contar con una ejecución clara y definida, a color, concediendo una mayor atracción hacia el contenido enunciado, siendo Mireya Iturbide, la ilustradora responsable y misma de la que no se ubicaron más referencias, pero cuya ejecución, advierte sobre una técnica pulida, proyectada en los trazos plasmados. (Ver imagen 22).



Imagen 22. La Sandunga en Guillermina Dickins, *Dances of Mexico*, London, Max Parrish, 1940, p. 12.

Dickins hace uso del idioma inglés para desarrollar el contenido de su obra, característica que nos permite vincular el texto con las instituciones que respaldaron esta investigación, y también da cuenta del tipo de lectores al que estaría dirigida, a un sector cultural y lingüísticamente diferente que encontraba en *Dances of Mexico*, tópicos como el sitio y entorno que daban origen al baile, el número de bailarines necesarios para llevar a cabo la danza, implementando gráficos numéricos de las posiciones y secuencias, explicando y desglosando

cada paso, implementando un lenguaje comprensible en el mundo dancístico, destacando recalando que los lectores tendrían que reconstruir el entorno mexicano que genera estas expresiones culturales .

El texto de Dickins refleja un proceso de estudio sistematizado que responde a las exigencias del entorno moderno londinense, que desde 1920 procuró el ordenamiento y estructuración de la enseñanza de danza, ámbito que se complementa con las circunstancias mexicanas, en donde 1932 representó el punto de partida de la reproducción de las danzas nacionales, que a su vez conformaron la base de la enseñanza en la END; de este modo, las compilaciones de las Misiones Culturales y las necesidades gubernamentales, fueron elementos vitales para la institucionalización de la danza, al determinar las condiciones y vínculos políticos, que propiciaron el apogeo de este arte como profesión y expresión del progreso nacional.

Así llegamos al cierre de este apartado, en el que presentamos seis textos vinculados a las danzas indígenas, los dos primeros correspondientes a Obregón y Torreblanca fueron fundamentales al formar parte de las investigaciones derivadas de las Misiones Culturales y culminar en publicaciones independientes, por otro lado se ubicaron las ediciones de Montes de Oca, Saldívar y Dickins, quienes desde el enfoque folklórico y musical aportaron visiones distintas de las danzas, siendo esta última quién centró su investigación en las danzas de México. Por otro lado, algunas otras particularidades que son oportunas de recalcar son los elementos en común entre las obras abordadas anteriormente, de tal manera que coinciden por mostrar pocas imágenes, contar con algún respaldo institucional y tener como prologuistas a figuras de diversas áreas del arte, hecho que refleja la interacción entre disciplinas que se vivía en el momento, sin olvidar la intención difusionista de las mismas.

De esta manera, y mediante la exposición de las obras enlistadas es que se pone en evidencia la relevancia del estudio en materia dancística y su progresivo desarrollo, de la variación de intereses y objetivos que consiguieron ser un precedente ante *Ritmos Indígenas*, el primer manual de danzas nativas publicado

en el país, circunstancia que también genera controversia respecto a *Dances of Mexico*, a causa de las imprecisiones que desconocemos, como la fecha en que la publicación en inglés llega al territorio nacional y la ambigüedad de sus títulos que podían referir a una misma temática pero con fundamentos distintos. Sin embargo, es de suma importancia recalcar que para 1940, momento en que ambas ediciones llegaron a los lectores, la definición sobre lo puro y las influencias culturales derivadas de la intervención española siguieron siendo un tópico de amplia discusión. Otro de los elementos que quedan fuera de los alcances de esta investigación y sugieren nuevas líneas de exploración, es referente al tipo de lectores que se aproximaron a estos textos, que por lo que pudimos observar a lo largo de este apartado debían poseer interés y conocimientos artísticos, ya fuera desde la óptica musical, la educación física, o la formación dancística, por lo que es viable sugerir que esta situación enmarca el contexto de institucionalización que la danza mexicana estaba consolidando.

3.2 *Ritmos Indígenas de México*, un manual de creación coreográfica

Correspondiendo a las ediciones derivadas de las Misiones Culturales tenemos *Ritmos Indígenas de México*, texto en el que Nellie y Gloria Campobello buscaron estructurar la enseñanza de la danza indígena mexicana, y que fue publicado en 1940, momento en que las autoras gozaban de ser exponentes de la danza nacionalista debido a su labor y vinculación a la política posrevolucionaria.

En la portada de la obra se refiere al artista que plasmó los dibujos complementarios, que estuvieron a cargo de Mauro Rafael Moya³⁰⁸, quién con una presentación elemental reinterpretó los movimientos de los grupos indígenas seleccionados, estas imágenes destacan por la austeridad de los trazos, sumado al posible conflicto de intereses, dado que tanto Moya como las hermanas

³⁰⁸ Hijo natural de Felipe de Jesús Moya y Rafaela Luna, quienes tuvieron seis hijos juntos, para 1903 la pareja dio a luz a Mauro Luna, el hijo mudo que todavía nació en Villa Ocampo. Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, pp. 72-74. Nellie y Mauro fueron producto de esta relación, mientras que Gloria estaría vinculada a ellos a través de la consanguinidad materna.

Campobello compartían el parentesco materno, situación que permite cuestionar la participación del dibujante, de modo que las autoras pudieron recurrir a los servicios de cualquier otro artista pero optaron por incluir en su investigación el trabajo de uno de su hermano, que era desconocido por el ojo público y conservaba su apellido auténtico, haciendo difícil la vinculación entre estos tres personajes, dando muestra de la influencia y las redes de poder involucradas en este proceso creativo.

La información que da comienzo a la este trabajo corresponde a una nota introductoria de Raymundo Mancisidor, Jefe de la Oficina Editora Popular³⁰⁹, quién declara que esta obra es una “captación de formas artísticas populares [...] [que] no podía pasar inadvertida para quienes sienten el impulso de alentar cuanto ilumina y pone en claro las cosas de México³¹⁰”, y por esa misma razón, Gonzalo Vázquez³¹¹, Secretario de Educación Pública (1935-1940), “apoyó con entusiasmo el presente trabajo e hizo posible que las autoras lo realizaran y le dieran publicidad³¹²”, condición que propone que está edición fuera elaborada bajo el mandato institucional de la SEP, siendo esta la única mención al respecto, y que deja en clara la relación entre las Campobello y esta dependencia.

El prólogo estuvo a cargo de las Campobello, quienes a lo largo de nueve cuartillas plantean un panorama general, enfatizando que el objetivo era “señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias: ofrecemos aquí las líneas técnicas elementales, el principio y raíz de

³⁰⁹ Organismo dependiente de la SEP, creado en 1936, entre cuyas responsabilidades reside la generación de los impresos producidos por los Talleres Gráficos de la Nación, y distribuidos por el Departamento Autónomo de Propaganda y Publicidad (DAPP), instancia en la que recayó toda la producción vinculada a la educación socialista. Sebastián Rivera, “Folletos para la educación socialista en México (1934-1940). Entre el libro de texto y la biblioteca”, en *Amoxitli*, núm. 6, 2021 Universidad Finis Terrae, Chile, p. 11, <https://www.redalyc.org/journal/6157/615769174006/615769174006.pdf> (consultado 20 junio de 2023).

³¹⁰ Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 5.

³¹¹ Gonzalo Vázquez Vela fue un Licenciado en Derecho que desempeño cargos públicos desde 1920, ya en el mandato de Lázaro Cárdenas se hizo cargo de la SEP de 1935 a 1940. Gonzalo Vázquez Vela, SEGOB, s/f, <https://www.segobver.gob.mx/juridico/gobernadores/68B.pdf> (consultado el 30 de marzo de 2022).

³¹² Nellie y Gloria Campobello, *Op. Cit.*, p. 5.

nuestras futuras disciplinas coreográficas³¹³”, destacando que su aporte consistía en identificar las prácticas dancísticas auténticas, comprendidas como aquellas sin influencia externa, para posteriormente exponer su esencia, y que a su vez, estos movimientos fueran utilizados como la base de “un nuevo valor coreográfico auténtico³¹⁴”; sin embargo, esta aseveración da pauta para evidenciar la contradicción de los términos implementados, dado que un “nuevo valor” implicaría la reinterpretación, y en consecuencia, nutrirse del contexto individual de quién realiza el análisis, por lo que se corre el riesgo de perder legitimidad en el proceso, de desvanecer la pureza de la expresión indígena.

En lo alusivo al proceso de elaboración de esta obra, las autoras aseveran que la curiosidad, su conocimiento en todos los ritmos de baile conocidos, seguida de la comparación entre los ritmos indígenas, fueron sus motivaciones para dilucidar lo propio de lo ajeno, rechazando aquellas influencias o rasgos de mixtificación, para otorgar a los valores de la danza mexicana la categoría que les corresponde³¹⁵, de tal manera que las Campobello se valen de *Ritmos Indígenas de México* para legitimar implícitamente su acción e intervención en el ámbito dancístico, pasando inadvertido que la constitución del México posrevolucionario procedió de una sucesión histórica cuyo origen fue confluencia cultural. (Ver imagen 23).

³¹³ *Ibidem*, p. 7.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ *Idem*.

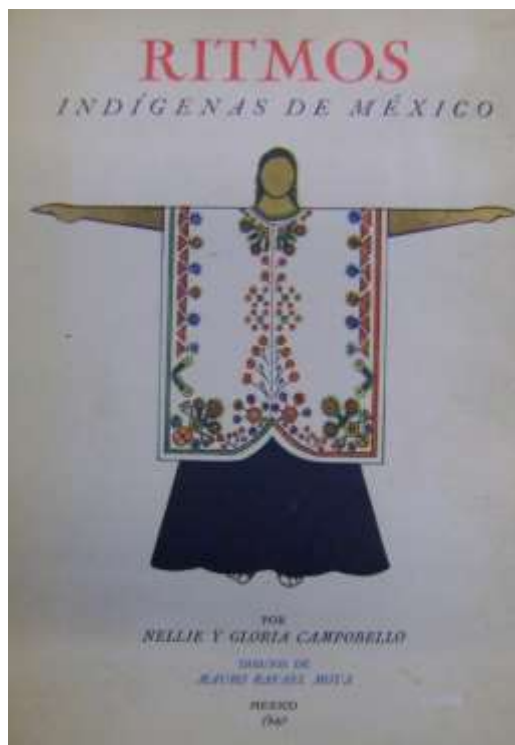


Imagen 23. Portada *Ritmos Indígenas de México*

A lo largo del prólogo, las escritoras, bailarinas y coreógrafas reforzaron la existencia de su obra, reiterando que “el presente estudio no pretende ser ”-en estos momentos en que tanto se ignora o confunde nuestra tradición coreográfica- sino el A, B, C de un material de danza que, aunque todavía se halla en sus comienzos, pronto se difundirá y perfeccionará³¹⁶”, estableciendo a través de su texto, una guía para la ejecución de danzas indígenas, que acompañaron el esplendor posrevolucionario, atendiendo la solicitud de un sector específico, tal y como pudimos documentar en la revisión del archivo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Campobello.

Respecto a ello, localizamos dos referencias de 1939 que aluden la necesidad de contar con un material que desglosará los elementos básicos de las danzas mexicanas, como lo evidencia una carta dirigida a la SEP y fechada el 3 de abril, donde una mujer procedente de Long Beach, California solicita se le

³¹⁶ *Ibidem*, pp. 7 y 8.

proporcione información sobre los pasos, vestuario y música utilizados en *Las Malinches* y *Los Inditos*, con la finalidad de presentarlos en la celebración del cinco de mayo, estando dispuesta a pagar por este servicio en caso de que generará una cuota de recuperación³¹⁷. (Ver imagen 24).

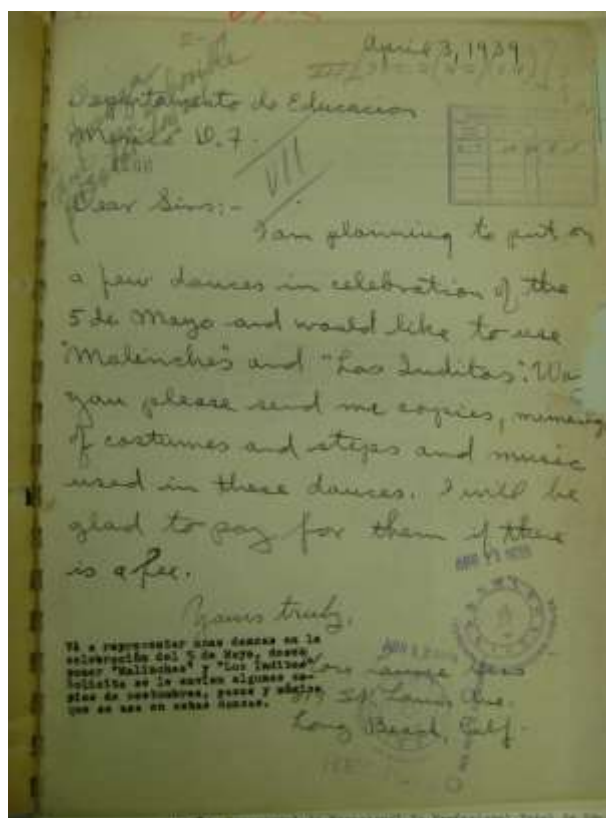


Imagen 24. Carta enviada a la SEP con el propósito de obtener información sobre la danza de “*Las Malinches*” y “*Los inditos*”. AHENDNYGC folder 15/1939, f. 14.

La segunda correspondencia a la demanda de un texto que aborde las danzas mexicanas es la carta de Winifred A. Johnson, procedente de Evanston Illinois, que solicita datos de las danzas mexicanas más comunes³¹⁸. (Ver imagen 25). Este oficio fue reenviado por el Jefe de Departamento de Bellas Artes,

³¹⁷ AHENDNYGC folder 15/1939, f. 14.

³¹⁸ AHENDNYGC folder 15/1939, f. 84.

Celestino Gorostiza que en otra emisiva le propone a Nellie Campobello se resuelva la inquietud de la señora Johnson³¹⁹.



Imagen 25. Carta enviada por Winifred A. Johnson quien solicita informes de los bailes típicos mexicanos y descripción de ellos. AHENDNYGC folder 15/1939, f. 84.

Por lo que en ambos casos queda demostrada la necesidad dancística y comercial de contar con un manual que explicará las correcta ejecución de las danzas propias de este territorio, resultando interesante que esta petición surgiera de un país extranjero, atraído por lo pintoresco de nuestras expresiones coreográficas, y también de la preocupación que supone la intervención del Jefe del DBA en la resolución de esta cuestión, considerando revela que la estética y las danzas mexicanas eran también un asunto político que otorgaba identidad y prestigio dentro y fuera del país. (Ver imagen 26).

³¹⁹ AHENDNYGC folder 15/1939, f. 117.

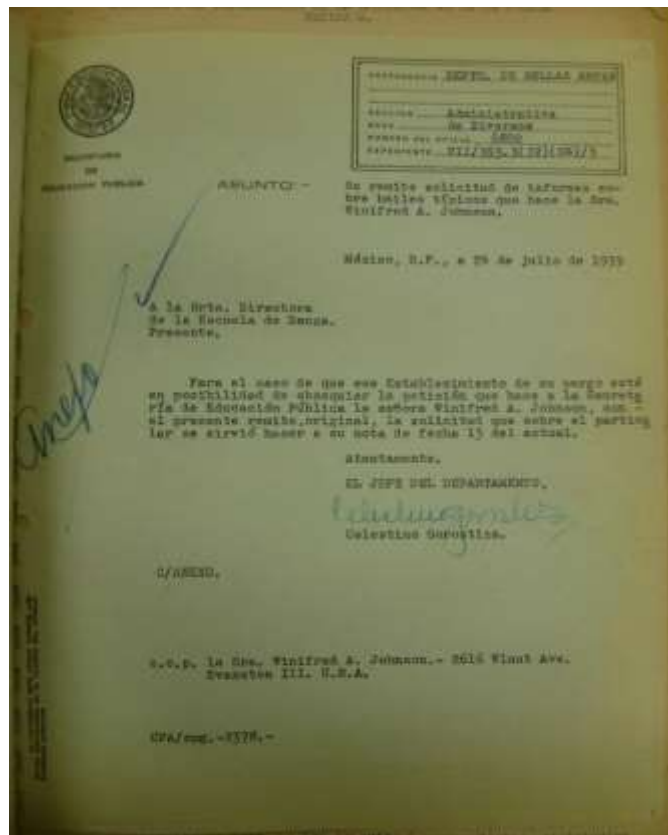


Imagen 26. Oficio del Jefe del DBA dirigido a Nellie Campobello, con la finalidad de atender la petición de Winifred A. Johnson. AHENDNYGC folder 15/1939, f. 117.

Una vez planteada la demanda de un texto con las características que las Campobello proponen podemos continuar retomando el contenido de *Ritmos Indígenas de México*, en el que las autoras aluden que la expresión propia de los indios figuró como la base de su trabajo y metodología para recuperar la información presentada, de tal manera que la observación crítica y el dominio de los ritmos de baile, fueron las herramientas utilizadas para que el texto fuera “ la orientación profesional en que toda buena práctica se funda [...] en el caso presente se trata no sólo de tecnicismos de danza, sino una depuración de nuestro baile nacional³²⁰”, aseveración que nos lleva a realizar que sus facetas prácticas y teóricas, en el ámbito dancístico simbolizaron el refrendo de su quehacer, y continúa colaboración con los gobiernos en turno.

³²⁰ *Ibidem*, p. 8.

En cuanto a la utilidad y público al que estaría destinado *Ritmos Indígenas*, sus autoras refieren que “estos ritmos ocuparan un lugar especial en nuestras manifestaciones de la danza, y tan pronto como se conozcan y apliquen, su riqueza y desenvolvimiento quedarán asegurados mediante el entusiasmo y la vigilancia de las danzarinas técnicas que indudablemente utilizarán este material³²¹”, frases que continúan explicado el contexto de la danza en el país, y a su vez proyectan las expectativas de las Campobello, afirmando su obra revolucionaría la enseñanza de danza a lo largo del territorio nacional, visualizando este proceso de manera homogénea, idealizando la manera en que el lector se acercaría a la obra, asumiendo también que este aprendizaje figuraría como prioridad en la agenda educativa del momento.

Otro aspecto que resalta en la expresión anterior es el uso de la idea “danzarinas técnicas”, que a pesar de que no estar definida, apunta a aquellas mujeres interesadas en la danza indígena mexicana, y contaran con formación autodidacta o sistematizada, circunstancia que nos lleva a un grupo reducido, sumado a que el tiraje de este libro fue de mil unidades. La aproximación a esta obra requería de conocimientos previos, dado que un acercamiento sin conciencia de conceptos básicos de danza, y su integración con la música significarían la incomprensión de diversos elementos incluidos, por lo que *Ritmos Indígenas de México* significó un referente de la organización y difusión dancística, estableciendo en él un método de aprendizaje.

En el prefacio también hubo espacio para incorporar algunas observaciones al lector, agrupadas en las categorías, *Propósito del texto*, *Generalidades de las Danzas Mexicanas*, *Las Tribus y Danzas*, *El lenguaje sagrado del indio* y *Relieves de Yucatán*. En *Generalidades de las Danzas Mexicanas*, las autoras cuestionaron la veracidad de las contribuciones de los folkloristas, y comentar que “no han podido calificar que elementos de nuestra danza son falsos, cuáles imitativos y cuáles auténticos [...] y se dedican también, armados de su camarita fotográfica, a

³²¹ *Idem.*

retratar simplemente lo pintoresco³²²”, sin embargo aquí es oportuno recordar que esa era la forma de recopilar información durante las Misiones Culturales, donde también Marcelo Torreblanca (véase página 86) aborda un proceso similar en el que le fue difícil separar su postura como observador y agente externo, respecto al vínculo establecido con la comunidad durante el periodo de investigación, por ello, podemos señalar está como una de las problemáticas a las que se enfrentaban los misioneros culturales y otros investigadores del entorno indígena.

A través de esta crítica, resulta preciso enmarcar que tanto el folklore³²³ como el nacionalismo cultural que dio origen a las Misiones Culturales, coexistieron en la reforma educativa vasconcelista, coincidiendo también en el objetivo de rastrear las raíces indígenas y distinguirlas de la influencia española, e identificar los rasgos genuinos de México³²⁴ que conformarían la noción de identidad nacional. En algunos momentos, estas ideas convivieron y se entremezclaron, como ocurrió a principios de 1928 “cuando los misioneros iniciaron “oficialmente” la recolección del folclor [...] recibiendo los músicos orientaciones por medio de pláticas informales”³²⁵, circunstancia que evidencia las condiciones a las que se enfrentaban los investigadores mexicanos, estuvieran incorporados a las Misiones Culturales, a la recuperación folklórica, o su formación perteneciera al ámbito musical o pictórico, ninguno de estos sectores conocía el método de estudio de la etnología, o el aproximamiento que los ingleses tenían al folclor, sin embargo, prevalecieron más correspondencias que rupturas entre el nacionalismo cultural y el folklorismo, que en 1945 formalizó sus estudios bajo el

³²² *Ibidem*, p. 9.

³²³ Durante la última década del siglo XIX, el estudio del folklore comenzó a ser bien visto en México, pero sólo se introdujo en las aulas a partir de 1906. Luego en 1914 y en 1916, se fundarían sociedades folklóricas con individuos destacados en la investigación y el rescate de “las raíces populares”, entre los que se incluyó Manuel M. Ponce. Jesús Márquez, “Causa perdida. Vicente T Mendoza y la investigación folklórica en México 1926-1964” en *Graffylia*, p. 96, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/721/010.pdf (consultado 24 junio de 2023).

³²⁴ *Ibidem*, p. 95.

³²⁵ Clara Meierovich, *Vicente T Mendoza artista y primer folclorólogo musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 107.

rigor científico y la metodología con el respaldo de la Universidad Nacional y La Escuela de Antropología³²⁶.

En lo alusivo a *Las Tribus y Danzas*, las escritoras exponen la manera en que distinguían una danza indígena respecto a aquellas con influencia externa, de modo que primero realizaban un estudio visual de todas las acciones del cuerpo, articulaciones y actitudes en reposo de los habitantes de la comunidad, logrando extraer los movimientos comunes, identificando los actos repetidos que serían considerados naturales por efectuarse entre distintos individuos, formando así una conciencia colectiva corporal. Sumado a ello, las Campobello incluyeron una recomendación a los estudiantes de danza, quiénes debían “hacer de su cuerpo un instrumento capaz de ponerse al servicio de la danza que tratan de interpretar³²⁷”, incentivando prácticas dancísticas reflexivas, que tomaran en cuenta la creación y simbolismo de los bailes para los grupos originarios, aunque para ello se necesitara de un estudio más profundo que el que las autoras proponían en su obra.

La nota correspondiente a *El lenguaje sagrado del indio*, estaba vinculada al punto anterior, al establecer que los indígenas tienen “una manera local de moverse, de andar, de gesticular; de tal suerte, que para los ojos acostumbrados a la plástica del cuerpo, los movimientos de éste, en cuanto a su origen, hablan con mayor elocuencia que las expresiones del lenguaje³²⁸”, por lo que hasta los silencios y pausas de las acciones de los nativos conferían parte de su expresión y cosmovisión, encontrando en el movimiento corporal un vehículo de manifestación individual y colectiva.

Las hermanas Campobello definieron la habilidad de expresar con el cuerpo, como el *Lenguaje sagrado del indio*, encontrando en la observación y convivencia el método preciso para su estudio, por lo que los indígenas les otorgarían más elementos de estudio realizando sus actividades cotidianas “al

³²⁶ *Ibidem*, p. 108.

³²⁷ Nellie y Gloria Campobello, *Op. Cit*, p. 11.

³²⁸ *Ibidem*, p. 12.

verlo ir por los caminos y los montes, bajar por los cerros, cruzar por los llanos, perderse por entre la miseria, hundirse en la oscuridad de sus pobres casas³²⁹”, postura que refiere indirectamente los juicios de valor de las autoras, quienes al ascender en la escala social se desvincularon de su pasado precario, con el cual su imagen de autoridades de la danza mexicana, no encajaba.

Cerrando con las advertencias hacia el lector, las autoras refieren a los *Relieves de Yucatán* como un elemento de tradición que consigue expresar tanto que, “Bastan a veces tres líneas para que el espectador sienta todos los recursos del movimiento de la figura grabada”³³⁰, dejando en claro que su trabajo no representa “meras suposiciones, como pudiera creerse a primera vista, ni ritmos corporales rebuscados, sino trasunto fiel de los grabados y bajos relieves anteriores a la Conquista”³³¹. Estas declaraciones nos muestran la postura de las Campobello, en dónde se autoproclaman autoridades en la materia, a causa de su experiencia, entrenamiento visual, las percepciones corporales, y la participación del proyecto político nacionalista, pero que a su vez, permiten cuestionar la veracidad de sus interpretaciones en el entorno maya, dado que no hay otro sustento en su análisis más que la observación y su capacidad para disociar lo indígena de lo extranjero, exponiendo lo endeble de su sistema de investigación.

Las bailarinas y escritoras marcan el término del prefacio y el inicio del desarrollo de obra, con la siguiente frase:

“-¿Dónde acaba la verdad y empieza la leyenda? No deseamos comentar y alargar esta explicación. Tan sólo queremos concretarnos a exponer los resultados de un trabajo que se propone un fin práctico, no especulativo. [...] Nos concretamos a recoger los movimientos corporales plásticos, en su valor técnico y en su perfil local: lo auténticamente mexicano según la plasticidad esencial del indio y los ritmos de su cuerpo-”³³².

³²⁹ *Ibidem*, p. 13.

³³⁰ *Idem*.

³³¹ *Ibidem*, pp. 13 y 14.

³³² *Ibidem*, p. 15.

Dejando en claro que su quehacer consistía en exponer lo que su experiencia, observación y capacidad les ofrecieron, omitiendo cualquier vinculación institucional de la que formaran parte, aun cuando se eludiera la actividad derivada de las Misiones Culturales, proyecto al que pertenecieron, y a partir del cual tuvieron acceso a la investigación de los pueblos indígenas y del que adquirieron parte de su formación, saber y legitimación en el ámbito dancístico.

Para adentrarnos a los contenidos de *Ritmos Indígenas de México*, es necesario mencionar la estructura de la obra, con el propósito de enfatizar la distribución de la información y aclarar algunos términos, de tal forma que definir el concepto ritmos resulta preciso para los propósitos del presente texto, en que las autoras omitieron cualquier puntualidad al respecto; por lo que para una comprensión más detallada recurrimos a la revisión de Leticia Miramontes, quién desde un enfoque escénico retoma a Émile Jacques Dalcroze, teórico examinado en capítulos previos, que define al ritmo desde la conjunción musical y dancística, en la que:

“-El arte del ritmo musical consiste en diferenciar las duraciones de tiempo, en combinar su sucesión, en acomodar entre ellas silencios, en acentuar concientemente o inconcientemente según las leyes fisiológicas. El arte del ritmo plástico, dibuja el movimiento en el espacio, traduce las duraciones largas en movimientos lentos, las cortas en movimientos rápidos, mezcla pausas en sus diversas sucesiones y expresa las acentuaciones sonoras en sus múltiples matices reforzando o alivianando el peso corporal por medio de las enervaciones musculares-”³³³.

Circunstancia que nos lleva a asimilar la estrecha relación entre estas disciplinas, la compenetración y el desarrollo conjunto que se da a través de una coreografía. Por su parte, Miramontes nos ofrece una postura al respecto que integra a las “danzas antiguas no teatrales, como [...] las rituales o las folklóricas, [en las que] el uso de los elementos compositivos (dinámica-espacio-ritmo)

³³³ Emile Jaques Dalcroze, *El ritmo, la música y la educación*, Foetisch, Suiza, 1965, p. 84 en Leticia Miramontes, “El ritmo en la música y la danza: su función como organizador”, *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, núm. 9, julio, 2009, p. 3, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9360/8118> (consultado el 4 de marzo de 2024).

obedecen a razones naturales, espontáneas. O sea el bailarín [...] se expresa espontáneamente de acuerdo a su espacio vital, a los estímulos del entorno”³³⁴, dando origen a la gestación de formas puras, donde “es el ritmo que da el carácter al movimiento”³³⁵, de tal manera que esta visión logra integrar la sistematización dancística con la autenticidad indígena, cuyo objetivo de ser consiste en expresar su cosmovisión pero que suministra a espectadores, ejecutantes e investigadores de una vasta materia de estudio y la posibilidad de teorizar al respecto, tal y como lo hicieron las hermanas Campobello.

A lo largo de *Ritmos Indígenas de México* pudimos ubicar tres tipos de páginas, de modo que el primero destaca por combinar texto e ilustraciones al margen de la hoja (ver imagen 27), las imágenes de estas hojas indican un solo movimiento y fueron utilizadas para complementar el apartado de *figuras* de cada grupo o región analizadas, por ello estos gráficos contienen un pie de imagen que alude la sección nombrada.

La segunda categoría de información que nos presentan las autoras, muestra imágenes correspondientes a acciones más complejas, secuencias de movimiento que incluyen anotaciones musicales, recibiendo estas cuartillas el nombre de páginas musicales y abordan las actividades naturales de los grupos indígenas, como su andar y pasos de baile, razón suficiente para precisar el ritmo correspondiente a la ejecución de cada acción, con el propósito de igualar, en la medida de lo posible, la interpretación, destacando también que estas referencias visuales carecen de numeración o descripción alguna, situación que le confiere un mayor peso la compaginación entre movimiento y frecuencia. (Ver imagen 28).

³³⁴ *Ibidem*, p. 5.

³³⁵ *Idem*.



Imagen 27. Página que combina texto y referencia gráfica en sus bordes. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 87.

Respecto a las páginas musicales, es pertinente indicar que éstas incluyen anotaciones en italiano que corresponden al “*tempo*” o la velocidad en que una pieza musical o dancística debe ser ejecutada; a su vez, la medición de este ritmo se realiza mediante *bpm* (beats per minute) por sus siglas en inglés, y en español comprendido como pulsos por minuto, este número indica la cantidad de veces que tiene que repetirse un ritmo sonoro durante un minuto. Este sistema de medición musical fue implementado para generar mayor precisión en las interpretaciones, y se vale del metrónomo, un objeto que marca el ritmo de manera constante³³⁶.

³³⁶ David Troya, “¿Qué significa *Allegro*? y *Ritardando*? Todo lo que necesitas saber sobre el *tempo*, s/f, <https://escuelaonlinedemusica.com/lenguaje-musical/que-significa-allegro-y-ritardando-todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-el-tempo/#comments> (consultado el 1 de marzo de 2024).

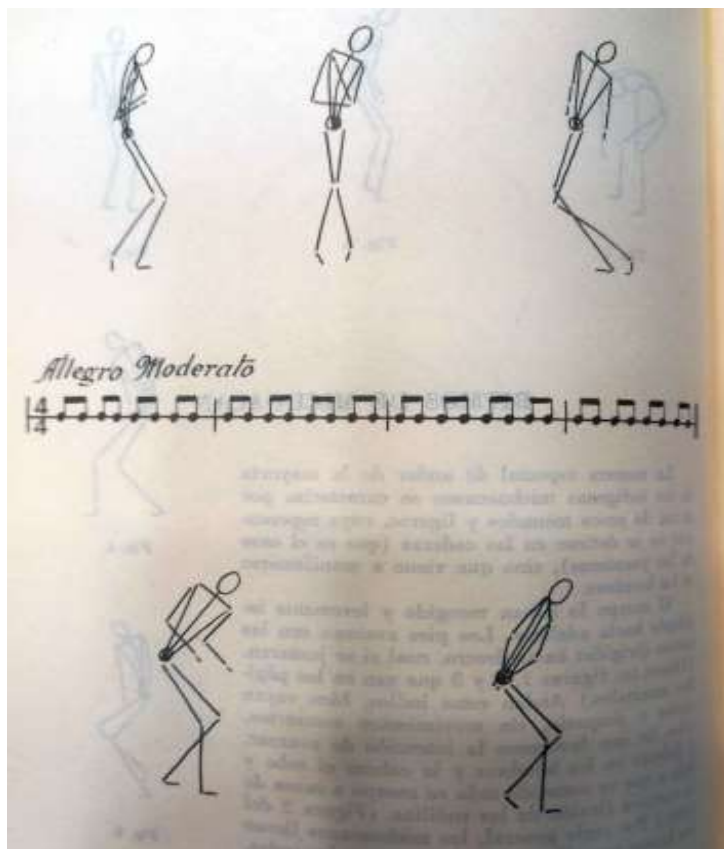


Imagen 28. Ejemplo de páginas musicales. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 88.

Para tener un parámetro de algunas acotaciones del tempo incluidas en *Ritmos Indígenas*, ubicamos la siguiente clasificación y su correspondencia:

- Largo*: muy lento (20 bpm)
- Lento*: lento (40 - 60 bpm)
- Grave*: lento y solemne (40 – 43 bpm)
- Adagio*: lento y majestuoso (66 -76 bpm)
- Andante*: al paso tranquilo, un poco vivaz (76 -108 bpm)
- Moderato*: moderado, como su propio nombre indica (80 – 108 bpm).
- Allegretto*: un poco animado (96 – 112 bpm)
- Allegro*: animado y rápido (110 – 168 bpm)
- Vivace*: rápido (121 – 140 bpm)
- Presto*: muy rápido (168 – 200 bpm)
- Prestissimo*: rapidísimo (más de 200 bpm)³³⁷

³³⁷ *Idem.*

El uso de esta terminología nos habla de que el lector debía contar con conocimientos previos para tener un acercamiento certero al texto de las Campobello, cuya finalidad consistía en instruir a su público, sin embargo, queda claro que este sector no estaría conformado por principiantes, sino por individuos con nociones dancísticas, preocupados por la adecuada ejecución de danzas indígenas, y en el entorno adecuado para tener un aproximamiento a la obra.

Lo anterior, nos lleva a cuestionar el costo y sistema de colocación de dicha investigación, y a pesar de desconocer estos datos, nos ofrecen un panorama paralelo a la consolidación de *Ritmos Indígenas de México*, que como estudio dancístico fue resultado de un largo proceso de investigación y concordancia entre el ámbito educativo, artístico y gubernamental, por lo que resulta ilusorio concebir que sus efectos de difusión se concretarían una vez editado y colocado en los estantes de distribución, considerando las autoras no tomaron en cuenta que a pesar de los esfuerzos involucrados en este logro, sería necesaria una proyección más amplia para materializar los alcances planteados en el prólogo, y que su obra figurara como el eje central del aprendizaje de las danza indígenas mexicanas, pero que es necesario darle el valor que ocupa al figurar como el primer texto en su tipo.

Al profundizar sobre la organización de *Ritmos Indígenas de México*, resulta pertinente manifestar que la particularidad de los trazos incluidos alude al uso de líneas cinéticas, recurso utilizado para señalar movimientos en serie, y registrar movimientos dancísticos, es por ello que consideramos oportuno mencionar aquellos sistemas existentes para 1940 y que pudieron influir en la formación y proyección de las Campobello en su texto, en la sistematización que ellas realizaron.

El punto de partida de los registros o notaciones coreográficas es el sistema Beauchamp Feuillet presentado en *Choreographie* y fechado en 1700, exponiendo “la ubicación de los pies y seis movimientos básicos de las piernas en ballet [...] también recoge cambios de dirección del cuerpo y numerosas ornamentaciones de piernas y brazos. Además, las líneas de compás en la partitura del baile

corresponden a las del compás en la partitura musical³³⁸, estableciendo un precedente en el estudio y práctica dancística. Conforme a lo anterior, la siguiente estructura que se ocupó de trasladar el movimiento a signos escritos fue la propuesta de “Arthur Saint-Léon en *Sténochorégraphie* (1852) y [consecuentemente la de] Friedrich Albert Zorn en *Grammatik der Tanzkunst* (1887), basadas sobre una representación pictográfica donde, piernas, cabeza y cuerpo podían claramente disociarse. La duración de cada movimiento, se precisaba con una notación musical adjunta³³⁹, de tal modo que estas propuestas coinciden con lo que hemos referido sobre las páginas musicales de *Ritmos Indígenas de México* y reflejan el aprendizaje de las hermanas Campobello en este rubro.

La última metodología de notación coreográfica del siglo XIX fue la concebida por Vladimir Stepanov, quien en “*L’Alphabet des mouvements du corps humain*” (1892), utilizó como signo de base la nota musical, sobre una base donde las líneas representan las diferentes partes del cuerpo y símbolos adjuntos señalan las torsiones y flexiones³⁴⁰; sin embargo, para el siglo XX se sumaron dos registros distintos Laban (1928) y Conté (1931). La primera propuesta recibió el nombre de *Labanotación*, y determina el movimiento de cada parte del cuerpo del bailarín, su dirección, dinámica y tempo³⁴¹, mientras que en la segunda acotación no encontramos más precisiones al respecto, pero resulta importante enmarcarla temporalmente.

La valía de estos registros reside en la necesidad de agrupar los pasos de danza para preservar la práctica en el tiempo y espacio, y a su vez, propiciar su difusión, teniendo en cuenta que la organización de este conocimiento pudo contribuir a la concepción que Nellie y Gloria Campobello forjaron de las danzas

³³⁸ Montse Morilla, “Las partituras del movimiento”, *The corporeal turn*, s/f, s/p, <https://thecorporealturn.com/las-partituras-del-movimiento/> (consultado el 10 de marzo de 2024).

³³⁹ Jesús Pacheco, “Sistemas de notación coreográfica de las danzas colectivas en Educación Física”, *EFDeportes.com, Revista Digital*, Buenos Aires, año. 16, núm. 158, julio 2011, <https://www.efdeportes.com/efd158/notacion-coreografica-de-las-danzas-colectivas.htm> (consultado el 10 de marzo de 2024).

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ Montse Morrilla, *Op. Cit.*

indígenas mexicanas, recalcando que para profundizar en este rubro se sugiere consultar las fuentes utilizadas³⁴².

Por otro lado, y para culminar con la distribución de información propuesta en *Ritmos Indígenas* es viable presentar la tercera categoría que ubicamos, y corresponde a aquellas páginas en las que sólo se encuentran referencias visuales, y en algunos casos, el pie de imagen o alguna información adicional, por lo que éstas cuartillas reflejan un mayor interés en el contenido gráfico, exponiendo prácticas religiosas y socio culturales de la región a analizar, a pesar de ello, es importante señalar que las autoras no profundizan en explicar el entorno que da lugar a estas costumbres, por lo que únicamente se indican como representación visuales de las actividades cotidianas de los grupos indígenas de México, y que para el lector podrían simbolizar una expresión ajena a su realidad, de tal modo que las Campobello no se detienen a contextualizar éstas prácticas que a pesar de complementar su estudio escaparían de los límites impuestos por ellas mismas en el prólogo. (Ver imagen 29).

³⁴² Para ahondar en el tema véase, Ernestina Rodríguez, *La escritura de la danza, evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV Y XVII*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia, s/f, <https://core.ac.uk/download/pdf/71048263.pdf> (consultado el 10 de marzo de 2024).



Imagen 29. Ejemplo de página con referencia gráfica en Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 113.

Una vez establecida la estructura de la información abordada por las autoras, podemos proceder a analizar el contenido de la misma, de modo que el rasgo característico de la obra radica en la diferenciación que hacen las Campobello sobre los ritmos indígenas a exponer, consiguiendo distinguir a estos a través de dos sectores; el primer grupo refiere sociedades indígenas específicas, mientras que la segunda clasificación presenta regiones geográficas sin puntualizar algún grupo social, otorgando un mayor sentido de generalización. Es por ello que a través del siguiente cuadro sinóptico condensamos estas referencias. (Ver imagen 30).

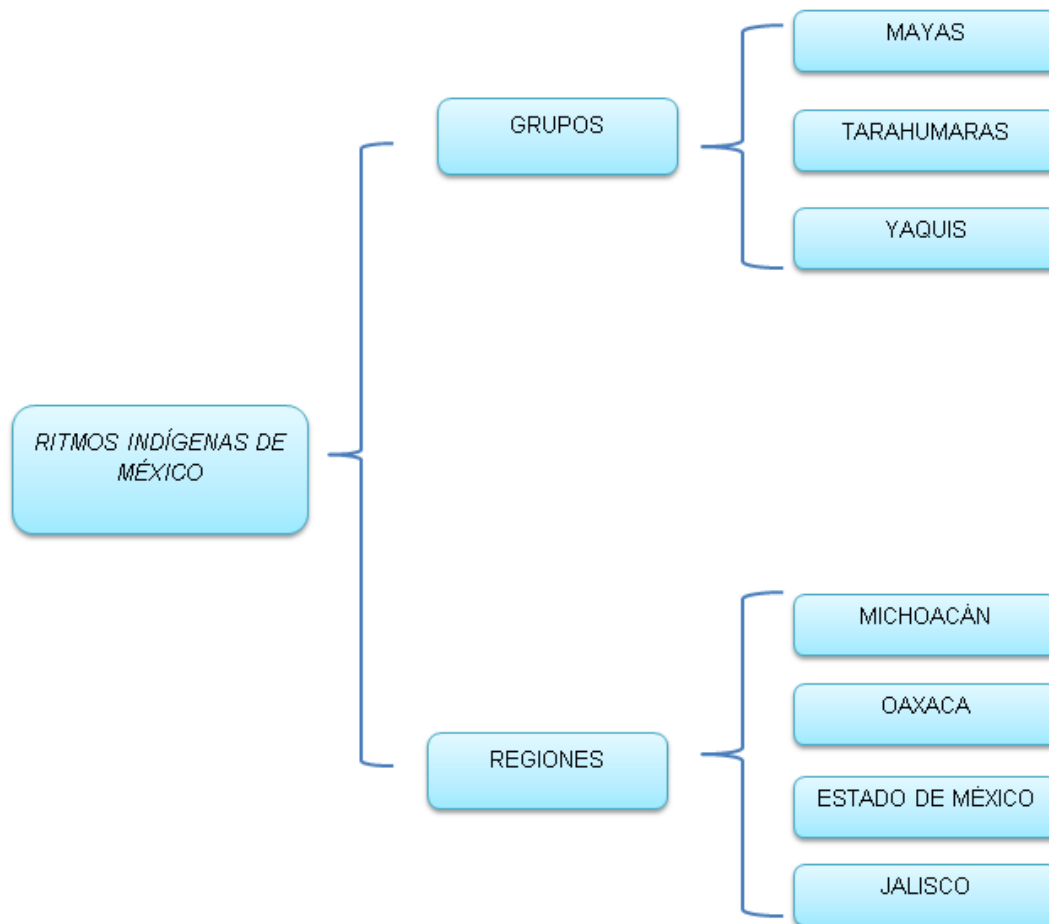


Imagen 30. Mapa de clasificación de ritmos, elaborado a partir de información contenida en *Ritmos Indígenas de México*. Autoría propia.

En el texto no se ubican las razones para aproximar al lector por una mezcla entre grupos y territorios de ocupación indígena, pero podemos establecer que entre las complicaciones derivadas de este sistema, exponer los ritmos a partir de la vastedad territorial de cuatro estados distintos implica un estudio meticuloso y extenso, circunstancia que difiere con la realidad del texto, en la que este sector es al que menos contenido se dedica, en contraste con aquellas páginas que aluden a los grupos maya, tarahumara y yaqui, que resaltan por el amplio tratamiento que se les da.

Respecto a la manera de abordar los contenidos de cada grupo o región geográfica, en la revisión del texto pudimos observar la siguiente sistematización. (Ver imagen 31).

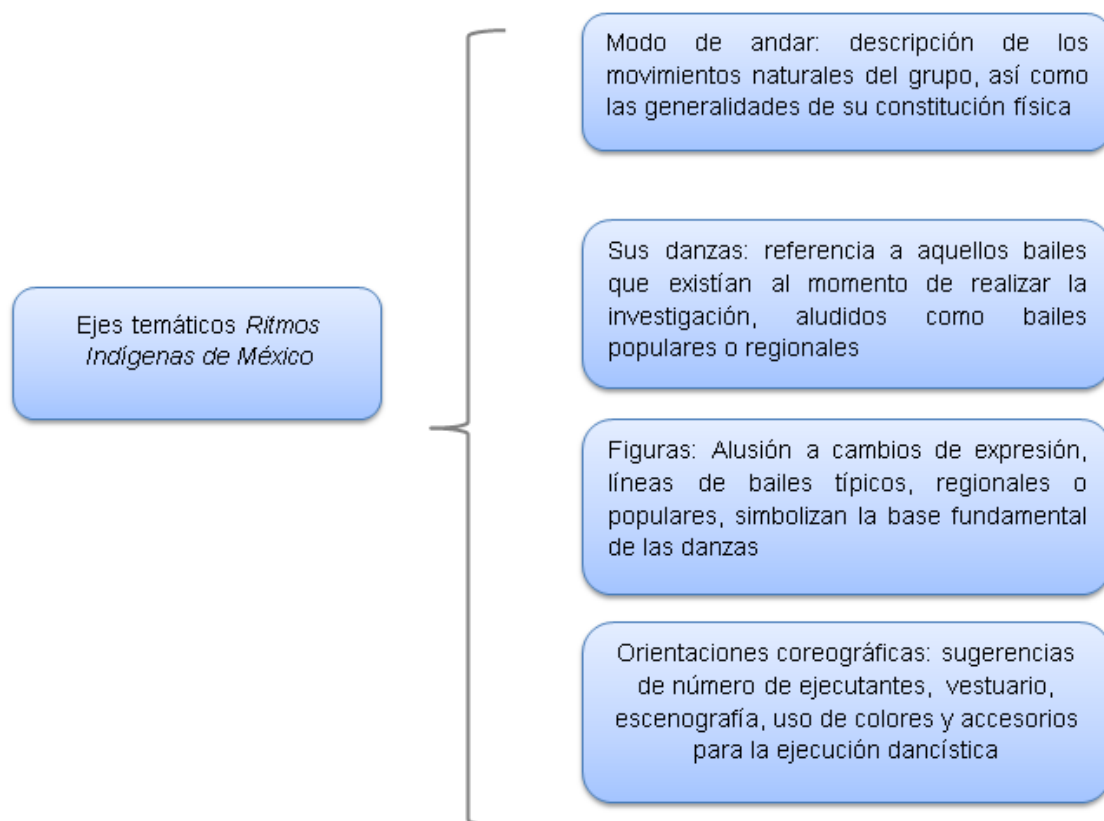


Imagen 31. Mapa de ejes temáticos abordados en *Ritmos Indígenas de México*. Autoría propia.

Una vez plateada la distribución que propone *Ritmos Indígenas*, es momento de examinar la información derivada de los grupos seleccionados por las autoras. La elección de los grupos maya, tarahumara y yaqui resulta dispar por la localización de estos asentamientos, sin embargo, las evidencias señalan que la belleza y pureza de sus expresiones son los rasgos distintivos de su existencia.

El planteamiento al sector maya comienza con una disyuntiva, y la siguiente aseveración sobre el término *mestizo*, concebido como “uno de esos caprichos del lenguaje, se nombra mestizo al indio de Yucatán, pero racialmente no es mestizo, sino indio³⁴³”, otorgando al lector de un inicio ambiguo, al posicionarlo entre lo que es, y lo que debería ser para las hermanas Campobello.

Posterior a ello, se procede a describir la manera de andar de este grupo en la que “sus movimientos tienen firmeza, son cortos, su manera de andar es a la vez gallarda y breve³⁴⁴”, de tal manera que las autoras ofrecen una descripción que incita a una reconstrucción visual de este proceso, aclarando que no se analizarán todas las actitudes de este grupo, puesto que “es muy difícil decir con palabras lo que tan claramente expresan las líneas y en parte, porque apenas si haría falta. Con sólo ver los dibujos, los profesionales de la danza recogerán y comprenderán todas las expresiones corporales que exponemos³⁴⁵”. Esta declaración, busca determinar su campo de acción, en donde entre líneas se expresa la capacidad que el lector tendrá que desarrollar para interpretar las referencias visuales, que para las Campobello se asumen como claras y comprensibles, de tal modo que *Ritmos Indígenas* tendría una interpretación diferente en cada lectura, haciendo de este un texto que se reconstruiría de acuerdo al conocimiento previo de cada lector, haciendo de esta acción un proceso dinámico, que se centra en la exposición de contenidos más que en una detallada explicación de los mismos.

Retomando las características esenciales de los mayas, estos se distinguen por la “elegancia de sus pasos, el movimiento de sus piernas, los giros y manera de su cuerpo revelan al ídolo inanimado, moviéndose siempre dentro de un triángulo³⁴⁶”, demostrando que la observación y descripción fueron las herramientas esenciales para la recopilación informativa. (Ver imagen 32).

³⁴³ *Ibidem*, p.19.

³⁴⁴ *Idem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 23.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

De este modo ubicamos un contraste respecto al andar de los tarahumaras, cuyos:

“-pasos son tan largos y suaves que casi se deslizan [...] Los brazos, de la mano al codo, hacen un movimiento muy lento, en armonía con el andar. Si durante la marcha el tarahumara tiene que detenerse para mirar atrás, lo hace lentamente y con todo el cuerpo [...] tranquilamente, sin apresuramiento, con reposo lleno de naturalidad”-³⁴⁷

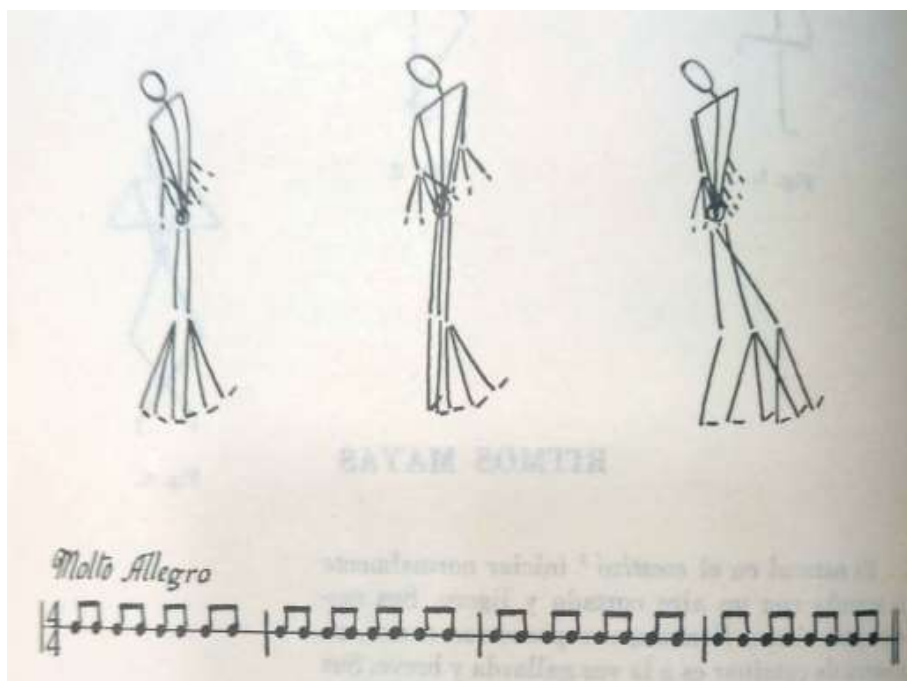


Imagen 32. Figuras 1, 2 y 3 de páginas musicales [son] correspondientes a la manera de caminar del mestizo yucateco. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, pp. 20 y 21.

Mientras que su actitud destaca por contener “tal quietud, tal solemnidad, tal silencio, podríamos decir, en la manera en que el cuerpo del tarahumara se desliza al andar, que para penetrarse de la esencia de su ritmo es casi indispensable valerse de símiles poéticos tomados de la naturaleza³⁴⁸”, aspecto que difiere de los atributos mayas, y que nos invita a crear analogías del entorno tarahumara del que se suprimen datos específicos, dando por sentado que el

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 117.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 119.

lector conoce el entorno natural de la región, circunstancia que resulta un desafío si tomamos en cuenta que las hermanas Campobello pudieron ser testigo de la majestuosidad indígena a partir de su vinculación y trabajo con instancias públicas, por lo que reconstruir el contexto de sociedades tan complejas para un individuo promedio parece un quehacer complejo, sin embargo a las autoras se reducen a presentar la información necesaria la construcción de números dancísticos, dejando de lado la comprensión de la cosmovisión de estos grupos. (Ver imagen 33).

En relación a las particularidades tarahumaras, se recalca que es

[...] “-corredor y cazador; tiene todas las cualidades y defectos de las tribus nómadas [...] acude siempre a los lugares señalados para los torneos atléticos, en los cuales se presenta completamente desnudo. Así se explica que, sin saberlo, ponga en su vida de cada día la belleza del deporte, y que, [...] traslade esa belleza a su danza y todo su arte-”³⁴⁹

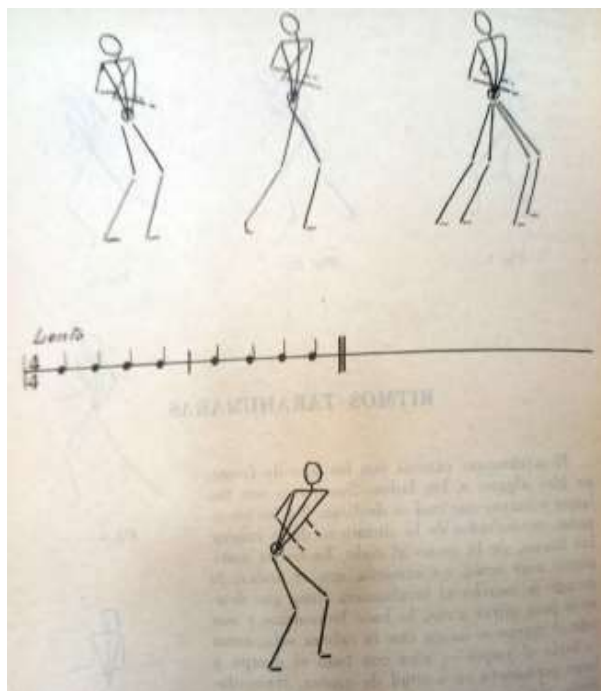


Imagen 33. En el momento de iniciar su marcha, el tarahumara lleva este tiempo musical. Cualquier movimiento de danza, ya sea lento o rápido, debe sujetarse al ritmo que marca el movimiento de los pies. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 118.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 121.

Por lo que podríamos inferir que su desnudez pudo ser vista por las autoras como un aspecto negativo, dado que es el único elemento de este comentario que pareciera una anomalía, sin embargo, como ellas mismas lo señalan, esta concepción del movimiento, el vínculo que los tarahumaras expresaban con su cuerpo era resultado de su cosmovisión, de la tradición y cultura de un pueblo ajeno al que las Campobello estaban habituadas y un rasgo que complementaba la autenticidad de su existencia.

En tanto al andar yaqui, las autoras aseveran que:

[...] “-camina el yaqui con los pies un poco abiertos y apoyándose casi completamente sobre la parte exterior de ellos y el talón [...] dobla un poco más que la otra la rodilla de la pierna que no avanza, y de ese modo su cintura adquiere un movimiento tan especial, que en el acto surge de allí un ritmo vivo y enérgico que comunica a toda la figura de movimientos quebrados, enteramente propios-”³⁵⁰. (Ver imagen 34).



Imagen 34. Figura 4 al margen de la página 157. Al andar, el yaqui dobla un poco más que la otra la rodilla de la pierna que no avanza, y de ese modo su cintura adquiere un movimiento tan especial. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 157.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 157.

Dotándolo de una estructura y acciones distintas a la de los otros grupos que componen esta categoría, en la que el yaqui cuenta con movimientos rápidos y enérgicos, mientras que “La actitud de sus brazos es en todo momento expresiva. Movimientos precisos, tensión nerviosa, ademanes bruscos como de animal siempre alerta³⁵¹”. Esta aseveración que las Campobello utilizan para referirse a la conducta yaqui y compararla con la manifestación propia de una bestia o fiera, da cuenta de los prejuicios que las autoras poseían de acuerdo a su contexto y posición, en la que haber pertenecido al proyecto de las Misiones Culturales dejó una huella en su comprensión de los entornos indígenas, donde desapegarse de su postura de observadoras, entes ajenos a la situación, y docentes e investigadoras de la SEP, fueron elementos que forjaron su visión respecto a lo que el comportamiento indígena significaba, evidenciando la carga política inherente a su actividad y pensamiento, donde se continuaba viendo a los grupos nativos como sectores a los que había que civilizar y erradicar aquellos rasgos de salvajismo que persistieran, aunque a la par, era necesario rescatar los elementos particulares, e inusuales que dotaran de características pintorescas a la identidad nacional y lo definir lo que las danzas mexicanas debían simbolizar.

En lo correspondiente al eje temático de *Sus danzas*, recalcamos que el objetivo radicó en establecer aquellas danzas que se encontraban vigentes entre el grupo indígena al momento de realizar la compilación informativa, enfatizando en el uso indistinto que se da entre los conceptos “baile popular o regional, típico, o baile de estilo [dado que] por todos esos nombres se le conoce³⁵²”, cuestión que como hemos señalado y observado a lo largo de *Ritmos Indígenas de México*, la conceptualización y explicación detallada quedan fuera de los alcances de esta obra, siendo estas acepciones un ejemplo más de ello.

En el caso maya se define que las danzas que predominan son *las jaranas* y *El Torito*³⁵³ y corresponden a la influencia española, y están “desprovisto de

³⁵¹ *Ibidem*, p. 159.

³⁵² *Ibidem*, p. 23.

³⁵³ “*El torito*, hecho por una pareja que va portando un pañuelo (baile de origen árabe) es en pasos, tiempos y forma, -así como lo son las jaranas-, baile de tipo español simple”. *Ibidem*, p. 25.

originalidad y belleza. Debido a su deformación actual todos estos bailes han perdido ya el atractivo principal que podían tener: sus formas puras³⁵⁴”, aclarando que esto difiere de las maneras de los originarios de la península de Yucatán, donde la verdadera poesía, música y “danzas mayas están contenidas en la naturaleza física del pueblo yucateco³⁵⁵”, y más adelante advertir que los dibujos realizados sobre los ademanes mayas reflejan la expresión estática y base fundamental de la su danza.

En contraposición, las danzas tarahumaras sobresalen por su conexión con la cosmovisión del grupo, y su carácter originario, siendo el *Tutuguri*, el *Yúmari*, el *Jicuri* o danza del peyote y el *Nará* las más relevantes y “todas han nacido como derivación directa de la naturaleza de este pueblo y de su necesidad de expresar con el baile. Con sólo mirarlo, el tarahumara da la impresión de ser a un tiempo atlético y suave. Casi siempre asemeja un animal fino, todo agilidad y precisión³⁵⁶”. (Ver imagen 35).

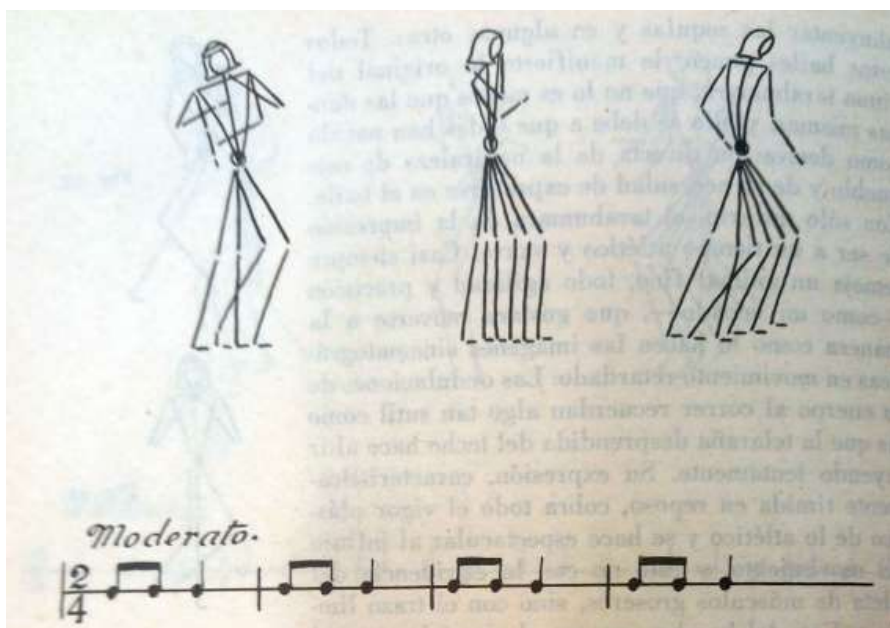


Imagen 35. Las figuras 9, 10 y 11 de las páginas musicales son actitudes naturales del tarahumara. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, pp. 122 y 123.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 121.

Los atributos del tarahumara corresponden a su uso del cuerpo como una extensión y unión con su entorno, por lo que sus particularidades consiguieron asombrar el criterio de las Campobello, quienes a su vez, destacaron su destreza y capacidad de conectar con el ambiente, su proyección con el instinto natural y corporal, al poseer “elasticidad de sus músculos y lo armonioso de su cuerpo [...] [donde] no hay alarde de fuerza, pues ésta es tan natural en él, que no la exhibe³⁵⁷”.

La perspectiva que las autoras nos ofrecen respecto a los tarahumaras da muestra de la líneas de trabajo que abordan en *Ritmos Indígenas de México*, transitando por lo exótico de los pueblos indígenas ante su mirada extraña, las particularidades y autenticidad de estos pueblos que destacan por ser bellos al permanecer indómitos, de modo que el tarahumara no es la excepción, “es corredor y cazador; tiene todas las cualidades y defectos de las tribus nómadas. Empinado en la sierra, trashumante, acude siempre a los lugares señalados para los torneos atléticos, en los cuales se presenta completamente desnudo³⁵⁸”. Aseveración que da muestra de la doble necesidad de recuperar la información de cada grupo, a la par de civilizar sus comportamientos, estilizar sus maneras, hecho relacionado con la parcialidad de la óptica de civilidad citadina, que veía con ojos de extrañeza el comportamiento natural de las regiones recónditas del país, a las que también había que integrar al objetivo de unidad e identidad nacional.

Otro elemento que llama la atención en el espacio asignado al del grupo tarahumara es la siguiente anotación realizada por las Campobello, quienes declaran que: “las figuras anteriores han sido tomadas directamente del natural, salvo algunas que son reconstrucción hecha sobre supervivencias fragmentarias de danzas antiguas [...] ni un solo movimiento ha sido compuesto o alterado³⁵⁹”, circunstancia que abre el cuestionamiento entorno a las fuentes de información utilizadas en este caso, en dónde se omiten referencias, pasando inadvertida la

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 123.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 121.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 125.

valía de las perspectivas, de la importancia de enriquecer su trabajo a partir de otras opiniones, sin embargo, ello también nos hace pensar en el objetivo profesional de las autoras con esta obra, que como veremos a lo largo de este apartado, *Ritmos Indígenas de México* simbolizaba su posicionamiento como autoridades en la materia, al integrar el conocimiento teórico y práctico de las danzas indígenas del país, aspecto que es importante tomar en cuenta.

En lo correspondiente a las danzas yaquis, las autoras indican que a pesar de tener belleza inferior, agrupan cualidades poco comunes, siendo este su rasgo distintivo, como en la danza del *Venado* y el *Coyote*, que a pesar de tener un origen mayo, su importancia “proviene del porte y ritmo de quien los ejecuta, y esto los yaquis lo hacen magistralmente, gracias a su fuerza física³⁶⁰”, sumado a que el Sonora “es una de las pocas regiones de México donde existen danzas autóctonas. Cultivadas y guardadas con cariño por los indígenas, las danzas de la *Muerte*, de los *Coyotes* y del *Venado*, no tienen influencia extranjera³⁶¹”. (Ver imagen 36).

³⁶⁰ “En la región de Sonora se localizan cuatro tribus conocidas, pápagos, seris, mayos y yaquis. Los pápagos y los seris son los más reducidos en número, mientras que la tribu yaqui es la más numerosa [...] Así se explica quizás que habiendo sido el indio mayo el creador de los bailes indígenas de Sonora, sea el indio yaqui quien, por su mayor resistencia física, los ha ejecutado mejor desde tiempos remotos”. *Ibidem*, p. 161.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 163.

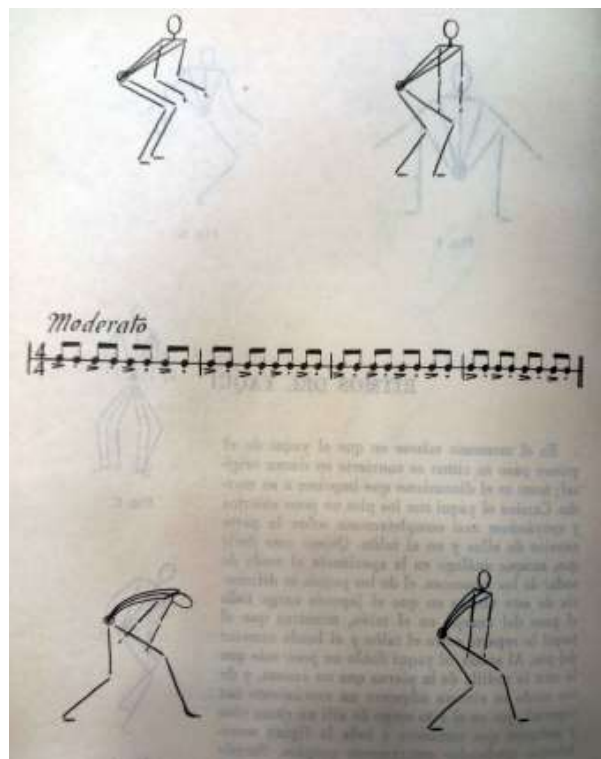


Imagen 36. Las figuras 1 y 2 de la primera página musical muestran la expresión inicial de indio yaqui en la danza del Venado. Los números 3 y 4 consignan los giros enérgicos del cuerpo del indígena al efectuar los primeros pasos en el mismo baile. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, pp. 158 y 163.

Para concluir con la información presentada a través de los grupos indígenas maya, tarahumara y yaqui damos espacio al escrutinio de la línea temática de orientaciones coreográficas, cuya propuesta se basó en ofrecer sugerencias para el montaje de las danzas indígenas, buscando integrar elementos de los nativos y apegarse a su contexto mediante el uso de la indumentaria, accesorios, motivos decorativos, escenografía, y el número de ejecutantes a bailar.

En tanto al grupo maya se propone utilizar “grandes y pequeños conjuntos y solistas [...] en cuanto al origen de los motivos decorativos, será siempre la arquitectura maya: templos, pirámides y demás ornamentos y motivos [...] los colores preferidos serán el azul, el amarillo, el rojo y el verde³⁶²”. (Ver imagen 37). Estos aspectos reflejan la presunción de las autoras respecto a que el lector debía contar con un bagaje cultural tan diverso como el de ellas, no sólo en materia

³⁶² *Ibidem*, p. 29.

dancística, sino en aspectos culturales que incluían las construcciones y el entorno de los grupos indígenas sobre los cuales se basa que su obra.

Es oportuno indicar que *Ritmos Indígenas* contiene una estructura de texto manual con descripciones y referencias visuales, y el propósito de para acercar al público al conocimiento y ejecución de las danzas indígenas, por lo que consideramos ahí reside la omisión de datos sobre el contexto indígena, demostrando que la intención de las autoras era instruir en materia dancística e impregnar en sus lectores un sentido de lo auténtico, aunque para ello se tuviera que delimitar su investigación y omitir la información complementaria de estos pueblos y descontextualizar sus prácticas con fines políticos al buscar amplificar la práctica de estos bailes, y el sentido estético y artístico, al procurar que la práctica de estas coreográficas se apegará a la propuesta que ellas estaban realizando y nadie más estaba cuestionando.

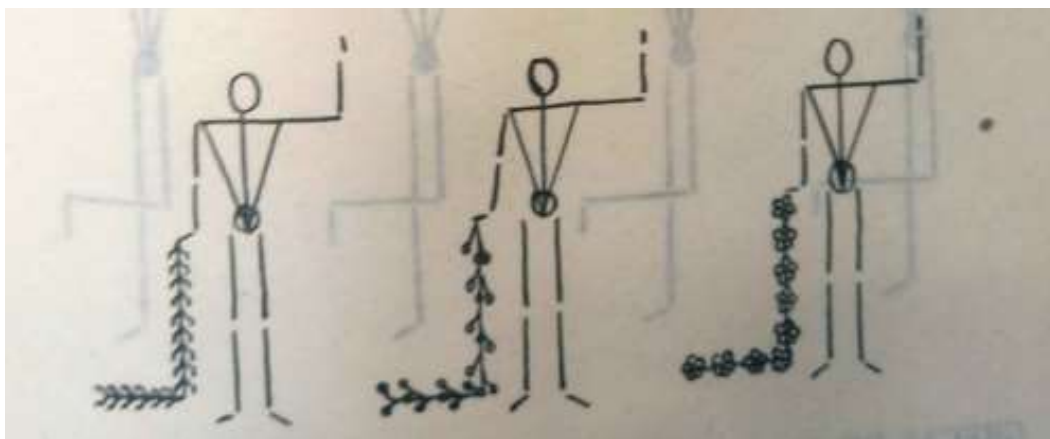


Imagen 37. Motivos ornamentales hechos con figuras de colores y flores sostenidas por danzarines. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 79.

Como lo hemos enunciado previamente, a los grupos indígenas maya, tarahumara y yaqui se les dedica un amplio espacio en lo referente a sus orientaciones coreográficas, en donde las autoras proporcionan ejemplos a modo de referencia para que el lector los implemente en sus construcciones dancísticas. En el entorno maya se indicaron los pasos iniciales de danza ceremonial al dios de

la lluvia, iniciando el acercamiento, comunicación representada en tres movimientos, movimientos de danzas guerreras, conjuntos aparentemente suaves, actitudes que corresponden a movimientos de guerra y la implementación de grecas, respectivamente³⁶³. (Ver imagen 38).

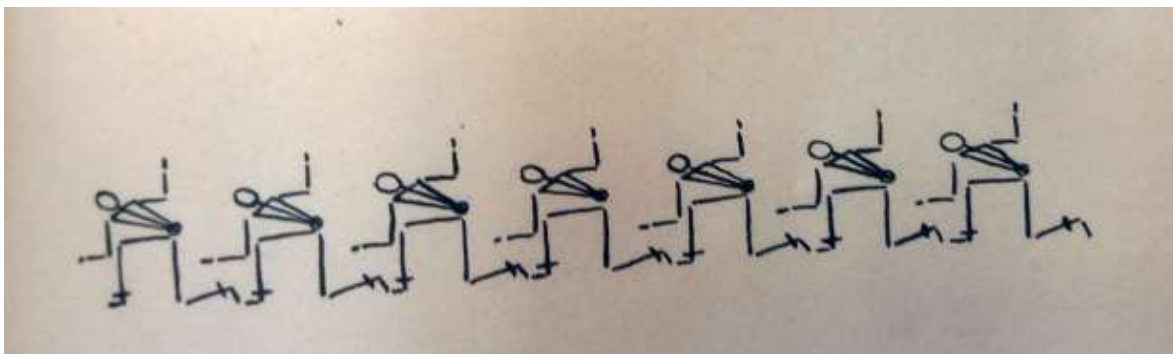


Imagen 38. Otras actitudes que corresponden a movimientos de guerra. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 71.

Referente a las orientaciones coreográficas tarahumaras, destacan entre sus características, aquellas en que “los movimientos no deben producir el menor ruido. Los colores serán café y blanco en partes iguales o con predominio el uno del otro. Las figuras llevarán a veces collares muy simples. Los conjuntos podrán oscilar desde el pequeño grupo hasta la masa³⁶⁴”, por lo que las autoras enlistan las cualidades distintivas del grupo y a las que el ejecutante deberá apegarse, para después advertirle que deberá evitar el uso de “las grecas, ni flores, ni templos, ni pirámides: el tarahumara baila sus danzas sobre la tierra, frente a la sierra y bajo el cielo”, marcando una distinción clara respecto a los mayas, de quién propusieron la réplica de los elementos arquitectónicos del lugar, ante lo que los tarahumaras brillan en austeridad, reflejando la diversidad de la cosmovisión indígena de México.

³⁶³ *Ibidem*, pp.53, 63, 66, 69, 70, 71 y 80.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 125.

Además de ello, se exponen otras propuestas entorno a las diferentes situaciones, tales como las posturas del juego de pelota, la sangre la reciben en las manos según sale del cuello del animal, la manera de sentarse, la expresión de danza y la expresión atlética³⁶⁵, actividades que corresponden a la actitud coloquial del grupo, y de las que únicamente se encuentra su referente visual, simbolizando un punto de partida para su ejecución y enseñanza. (Ver imagen 39).

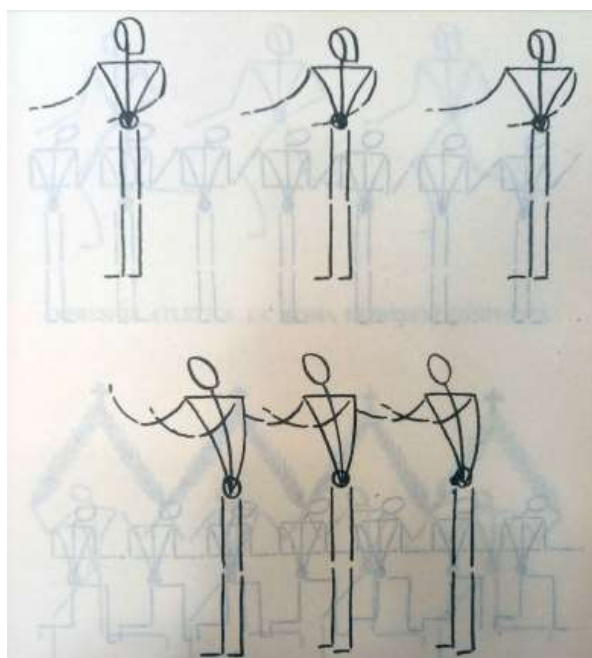


Imagen 39. Movimientos de brazos basados en la forma característica que los tarahumaras tienen al mover estos en relación con la cabeza. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 149.

En cuanto al grupo yaqui y las sugerencias a implementar en sus ejecuciones, se señala que “lo principal en la expresión de este indio es lo guerrero, y que a este carácter deben plegarse muchos de los movimientos de su coreografía, aunque se refieran a otra cosa³⁶⁶”, deconstruyendo la esencia de esa expresión para dar origen a otras danzas, partiendo de los elementos genuinos para conformar nuevas composiciones coreográficas y una danza que respondiera

³⁶⁵ *Ibidem*, pp. 129, 138, 141, 144-145, y 151.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 165.

a la configuración del México antiguo y el presente. A su vez se recomienda que las danzas se realicen por “solistas o grupos de dos o tres bailarines [...] También podrán utilizarse los recursos que ofrecen los paisajes de las montañas y del desierto, que es la escenografía propia que rodea a esta tribu³⁶⁷”.

Otras expresiones que quedan vertidas en las orientaciones coreográficas yaquis corresponden a movimientos diarios y naturales del grupo, mostrando elementos de la danza de la *Muerte*, el Venado en diferentes pasos de su danza, expresiones del indígena yaqui al sentarse, y pasos del *Venado* y composición *Pascola*³⁶⁸, a su vez logramos localizar un dibujo que representa una secuencia de movimientos y es muy particular al estar detallada en cuanto a las acciones a ejecutar y que complementan la serie, considerando está pieza una imagen y su debida descripción como una muestra precisa de lo que las autoras podían haber desarrollado a lo largo de la obra para una divulgación dancística mucho más precisa y detallada. (Ver imagen 40).

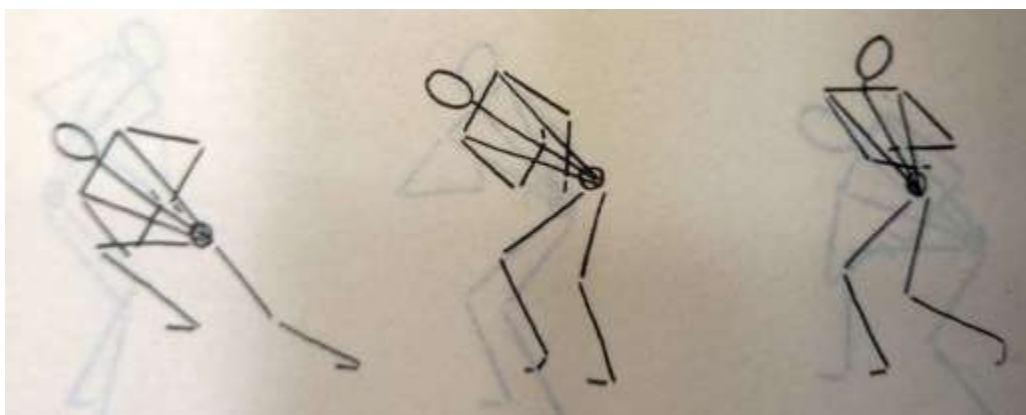


Imagen 40. Cada postura se sostiene en varios movimientos, desde tres hasta nueve, se baila con todo el cuerpo, moviendo la cabeza y las manos, y pegando con un pie en el suelo, todo en el mismo momento, como si se sacudiera todo el cuerpo. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 178.

Es así como culminamos el primer sector de análisis en *Ritmos Indígenas de México*, que integró a los grupos maya, tarahumara y yaqui, considerados los

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 166.

³⁶⁸ *Ibidem*, pp. 171, 172, 179, 181-184.

más bellos y auténticos según las autoras, por lo que ahora corresponde examinar la investigación planteada sobre las regiones de Michoacán, Oaxaca, Estado de México y Jalisco.

Como lo planteamos anteriormente, aquellos ritmos agrupados a partir de un espacio geográfico sugieren una mayor generalización, como el estudio de Michoacán lo propone a al establecer que:

“-la manera especial de andar de la mayoría de los indígenas michoacanos se caracteriza por el uso de pasos menudos y ligeros [...] el cuerpo lo llevan recogido y levemente inclinado hacia adelante [...] Por regla general, los michoacanos llevan los brazos recogidos sobre el vientre, y los codos recogidos también, apoyados sobre las caderas o simplemente pegados al cuerpo-”³⁶⁹. (Ver imagen 41).

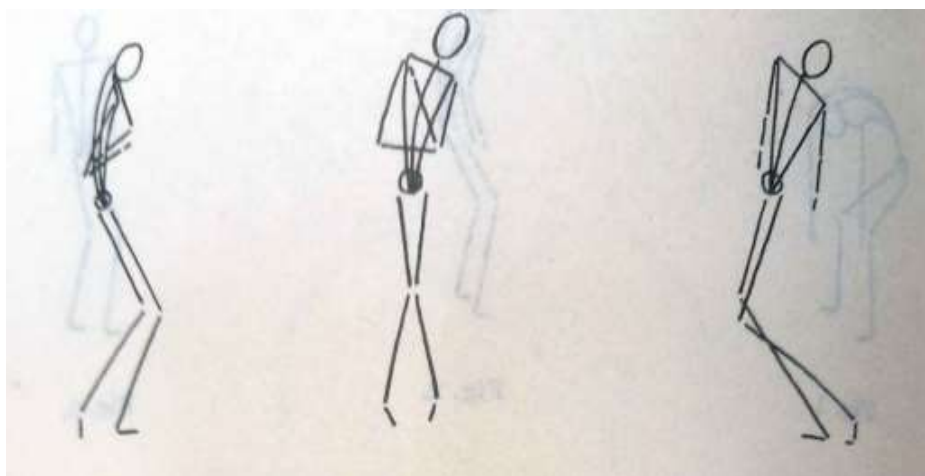


Imagen 41. El cuerpo lo llevan recogido y levemente inclinado hacia adelante. Los pies avanzan con las puntas dirigidas hacia dentro, cual si se juntaran. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, pp. 87-88.

Otras de las características propias de los nativos de la región consistían en contar “con una especie de trotecito [...] anda con flacidez, como si soltara el cuerpo”³⁷⁰ y como elemento innovador se indica una diferencia respecto del andar femenino y masculino, aseverando que la belleza del ritmo de las mujeres resalta por:

³⁶⁹ *Ibidem*, pp. 87 y 89.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 89.

“-la profunda humildad de su expresión sumisa, de perfiles y posturas que no se encuentran en ninguna otra mujer indígena de México. En cambio, el hombre michoacano es poco original [...] Su ritmo no es preciso ni claro [...] y carece de líneas lo bastante peculiares para caracterizarlo independientemente en su expresión varonil-”³⁷¹

Rasgos que distan mucho de las propuestas examinadas previamente, y que sirven para insistir en la diversidad de los grupos indígenas de México, considerando cada región y grupo representan su propio contexto, sistema de creencias y cosmovisión, ante lo que la exposición de sus movimientos naturales significó un parte aguas en el estudio de las danzas originarias del país.

Otra de las novedades localizadas en el texto es la invitación a ampliar el saber sobre la herencia artística michoacana a partir del acercamiento “que los archivos conservan acerca de los indios tarascos. Pero hay que tener presente que las narraciones fantásticas de estos indios han dado también lugar a la leyenda³⁷²”, advertencia que destaca al poner en tela de juicio la veracidad de esta fuente de aproximación, que como cualquier otra evidencia de estudio debe ser contextualizada para una asimilación adecuada de sus contenidos, dado que cada trabajo guarda un propósito e intenciones que suelen proyectarse directa o veladamente en los textos, tal y como hemos podido descubrir en *Ritmos Indígenas de México*, a pesar de ello, este comentario es valioso en cuanto las autoras proponen la continuidad de su línea de investigación y la aceptación de los límites que ellas mismas impusieron en su obra.

En lo alusivo a las danzas michoacanas se rastrean variaciones de origen español, y ejecución europea, practicando “sones y jarabes de nombres especiales: *los Viejitos, las Canacuas, las Ihuries, los Moros, los Apaches, la Pamatecuareña, el Parandatzicua, las Huananchas, las Huanamutis* y otros de menor importancia³⁷³”.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 91.

³⁷² *Ibidem*, p. 93.

³⁷³ *Ibidem*, pp. 93 y 95.

A su vez, las autoras plantean diferencias entre los movimientos al interior de la región, de tal modo que “Los movimientos de los tarascos, nacidos en la parte montañosa, suelen adquirir en el baile más vida que los movimientos de los de la región lacustre y su ritmo propio es más preciso y claro³⁷⁴”, datos que nos sitúan en la complejidad del análisis del movimiento, en el que a pesar de que las Campobello estaban habituadas, enfrentarse a la variedad al interior de una sociedad, siendo ésta otra de las cualidades nuevas entre los ritmos presentados, y circunstancia que nos lleva a establecer que aunque el propósito de la investigación residiera en examinar a una colectividad, en este caso se encontraron con múltiples identidades, dejando en claro que en Michoacán los tarascos o purépechas no son el único asentamiento indígena, pero sí el objeto de estudio que para las Campobello dio pie a la generalización de la región.

El posicionamiento de las autoras también tiene lugar en la exposición de este ritmo, donde especifican que “La aportación rítmica de los indios michoacanos- nos referimos a la originalidad- es en este estudio menos rica que la de otras regiones, y ello a pesar de la variedad de los colores y el valor de los temas decorativos³⁷⁵”, proporcionando su criterio estético, y dejándonos con la incógnita que surge al plantear que hizo de Michoacán un ritmo viable a exponer en su obra.

Prosiguiendo con otras ubicaciones que ocupan este espacio se encuentra Oaxaca, donde se apertura con la distinción entre dos zonas de ritmos diferentes, “la que podríamos llamar de la sierra, por estar ahí su principal asiento y la del Istmo de Tehuantepec, que es, a no dudarlo, la de mayor belleza, si no la más original³⁷⁶”, notando que lo bello es uno de los motivos recurrentes a lo largo de *Ritmos Indígenas de México*, y que en este estado del suroeste mexicano las mujeres de Tehuantepec poseen, por lo que “el modo de andar, al que dan pauta casi exclusivamente las mujeres, es de tal belleza y perfección, que puede

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 95.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 187.

calificársele de único: único entre todos los del Continente Americano³⁷⁷, característica que estará muy presente en el estudio de esta región y que evidencia la afinidad de las Campobello por lo pintoresco, actitud que ellas mismas criticaron al inicio de su obra, y que en este caso puede rescatarse al establecer que lo llamativo y particular han sido elementos persistentes en la construcción de la identidad nacionalista, al igual que la reivindicación de la figura femenina, por lo que es factible tomar en cuenta que este aspecto pudo responder a intereses políticos, aunque estos no se expresaran abiertamente.

Podemos establecer que en el tratamiento de la región oaxaqueña el rasgo que cobra mayor relevancia es la mujer tehuana, dedicándole una amplia descripción que puntualiza diversas características de su singularidad:

“-La tehuana es fuerte y fina, de pechos que completan lo levantado de su figura, de caderas donde refluye, con un ritmo que solo ellas poseen, el movimiento que la marcha provoca desde los pies hasta la cintura [...] la cabeza, perfectamente asentada en el cuello, se mantiene erguida, inmóvil, hierática, con expresión que ignora la tierra que van pisando los pies-”³⁷⁸.
(Ver imagen 42).

La imagen 42 que ilustra la figura de las tehuanas, más allá de referir lo que indica al pie, nos muestra el trabajo de dos dibujantes, en el que el primero tiene una técnica deficiente, expresada en la ausencia del cuello tan importante para la descripción que las autoras proporcionaron, sumado a la carencia de proporciones entre brazos, ante brazos y pies; contrastando con el gráfico del friso de tehuanas, en el que evidencia el conocimiento de la simetría, el movimiento y el cuerpo, sumado al detalle en la vestimenta. Estos elementos, en conjunto dan cuenta del conflicto de intereses derivado de la contribución de Moya en *Ritmos Indígenas*, llegando a cuestionar su desempeño, dado que la participación de varios dibujantes, uno con calidad superior al otro, nos hacen pensar en la influencia y los privilegios que las Campobello poseían, al integrar a un familiar a su

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 189.

³⁷⁸ *Idem*.

investigación, sobre todo sin ser partícipe de la temática dancística y carecer de habilidades técnicas en el dibujo.

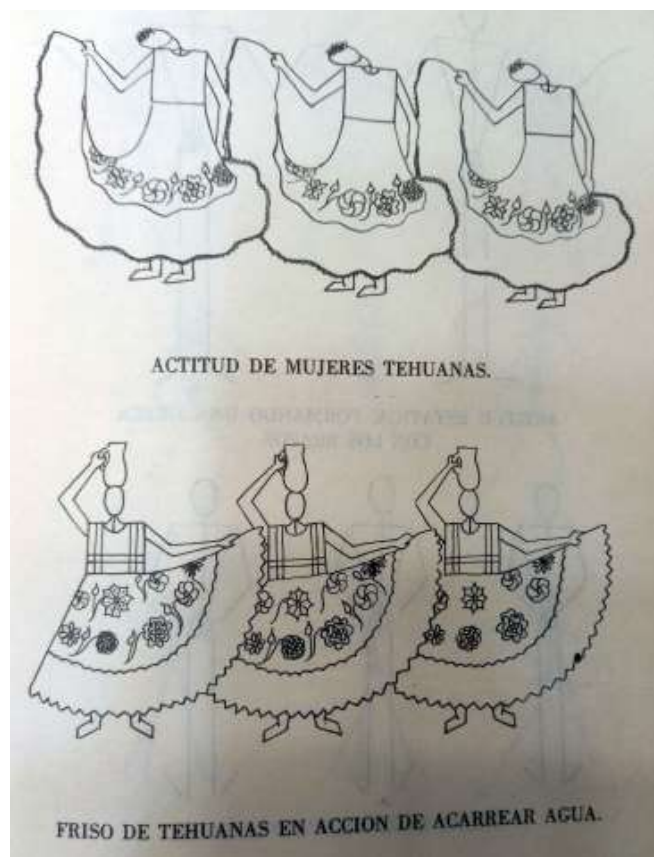


Imagen 42. Actitud de mujeres Tehuanas. Friso de Tehuanas en acción de acarrear agua. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 213.

Una vez señalada esta observación continuaremos con la presentación temática de las danzas localizadas en la región oaxaqueña, en la que se realiza una distinción de otros grupos indígenas, donde los mazatecos y triques, “bailan sones, jarabes, y algunas veces, danzas tan elaboradas como los *Jardineros* y la *Pluma*. Los huaves y los mixes, hacen danzas nada influidas por aportaciones extrañas, de extraordinaria originalidad³⁷⁹”, argumento que refuerza la propuesta que pone la belleza de lo pintoresco como parte de la selección de los ritmos que albergan esta obra, en la que los huaves y mixes fueron descartados a pesar de

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 191.

contar con los parámetros de autenticidad, dándole prioridad a la expresión de la Tehuana y lo llamativo de su movimiento e indumentaria.

Respecto al Estado de México, las autoras mencionan que “camina el indígena de esta región con el cuerpo muy apoyado en los talones [...] no yergue el cuerpo ni lo echa hacia atrás, sino hacia adelante [...] la cabeza inclinada hacia adelante y con los ojos constantemente fijos en el suelo; los brazos [...] dan la sensación de que va abrazándose así mismo³⁸⁰”. (Ver imagen 43).

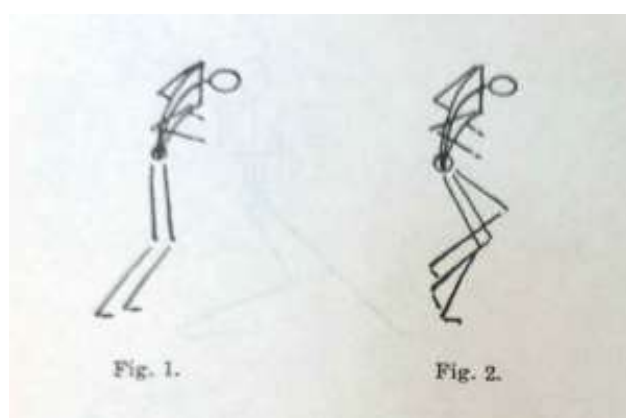


Imagen 43. Las figuras 1 y 2 del texto muestran al indígena en estas dos fases de su andar. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, pp. 223 y 225.

La información incluida en los ritmos de esta región destaca por ser breve, y respecto a sus danzas se declara que “además de ser hermosas [...] las formas de las danzas ceremoniales de estos indios son muy ricas en movimientos. Trasciende de sus posturas honda originalidad³⁸¹”, pese a lo que no sé realizan más referencias, omitiendo nombres de bailes y descripciones de movimiento; ocurriendo como si este apartado hubiera sido agregado de manera obligatoria porque más allá de la frase anterior y establecer el carácter ceremonial de las danzas, no hay otros indicios de la vasta región del Estado de México y sus diferentes grupos indígenas.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 223.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 225.

A pesar de lo anterior, ubicamos un elemento que se repite respecto al caso oaxaqueño, y es la existencia de diversos dibujantes, exponiendo la falta de homogeneidad en este rubro, cuestionando el motivo que llevo a las Campobello a esto, considerando que existe la posibilidad de que alguna de ellas realizará algunos trazos, dado que entre sus actividades de docencia y aprendizaje, en específico de Gloria, debía haber cabida para el registro coreográfico que hemos abordado previamente, por lo que parece congruente que su comprensión del movimiento se extendiera al trazo en papel, y que la aparición de Mauro Rafael Moya significara parte de la legitimación familiar y la influencia que las autoras tenían para 1940, momento en que *Ritmos Indígenas de México* fue publicado. (Ver imagen 44).

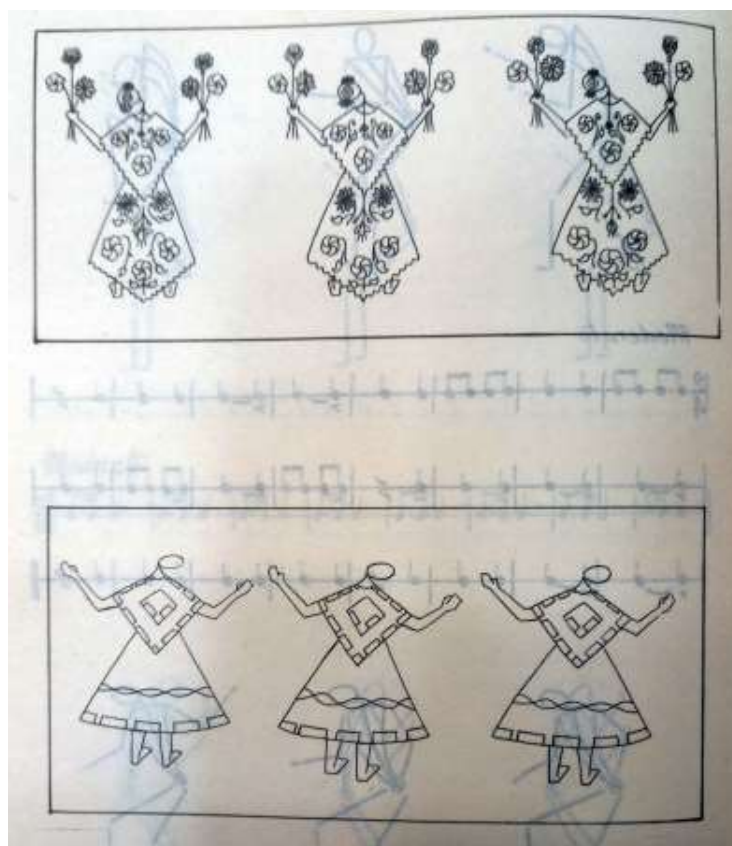


Imagen 44. Pasos de danza ceremonial. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 232.

Sin embargo, está representa tan sólo una posibilidad que no puede ser asegurada al carecer de argumentos que la refuercen, más que las experiencias referidas anteriormente sobre la autoridad y carácter de cada una de las hermanas, donde Nellie es descrita como una mujer imperiosa, capaz de cumplir con sus cometidos.

En lo alusivo a los ritmos de Jalisco, encontramos que "Los indígenas de la región jalisciense andan con los pies un poco abiertos: los brazos les caen flácidos y ligeramente mecidos por el balanceo del andar [...] dan la impresión de arrastrar los pies, y nunca, o casi nunca, adoptan en la marcha porte digno o solemne"³⁸², aseveración que denota la crítica a la estética de la región, que carece del entusiasmo evidenciado en Oaxaca, dando pauta al cuestionamiento de su anexión en este texto, al carecer de la belleza que las autoras apreciaban, circunstancia que nos lleva a plantear la relevancia del crecimiento de Jalisco, que en 1930 comenzó su proceso de industrialización, y que en el transcurso de esa década consiguió un aumento demográfico del 2.5 % ³⁸³. Estos elementos, plantean la relevancia de la región en términos políticos, de tal modo que su crecimiento económico fue impulsado por el gobierno, que incentivó la creación del Banco Refaccionario de Jalisco, instancia que permitió financiar más actividades y una mayor disponibilidad de servicios públicos que derivaron en la injerencia de más empresas, sobre todo en el ámbito jabonero y aceitero³⁸⁴, de modo que Jalisco fijó las bases de su crecimiento económico e industrial en la tercera década del siglo XX, consiguiendo afianzarse para 1940, momento en que se publica *Ritmos Indígenas* y el Estado comenzó a promover "un desarrollo industrial "a toda costa", en particular, y un crecimiento económico, en general [...] a fin de convertir al sector industrial en una actividad rentable y en expansión"³⁸⁵,

³⁸² *Ibidem*, p. 237.

³⁸³ Patricia Arias, "El proceso de industrialización en Guadalajara, Jalisco: Siglo XX", El Colegio de Michoacán, en *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 3, 1980, vol. I, p. 33. <https://sitios.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/003/PatriciaArias1.pdf> (consultado el 1 de octubre de 2024).

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 11.

³⁸⁵ "El papel del Estado y del sector público en México 1940-1982" en Rocío Hernández, *Globalización y privatización: el sector público en México, 1982-1999*, Instituto Nacional de Administración Pública A.C., México, 2001, p. 50,

siendo este el eje de acción del nuevo orden político, que priorizó otras necesidades.

El juicio respecto a los movimientos de los grupos indígenas de la región es un rasgo presente, al asegurar que su dinámica agitada es tan sólo un continuo fluir, borroso, sin perfiles³⁸⁶, considerando que entre las regiones y grupos donde la belleza no es su elemento principal, se desdeña la riqueza de sus acciones naturales y existencia, tal y como lo refuerza el posicionamiento sobre las danzas jaliscienses en las que “Al ejecutar sus bailes más famosos, y también los menos originales, el cuerpo del indio de Jalisco da la impresión de algo que cae³⁸⁷”. (Ver imagen 45).

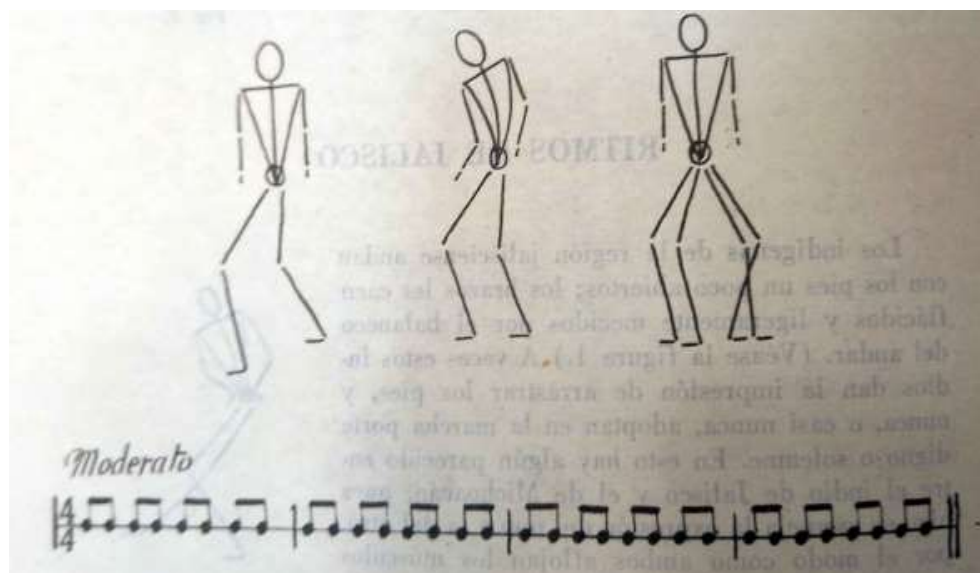


Imagen 45. Las figuras 1 y 2 de las páginas musicales muestran al indígena jalisciense en el acto de ir andando. La número 3 expresa la forma del cuerpo al iniciarse el zapateado. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 232.

<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/3/1206/7.pdf> (consultado el 1 de octubre de 2024).

³⁸⁶ Nellie y Gloria Campobello, *Op. Cit.*, p. 239.

³⁸⁷ *Idem.*

También se asegura que la mayor parte de las danzas presentes en este territorio con amplia diversidad cultural de grupos indígenas, los bailes rastreados son de origen español, y “todos se reducen a tres clases: jarabes, zapateados puros y respunteados. Las danzas más notables son *los Machetes*, *las Sonajas*, y *los Tatachines*, este último, auténticamente indígena [...] su mayor atractivo deriva del colorido y variedad³⁸⁸”, ante lo que se fortalece la idea de que la belleza es el otro de los ejes temáticos que dirigen *Ritmos Indígenas de México*, vinculado a la utilidad de la obra que consistía en difundir los bailes que nos son propios, por lo que mostrar la majestuosidad y estética atractiva parecía lo más acertado, sobre lo aburrido que en ocasiones parecía lo genuino de la heterogeneidad indígena.

Una vez establecidos los modos de andar y las danzas practicadas en estas regiones, continuaremos con la mención de las orientaciones coreográficas propias de cada ubicación. En el caso michoacano se invita a “restablecer las antiguas danzas tarascas y el ceremonial fúnebre auténticamente michoacano³⁸⁹”, siendo estas las únicas indicaciones al respecto, considerando que para las autoras basta con el uso de los dibujos para la depuración de estos bailes. (Ver imagen 46).



Imagen 46. Otro paso de danza ceremonial. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 104.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 241.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 98.

En lo alusivo a los ejecutantes, se propone “los grupos pueden moverse en círculo pequeño y grande, en semicírculo [...] Los brazos podrán levantarse, pero siempre suavemente, jamás con movimientos bruscos. La expresión de la cara, aunque seria, será dulce³⁹⁰”. Tocante a los dibujos estos indican una representación, sino profunda, más explicativa que en grupos anteriores al detallar más elementos, entre las que refieren el acto de invocar a los dioses, figuras de una misma expresión ceremonial, actitud natural indígena, ofrendas, pasos y actitud de ofrenda en danza funeraria, pasos de danza en actitudes ceremoniales y las flores representan en el ceremonial tarasco parte principal de las ofrendas³⁹¹. (Ver imagen 47).

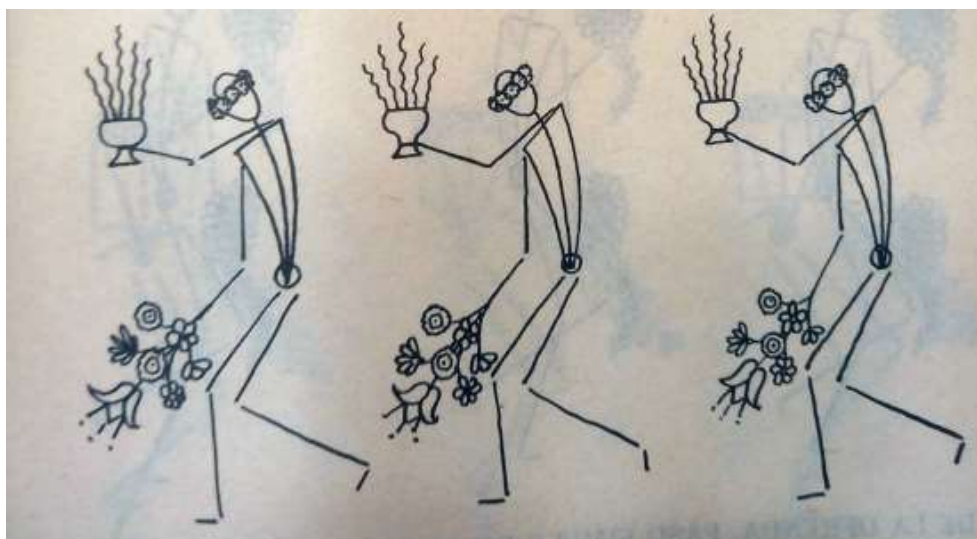


Imagen 47. Ofrenda. Movimiento de danza. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 103.

Por otro lado, las propuestas dancísticas del Estado de México plantean superficialmente la posibilidad de “grupos, masas y solistas. Pueden hacerse movimientos rápidos en danzas guerreras y ceremoniales [...] Habrá grecas en todas sus formas [...] La escenografía de esta región está en su arquitectura. Los trajes y tocados pueden tomarse de los antiguos documentos todavía

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 101, 102, 103, 105, 106, 107, y 108.

existentes³⁹²” (Ver imagen 48). Esta recomendación carece, como el apartado de esta región, de detalles e interés por analizar los movimientos de los diversos grupos que componen la geografía del Estado de México, ante lo que predomina falta de información, detalles, datos y referencias visuales, así como descripciones, que son los recursos utilizados en *Ritmos Indígenas* para enriquecer sus deficiencias, pero aquí se promueve que el lector finalice el quehacer de las autoras, mediante el acercamiento a fuentes de primera mano, sin especificar también a cuáles textos se refieren.



Imagen 48. Traje y tocado correspondiente al Estado de México. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 235.

Otra de las particularidades incluidas en la región del Estado de México es la que salta a la vista en la imagen 48, donde es evidente la imperfección de la ejecución y el sentido de la proporción, donde la parte inferior del cuerpo apunta en dirección opuesta al torso, sin que la intención sea disociar ambos sectores, y qué decir de la gesticulación facial que carece de expresión, características que

³⁹² *Ibidem*, p. 227.

fortalecen la idea de que existieron varios dibujantes a lo largo de *Ritmos Indígenas*, siendo el autor de esta pieza el menos experimentado. La última parte de las orientaciones coreográficas proporciona cuatro páginas con dibujos sin pie de imagen³⁹³, y refiriéndose a éstas cuartillas como aquellas que contienen “bailes religiosos de nombres arbitrarios³⁹⁴”, demostrando que esta región no fue de las predilectas de las autoras, al predominar el desinterés en su análisis y huecos informativos que dejaron, llenos de datos que carecen de precisión.

En cuanto a las indicaciones a tomar en cuenta para la ejecución de danzas jaliscienses se recomienda “el cuerpo deberá mantenerse flácido, sueltos los músculos³⁹⁵” y después señalar que “No estarán mal lo solistas ni los grupos de dos o los de veinte o treinta ejecutantes, pero lo mejor será usar estas representaciones verdaderas masas, pues se trata de un baile en el cual el efecto de lo pintoresco supera a la elaboración artística³⁹⁶”, por lo que queda asegurado que a pesar de la crítica a lo extravagante que los folkloristas recopilan, las autoras también formaron parte de esa necesidad política llamada construcción de identidad, donde como hemos repasado es mucho más sencillo reconocerse en la belleza y el exotismo de lo diferente que entre lo coloquial, aunque para ello haya que sacrificar la diversidad y asumir que como es en determinada región o grupo deberá ser a lo largo del país.

La penúltima acotación sobre la zona de Jalisco corresponde al uso de colores, en los que “no habrá ningún recato, pero han de predominar el rosa, el solferino, el morado, el azul, el rojo, el lila, y en pocas palabras, cuantos convengan a la ropa de un pueblo que se viste con brillo³⁹⁷”, situación que nos lleva a establecer la coincidencia de parámetros con la vestimenta utilizada en *Los Sonajeros*, que incluye el uso de un chaleco sobrepuesto con listones de diversos

³⁹³ *Ibidem*, pp. 228, 229, 230 y 231.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 227.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 243.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 245.

³⁹⁷ *Idem*.

colores y polainas rojas bordadas con cintas multicolor³⁹⁸; de igual manera, encontramos correspondencia entre la propuesta vertida en *Ritmos Indígenas* y la danza de *Los Paixtles*, en la que el tocado está compuesto por un sin número de tiras de papel de china de colores³⁹⁹.

Estos elementos, denotan la correlación entre las costumbres de Jalisco y lo que las hermanas Campobello nos indican sobre las danzas de la región, en donde la advertencia final de esta área geográfica sólo incluye una imagen adicional que cierra el texto, considerando este como un planteamiento apresurado, que nos deja sin conclusiones o generalidades sobre este apartado pero que da cuenta de la conexión entre la investigación y la práctica plasmadas por las autoras en su obra. (Ver imagen 49).



Imagen 49. Formas y ritmo de un baile popular. Los pasos se llevan con el tiempo del ritmo. El porte del cuerpo no cambia. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 246.

³⁹⁸ Los Sonajeros son una danza tradicional de origen guerrero, que emula un encuentro bélico, el chaleco con listones de colores simboliza al *Ixcahuipilli*, que era la armadura de los guerreros mexicas. Víctor Manuel Mendoza, *Monografía Tuxpan-Jalisco*, junio 2023, <https://www.tuxpan-jal.gob.mx/webok/danzas-tradicionales/> (consultado 12 de agosto de 2024).

³⁹⁹ La danza de *Los Paixtles* tiene un origen prehispánico, estando dedicada en un principio al dios niño *Teopitzintli*, en donde el heno o *paixtle* es el elemento principal que conforma el vestuario de los danzantes. *Idem*.

Para concluir con el análisis de *Ritmos Indígenas de México* optamos por dejar las orientaciones coreográficas de Oaxaca para el final, a causa de que esta región es una de las que más espacio ocupa en la investigación y la más cuantiosa en el rubro de las regiones, circunstancias que nos permiten cuestionar su relevancia dentro y fuera del texto, ante lo que Deborah Poole nos ofrece información al respecto, al señalar que este estado destacó desde el porfiriato y con el impulso de la posrevolución, y sus respectivos criterios políticos, que encajaban perfectamente con la representación de Oaxaca como "una comunidad política y cultural, que es, por naturaleza "diversa"⁴⁰⁰", donde predominaba la heterogeneidad indígena que "era un hecho innegable"⁴⁰¹.

Como resultado de este panorama es que la indumentaria de la tehuana adquirió relevancia al reflejar majestuosidad y elegancia, dotando a la región de un mito de origen y metonimia, que a su vez marcaba una diferencia notoria con el resto de México⁴⁰², aspecto que también fue reconocido por la mirada de viajeros extranjeros, como fue el caso de Frederick Starr, quién aseguró que "las mujeres tehuanas eran la única "raza pura" que se podía encontrar en todo Oaxaca"⁴⁰³. Esta particularidad que destaca la legitimidad étnica en Oaxaca, también fue reforzada por las hermanas Campobello, al indicar en *Ritmos Indígenas* que la tehuana, "expresa en su plástica de cada momento todo el pasado, el presente y el futuro posibles de su danza racial y esto es lo que no expresa en los bailes que hace ahora, aunque en ellos logre, gracias a su invasora personalidad, bellezas indiscutibles"⁴⁰⁴, marcando ambigüedad, al establecer en un primer momento la autenticidad como elemento inherente, para posteriormente declarar la mezcla y maleabilidad de las ejecuciones dancísticas que como hemos analizado a la largo

⁴⁰⁰ Deborah Poole, "Diferencias ambiguas:: memorias visuales y el lenguaje de la diversidad en la Oaxaca posrevolucionaria", en *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, vol. 47, núm. 195, 2005, p. 129, <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/issue/view/3447> (consultado el 1 de agosto de 2024).

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 140.

⁴⁰³ Frederick Starr, *Indians of Southern Mexico*, Chicago, s.l.e, 1899, en Deborah Poole, *loc. cit.*, p. 138.

⁴⁰⁴ Nellie y Gloria Campobello, *Op. Cit.*, p. 193.

de este trabajo cumplían con un propósito político al establecer los estereotipos de la identidad nacional.

De esta manera es que nos adentramos en los contenidos vertidos en *Ritmos Indígenas de México* sobre Oaxaca, considerando importante la distinción de ritmos que marcan las autoras, estableciendo dos zonas de diferenciación, “la que podríamos llamar de la sierra, por estar ahí su principal asiento, y la del Istmo de Tehuantepec, que es, a no dudarlo, la de mayor belleza, si no la más original⁴⁰⁵”, circunstancia que refleja el uso de lo pintoresco y atractivo como hilos conductores de esta obra, en la que lo colorido y exótico son peculiaridades con las que casi todos los grupos y regiones cuentan.

Respecto al andar de los indígenas oaxaqueños, las Campobello declaran que “apoyan el paso preferiblemente en el talón⁴⁰⁶”, mientras que en Tehuantepec, el andar de las mujeres es único ya que:

“- camina con los pies derechos y apartados en la proporción indispensable para dar al cuerpo el máximo equilibrio [...] La tehuana es fuerte y fina, de pechos que completan lo levantado de su figura, de caderas donde refluye, con un ritmo que solo ellas poseen, el movimiento que la marcha provoca desde los pies hasta la cintura. Los brazos, a compás no menos amplio que el de las piernas [...] la cabeza perfectamente asentada en el cuello, se mantiene erguida, inmóvil, hierática, con expresión que ignora la tierra que van pisando los pies⁴⁰⁷ -”

Marcando una amplia diferencia entre la descripción realizada de la sierra y el Istmo, en la que la segunda tiene un mayor protagonismo el carácter femenino, anulándose cualquier referencia a la expresión masculina, a pesar de ello, está ambivalencia también es mencionada por Poole, quien retomando al viajero británico Thomas Gage, nos ofrece otra opinión al respecto, al aseverar que: “-El físico nativo de los hombres de Tehuantepec es tan repulsivo como atractivo resulta el de las mujeres. En ambos casos, son una raza pequeña de formas

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁰⁶ *Idem*.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 189.

delicadas⁴⁰⁸ -". Situación que enmarca la predominancia de las tehuanas, quienes desde la época colonial opacaron a los varones a causa del esplendor de sus comportamientos y formas ante las miradas ajenas. (Ver imagen 50).



Imagen 50. Atuendo de tehuana. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 205.

Posteriormente las autoras localizan la base rítmica de las tehuanas en sus pies, enmarcando que su andar emula una danza en sí misma, siendo una "lástima [...] que incorporen tan a menudo en sus bailes formas rítmicas europeas que nada tienen que ver con su maravilloso andar⁴⁰⁹", ante lo que también dotan al lector de una crítica velada, donde por una parte destacan la belleza y lo llamativo de las mujeres del Istmo, a la par de enunciar la modificación de la esencia de

⁴⁰⁸ Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1983, (SEP/80) en Deborah Poole, *loc. cit.*, p. 138.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 191.

este sector, que a pesar de contener elementos ajenos a la región, sus prácticas dancísticas y estereotipo de la conformación social oaxaqueña se extendieron y asumieron como parte de la legitimidad mexicana, aunque como las Campobello lo expresaron, estos movimientos estuvieran mezclados de componentes extranjeros.

Entre tanto, a los grupos mixes y huaves se les recalca la capacidad de hacer danzas:

“- nada influidas por aportaciones extrañas, de extraordinaria originalidad; así la maravillosa danza de Las Malinches, según se le llama, riquísima por la coreografía, los pasos y el símbolo. Por esto debe considerársela auténticamente indígena, no obstante los tres movimientos extranjeros que se han deslizado en ella sin desnaturalizarla⁴¹⁰ -”.

Declaración que más que otorgar certezas nos provee de inconsistencias, al declarar que *Las Malinches* destacan por ser una danza sin rasgos extranjeros, poniendo esta aseveración en duda, dado que la temática en sí misma, aborda el mestizaje cultural derivado del contacto entre españoles y nativos de estos territorios, por lo que una procedencia indígena queda descartada. En segundo lugar es cuestionable el término “desnaturalización” que las autoras implementan dado que no lo definen, por lo que escapa de su texto y nuestra comprensión, como es que el uso de componentes dancísticos europeos pueden asumirse como “auténticamente indígenas”, al provenir de un contexto tan distante.

A pesar de que esta ambigüedad ha llamado nuestra atención en este fragmento de *Ritmos Indígenas de México*, también ubicamos otro elemento que es necesario destacar respecto a *Las Malinches*, dado que es ahí donde las Campobello hacen una única referencia a otro texto como parte del aparato crítico, incitando al lector a ahondar en una aproximación de esta danza mediante su “descripción en Danzas de México, de las mismas autoras⁴¹¹”, obra de la que no pudimos rastrear más información, por lo que desconocemos si quedó en un

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Idem.*

proyecto en planeación o cuál fue su destino final, sin embargo, ello refleja el interés de las hermanas en legitimar su obra dancística a través de este esfuerzo inicial por sistematizar las danzas indígenas, aunque no contaran con los conocimientos suficientes para procesar y depurar tan valiosa información, que con el paso del tiempo, se asumió como certeza al contar con el respaldo gubernamental y encajar con los parámetros del momento político posrevolucionario.

Respecto a las orientaciones coreográficas de la región de Oaxaca, las Campobello consideran que “son de gran riqueza para la coreografía los motivos no tehuanos: actitudes y movimientos de guerra, ofrendas, simbolismos rituales⁴¹²”, pese a que no profundizan en estos aspectos y se reducen a establecer generalidades del tipo “Hay campo para el brinco enérgico, alto y largo, igual que para el pequeño y ligero, o el sostenido. Las vueltas podrán ser rápidas, lentas y lentísimas, y los grupos, pequeños o grandes⁴¹³”. De modo que estás indicaciones nos sugieren al lector posibilidades indistintas de ejecuciones dancísticas, más que una estructura establecida de cómo debían replicarse las danzas oaxaqueñas.

Mientras tanto, la información contenida respecto a los bailes del Istmo establece que:

“-En cuanto a la coreografía estrictamente tehuana las reglas no son de menor importancia. Habrá frisos en todas las formas, grandes círculos y semicírculos, líneas paralelas, y líneas diagonales y líneas transversales. Jamás habrá un cuadro, ni un triángulo ni una greca [...] Habrá flores, cintas, encajes, joyas, y colores brillantes [...] La cara no se apartará de la expresión un tanto estática, aunque a veces transparente alegría[...] la expresión toda será la de un constante pasar de la alegría a la tristeza, y de está a aquella⁴¹⁴ -”.

Proporcionando aspectos más específicos en este caso, no obstante, consideramos que una constante a lo largo de *Ritmos Indígenas de México* es el

⁴¹² *Ibidem*, pp. 195 y 197.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 197.

⁴¹⁴ *Idem*.

desequilibrio de los tópicos abordados, que aunque en el prólogo, las autoras buscaron establecer un esquema de trabajo y exposición informativa, el proyecto final disto mucho de dicha propuesta, en la que las hermanas Campobello tendieron a presentar propuestas generales y a veces superficiales de las ejecuciones coreográficas a replicar. Esta circunstancia nos lleva a pensar en el propósito central de esta obra, que consistió en proporcionar a los lectores de elementos para reproducir las danzas indígenas, pero que en términos tangibles resulta complicado apegarse a planteamientos tan amplios, por lo que la figura y autoridad de las Campobello es lo que le otorgo legitimidad a su texto, a través de las presentaciones que ellas mismas realizaron durante buena parte de su vida productiva, por lo que *Ritmos Indígenas de México* simboliza su intento por aglutinar el saber de muchas generaciones y adaptarlo a las necesidades políticas de definir la identidad mexicana, a pesar de que ello significara contraponer iniciativas, moldear y descontextualizar prácticas indígenas, para cumplir con la misión de homogeneizar y definir la mexicanidad.

En cuanto a las referencias gráficas, ubicamos la ocupación de siete páginas musicales⁴¹⁵, y otras más que expresan las actitudes de otros grupos indígenas, indicando actitudes del ceremonial zapoteca (ver imagen 51), grupo en acción de caminar, movimientos naturales, diferentes actitudes que expresan líneas naturales y de danza, grupo de tres indígenas vestidas para ir a la iglesia, y actitudes de la mujer juchiteca⁴¹⁶. (Ver imagen 52).

⁴¹⁵ *Ibidem*, pp. 196, 198, 199, 200, 201, 202 y 203.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 207, 214, 215, 216, 217 y 218.



Imagen 51. Actitudes ceremonial zapoteca. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 207.



Imagen 52. Actitudes naturales de la mujer juchiteca/ En acción de orar. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 218.

En lo alusivo a las imágenes 50, 51, 52 y 53 de este trabajo ubicamos algunas inconsistencias o una propuesta visual distinta, en la que se distinguen trazos diferentes en su calidad y ejecución, situación que nos hace pensar que el autor referido por las Campobello, Mauro Rafael Moya, no fue el único dibujante involucrado en este quehacer, dado que los gráficos 50 y 52 destacan por la limpieza de la técnica, el realismo corporal y sus proporciones, la impresión del movimiento y las telas, situación que difiere totalmente de las *Actitudes del ceremonial zapoteca* y la figura 53, donde en ambos gráficos es notable la ausencia de nociones de ejecución, proporción, orientación y atención al detalle. . (Ver imagen 53).



Imagen 53. Sin título. Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940, p. 219.

Esta circunstancia, en la que contrastan distintas imágenes de un grupo indígena o región geográfica en *Ritmos Indígenas de México*, es un hecho que también se hizo presente en el apartado dedicado al Estado de México (ver imagen 44 página 153), donde claramente se aprecian diferencias notables en la ejecución de los trazos, el vestuario, la anatomía, y la reducida atención a las particularidades de esta región⁴¹⁷.

Dichas características dan cuenta de la intervención de más de un dibujante en la obra, afirmación que nos lleva a cuestionar las razones que llevaron a las Campobello a posicionar a su hermano como el único responsable de las imágenes complementarias del texto; ante lo que en primera instancia, es pertinente destacar la legitimación y lealtad familiar, a pesar de que públicamente se omitiera el vínculo sanguíneo entre estos tres colaboradores, en segundo lugar es importante tomar en cuenta la autoridad que demostraron las autoras con la publicación de *Ritmos Indígenas*, que a pesar de contar con el apoyo de dependencias gubernamentales, estas no objetaron la participación de Mauro Rafael Moya, ni pusieron en duda sus habilidades para reflejar, en la medida de lo posible, las maneras y formas de los grupos indígenas expuestos.

Lo anterior nos lleva a establecer el dominio en la materia por parte de Nellie y Gloria Campobello, mujeres que con *Ritmos Indígenas de México* en 1940, dieron cuenta del trabajo realizado en la década anterior, sistematizando el conjunto de saberes que compilaron durante su paso por las Misiones Culturales y demás proyectos posrevolucionarios, logrando la conjunción entre su quehacer práctico y teórico, que a pesar de albergar propiedades y deficiencias, es el punto de partida de la investigación de las danzas originarias mexicanas y el primer texto en su tipo, en cuanto a su propósito de organizar estos saberes y difundirlos a modo de manual, representando el primer intento por estudiar, integrar y divulgar las danzas indígenas y a partir de ellas, formar una expresión dancística auténticamente nacional, producto de la unión de pasado y presente.

⁴¹⁷ *Ibidem*, pp. 232 y 235.

De este modo es que *Ritmos Indígenas de México* resulta una obra trascendente en la vida personal y profesional de las hermanas Campobello, validando su autoridad en materia dancística al presentar un texto que proporcionará a los lectores, una guía para ejecutar los ritmos más representativos de la mexicanidad, implantando sus saberes como la auténtica expresión de lo nacional, respaldadas de la SEP, a quién como pudimos exponer en este apartado, nacionales y extranjeros le solicitaban textos que aglutinaran las danzas indígenas del país con la finalidad de ser utilizados como orientación práctica.

En consecuencia a ello, tres años más tarde es que podemos rastrear el punto más alto del legado dancístico de Nellie y Gloria Campobello, quienes después de refrendar sus saberes a través de la experiencia y colaboración constante con la Secretaría de Educación Pública, se valieron de estos conocimientos para adaptarse a las necesidades del nuevo orden político y artístico, y cumplir con el objetivo de conformar una compañía de ballet mexicana, siendo *Ritmos Indígenas de México* el punto de partida de ese proyecto, al fungir, como “el principio y raíz de nuestras futuras disciplinas coreográficas⁴¹⁸”, de manera que como efecto secundario, ellas, de nueva cuenta, aseguraban su participación de la danza mexicana y el afianzamiento de sus metas profesionales al trabajar en conjunto, enfocándose Nellie en el éxito de las relaciones públicas, mientras que a Gloria le tocaría dedicarse completamente a la danza, como ejecutante y mentora.

3.3 El ballet de la Ciudad de México 1943- 1947

El año de 1943 representó un momento prolífico para el quehacer dancístico de las Campobello, al integrar su pensamiento y práctica a través de la creación de la primera compañía de danza clásica mexicana, el Ballet de la Ciudad de México (BCM), organización que implementó algunos ritmos indígenas y la estructura de la danza clásica para ofrecer una propuesta estética que cumpliera con el

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 7.

propósito de proyectar la identidad nacional, y expresar la capacidad de equiparar a otras naciones, a la par de acercar a los connacionales a nuevas posibilidades artísticas.

En lo correspondiente a este apartado, es preciso señalar que su propósito consiste en profundizar en torno a la gestación, desarrollo y etapa final del Ballet de la Ciudad de México, motivo por el que la temporalidad a abordar va de 1941, año en que se configura la logística y una presentación de prueba del BCM hasta 1947, momento en que se produjo la tercera y última temporada de actividades. Este triunfo dancístico representó el punto más alto de la obra de las Campobello e incluyó la participación de importantes figuras del arte en México, siendo Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco los más relevantes al formar parte del consejo constitutivo del BCM, y que a su vez expresaron inquietud por la creación de una estética dancística nacional, elemento que sumado al vínculo personal con las hermanas favoreció la colaboración entre distintas disciplinas que se pusieron al servicio del ballet, como una obra colectiva que representó la unión entre política, intelectuales y artistas.

Además de formar parte de la primera compañía de danza clásica mexicana, Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco coincidieron en sus visitas a Nueva York, que a pesar de haberse presentado en distintas fechas les permitieron presenciar espectáculos dancísticos internacionales, donde el primero observó los ballets rusos hacia 1923, de tal manera que esta experiencia le llevó a pensar en la “necesidad de dotar a México de un cuerpo de baile digno de su tradición coreográfica secular y del talento mímico innato de su pueblo⁴¹⁹”. Por otro lado, el muralista durante sus estancias acudía a presentaciones de bailarinas famosas, formándose un juicio respecto a la tendencia artística del momento, llegando a establecer su biógrafa, Alma Reed que:

⁴¹⁹ Sin autor, “Simbolismo y realismo”, en *Tiempo*, México, D.F., 2 de julio de 1943, pp. 43-44 en Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 490.

-“Orozco se decepcionaba invariablemente con las actuaciones de los bailarines norteamericanos. Apreciaba las nuevas ideas de Martha Graham y otras bailarinas de su escuela, pero encontraba demasiado cálculo y poca espontaneidad [...] [aseverando que] no tienen ninguna relación con su tiempo ni su país [...] no hay tradición detrás de sus movimientos, nada despierta una respuesta en las mentes y en los corazones del auditorio, excepto algún fragmento fuera de lugar, de sensacionalismo sacado de contexto-“⁴²⁰.

Las observaciones de Guzmán y Orozco nos plantean el ambiente neoyorkino, como capital de espectáculos dónde se mostraban las novedades de las compañías de danza más relevantes del mundo, de tal manera que ambos personajes se nutrieron de las experiencias estéticas presenciadas en dicho lugar y que posteriormente los llevaron a explorar sus inquietudes en este ámbito a través del Ballet de la Ciudad de México. Respecto a esta realidad artística entre México y Estados Unidos podemos aludir la intervención de otros artistas de la época, como Diego Rivera, que participó en una presentación de danzas mexicanas en Filadelfia hacia 1932, exhibición sobre la que Frida Kahlo declaró: -“hubo un montón de güeras desabridas haciendo de indias de Tehuantepec, y cuando necesitaban bailar la sandunga, parecían tener plomo en lugar de sangre⁴²¹”; aseveración que enmarca el interés de otras naciones por reproducir los bailes mexicanos, y que a través de su descontextualización y adaptación, daban cuenta de los esfuerzos por difundir la cultura mexicana y su comercialización fuera del país.

En lo alusivo a la formación de una compañía de danza clásica, podemos rastrear la causalidad directa que derivó en su materialización, procediendo de una conversación entre Martín Luis Guzmán y Benito Coquet (director General de Educación Estética), en la que ambos personajes cuestionaron la capacidad artística de los mexicanos, de tal modo, que el escritor propuso al servidor público,

⁴²⁰ Alma Reed, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp.279-280 en Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, pp. 352-353.

⁴²¹ Raquel Tibol (selección, proemio y notas), *Escrituras de Frida Kahlo*, “Carta al doctor Leo Eloesser, Detroit, 26 de mayo de 1932”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 106 en Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 353.

“-pusiera a su disposición cinco mil pesos para organizar una representación de *Las Sílides*⁴²², *El espectro de la rosa*⁴²³, y otro ballet de la misma importancia: sino se conseguía una manifestación de valor artístico indiscutible, Guzmán devolvería [...] los cinco mil pesos⁴²⁴”.

A través de su postura, Martín Luis Guzmán trató de demostrar que los artistas y bailarines mexicanos tenían capacidad para organizar un repertorio de ballet con obras clásicas,⁴²⁵ confiando plenamente en el quehacer de la Escuela Nacional de Danza, instancia en la que recayó la organización y ejecución de dicho planteamiento, que a su vez, simbolizaba la oportunidad de profesionalizar su actividad. Apostando a la capacidad creativa, Coquet aceptó la propuesta, integrando al proyecto la participación del gobierno de Veracruz, que “proporcionó el dinero requerido, a condición de que la representación se hiciera en Jalapa⁴²⁶”.

Otros precedentes que contribuyeron a la consolidación de un ballet de producción mexicana, surgieron de la actividad y trabajo de la Escuela Nacional de Danza, instancia que con diez años de labores podía disponer de docentes con experiencia en la creación coreográfica, y bailarines capacitados para una ejecución de buen nivel⁴²⁷, proporcionando ejecutantes con estudios sistematizados en danza, convirtiéndose en la materia prima de la iniciativa. Conjuntamente, la intervención de José Clemente Orozco fue esencial para el afianzamiento de este proyecto, a quién las Campobello conocieron al término de

⁴²² *La Sílfi* es uno de los ballets más importantes del siglo XIX, con esta obra se creó una antológica idealización del ballet romántico: la etérea sílfide, símbolo, además, del amor inalcanzable. Se estrenó en 1832 en la Ópera de París. La música fue creada por Herman Lovenskold, el argumento estuvo a cargo de Adolphe Nourrit, y la coreografía la estableció Filippo Taglioni, se distingue por encontrarse entre el repertorio de las mejores compañías del mundo. Sin autor, “Ballet *La Sílfi*”, 8 junio de 2006, <https://www.danzaballet.com/ballet-la-silfi-1832/> (consultado 8 de abril de 2024).

⁴²³ “*Le Spectre de la Rose*” es una obra emblemática del ballet creada por Michael Fokine a principios del siglo XX. Fue el primer ballet presentado por Diaghilev y sus Ballets Rusos en el Teatro de Monte-Carlo el 18 de abril de 1911. Con música de Carl María Von Weber, el 19 de abril de 1911 interpretaron los roles principales Tamara Karsavina y Vaslav Nijinski. Sin autor, “Vaslav Nijinsky, “El espectro de la rosa”, 27 mayo de 2018, <https://www.danzaballet.com/nijinsky-el-espectro-de-la-rosa-le-spectre-de-la-rose/> (consultado 8 de abril de 2024).

⁴²⁴ Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 505.

⁴²⁵ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 356.

⁴²⁶ Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 505.

⁴²⁷ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 355.

los años treinta en una recepción organizada por Alma Reed, donde varios artistas coincidieron, dando como resultado la cooperación entre el pintor y las bailarinas, en la que el muralista llevó a cabo el “- frustrado deseo de crear en la esfera de la danza, que él veía como la más completa forma de arte⁴²⁸ -“.

De este modo, es que el establecimiento de un ballet mexicano tuvo lugar en los años cuarenta del siglo XX, aportando atributos particulares que en conjunto propiciarían la profesionalización y consolidación de este ámbito. En consecuencia, la presentación que pondría a prueba el talento, y las habilidades artísticas que defendió Martín Luis Guzmán tuvo lugar el 5 de diciembre de 1941, en el teatro Lerdo de Jalapa, donde el gobernador de Veracruz, Jorge Cerdán facilitó el recinto y la orquesta sinfónica de la ciudad⁴²⁹. (Ver imagen 54).

Al repertorio inicial se sumaron *La siesta de un fauno* y *Variaciones de otoño*, consiguiendo resultados satisfactorios, que a su vez incentivaron la formación de un ballet nacional con el soporte del presidente Manuel Ávila Camacho, el secretario de gobernación Miguel Alemán y Benito Coquet⁴³⁰. Sin embargo, en palabras de Felipe Segura, alumno de la END e integrante del BCM la situación fue otra, en la que destacaron la sencillez y belleza del programa de mano del evento, que contó con ilustraciones de Julio Castellanos (ver imagen); el entusiasmo del público durante las tres funciones que se ejecutaron con un recinto lleno; y la seguridad de Martín Luis Guzmán para solicitar ayuda a las autoridades y “obtener fechas para una temporada en Bellas Artes. Con el apoyo de Octavio Béjar, secretario de Educación Pública y de Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal [...] Se eligió 1943 para dar suficiente tiempo de preparación⁴³¹”.

⁴²⁸ Alma Reed, *Op. Cit.*, p. 308 en Jesús Vargas, Flor García, *loc. cit.*, p. 349.

⁴²⁹ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 357

⁴³⁰ Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 505.

⁴³¹ Felipe Segura, *El Ballet de la Ciudad de México*, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *Op. Cit.*, vol. I, p. 744.

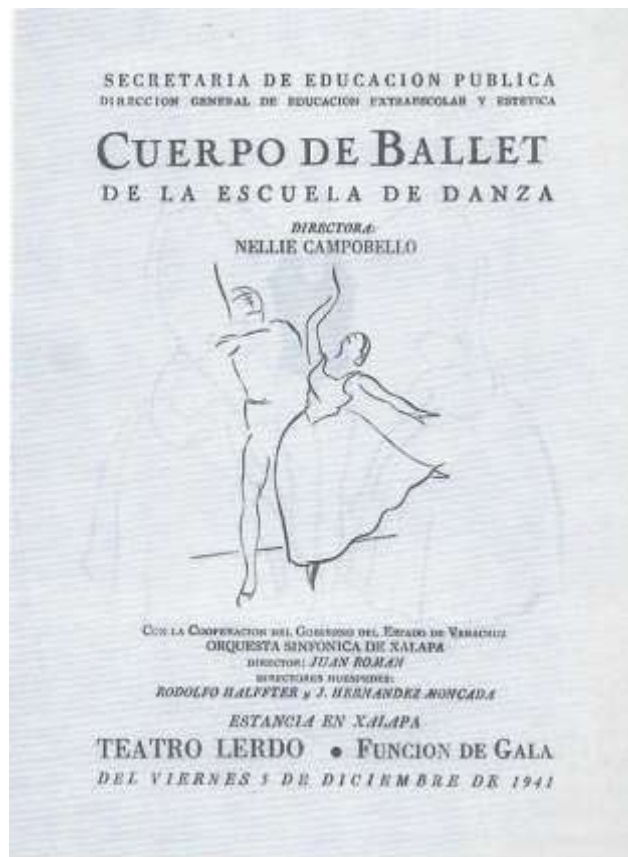


Imagen 54. Programa de mano. Xalapa 5 de diciembre de 1941. Función de prueba que condujo a la creación del Ballet de la Ciudad de México en junio de 1942. Patricia Rosas, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación continúa*, vol. IV, Gedisa, México, 2023, p. 783.

En junio de 1942 se materializó la propuesta, mediante la fundación de El Ballet de la Ciudad de México A.C., organización que contó con Martín Luis Guzmán como presidente, Gloria y Nellie Campobello se desenvolverían como secretaria y tesorera respectivamente, mientras que José Clemente Orozco se desempeñaría como vocal, estableciendo de esta manera los estatutos, delimitando los quehaceres a desempeñar y oficializando el trabajo en conjunto. El financiamiento de este proyecto fue facilitado por el primer mandatario, Manuel Ávila Camacho, demostrando que había un “gobierno nacional decidido a destinar los recursos económicos necesarios⁴³²”, pese a que desconocemos el monto de inversión otorgado, consideramos representa una vía de futuros estudios y que desde la intención de este trabajo implica una relación directa entre la danza y el gobierno, que en la administración de Ávila Camacho impulso el ballet como

⁴³² Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 357.

expresión artística y las progresiones de la realidad mexicana, difiriendo de sus predecesores, que potenciaron el nacionalismo y los elementos autóctonos por encima de cualquier tendencia, sin embargo, y como hemos mencionado previamente el BCM buscó demostrar la capacidad de sus integrantes para ejecutar la técnica clásica, a la par de reinterpretar los ritmos propios, estilizándolos a través de la metodología y el uso de puntas, circunstancias que proponían a una estética dancística distinta a la de gobiernos anteriores.

Una de las problemáticas a las que se enfrentaron para constituir al ballet fue la falta de elementos masculinos, puesto que eran pocos los varones que optaban por esta actividad, sumado a que la END en 1937 había decidido impartir clases únicamente a niñas, ante lo que se solicitaron bailarines a través de anuncios en los diarios⁴³³, generando una contradicción aparente puesto que a pesar de contar con el respaldo de una instancia enfocada en la formación de bailarines, se carecían de varones para ejecutar esta labor, ya fuera por circunstancias propias de la directiva o por el contexto, en el que dedicarse a esta práctica en proceso de profesionalización podría generar cuestionamientos importantes entorno a la noción de masculinidad. Aun cuando exponemos esta versión, Felipe Segura nos da cuenta de otra postura en la que las Campobello “- tomaron a los alumnos adelantados de la escuela y solicitaron muchachos al Departamento de Educación Física [...] los únicos que permanecieron y destacaron fueron los hermanos Ricardo y José Silva. Entonces, por medio de la prensa, se hizo un llamado a bailarines⁴³⁴”, hecho que complementa la perspectiva de Vargas y García, y que a su vez refleja la integración entre el área dancística y de educación física, misma que hemos analizado en el capítulo II y que con el paso del tiempo se siguió conservando como lo demuestra esta aseveración.

A pesar de los inconvenientes expuestos, el cuerpo de baile quedó conformado por treinta y ocho elementos que incluyeron a Gloria Campobello y Fernando

⁴³³ *Ibidem*, p. 359.

⁴³⁴ Felipe Segura, *El Ballet de ... loc. cit.*, p. 744.

Schaffenburg⁴³⁵ como primeros bailarines⁴³⁶. Como parte de la labor que Martín Luis Guzmán desempeñó a cargo de la presidencia del BCM, el autor se ocupó de mediar con las autoridades y conseguir patrocinios, en los que una partida pudo destinarse para “Los anuncios en periódicos, revistas, y radio de una compañía mexicana con bailarines mexicanos sorprendieron al público. Las hermanas Campobello eran muy conocidas y apreciadas, lo que favorecía a la empresa⁴³⁷”, elementos que denotan el alcance económico e intelectual del Ballet de la Ciudad de México, al tomarse en cuenta cada uno de los componentes que beneficiarían su exposición, siendo la publicidad y la influencia de las Campobello algunos de ellos.

La presentación oficial del Ballet de la Ciudad de México tuvo lugar el 27 de junio de 1943 en el Palacio de Bellas Artes, en una función de gala, contratada por el gobierno y previa a la temporada⁴³⁸, que contó con la presencia del presidente Ávila Camacho y el mandatario paraguayo Higinio Moringo. El repertorio incluyó las coreografías de *Alameda 1900* y *Fuensanta*, que abordaban la vida cotidiana de México en el siglo XIX, *Umbral* que fue una obra original elaborada entre Orozco y Gloria Campobello, junto con los números clásicos expuestos en Jalapa durante la presentación de prueba que integraron *Sílfides*, *El espectro de la rosa* y *La siesta del fauno*⁴³⁹, dando un total de seis números exhibidos.

El repertorio integraba tres coreografías más, *El lago de los cisnes*; *Cuando era otro el dios* con trama de Martín Luis Guzmán, música de Stravinsky y coreografía de Nellie Campobello; y *Tema istmeño* escenografía, vestuario y argumento de Diego Rivera y coreografía de Nellie Campobello, números que al no haber sido ensayados con la orquesta fueron omitidos en la presentación ante

⁴³⁵ Fernando Schaffenburg nació en la Ciudad de México el 2 de abril de 1925, procedente de una familia México - alemana impregnada de música y cultura europea. Virginia Culver, “Ballet dancer, teacher closed his career in Pueblo”, *The Denver Post*, March 29, 2009, <https://www.denverpost.com/2009/03/29/ballet-dancer-teacher-closed-his-career-in-pueblo/> (consultado el 14 de abril de 2024).

⁴³⁶ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 360.

⁴³⁷ Felipe Segura, *El Ballet de ... loc. cit.*, p. 745.

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, pp. 360-361.

el público, a pesar de que los dos últimos abordaban un contenido mexicano⁴⁴⁰, y daban cuenta de la relevancia y vigencia de la información presentada en *Ritmos Indígenas de México*, al continuar exaltando la figura de la tehuana, y mostrando la aplicación de las investigaciones y compilaciones ahí mostradas, que en este caso se vieron nutridas mediante la participación de Rivera, quién para ese momento contaba con reconocimiento, dentro y fuera del país, haciendo una colaboración desde otra perspectiva.

Las condiciones a las que se enfrentaron las Campobello al extraer estos números de las presentaciones originales da cuenta de la cantidad de coreografías preparadas, y la omisión de las tres mencionadas, estrategia que sugiere el valor asignado al perfeccionamiento de los contenidos, dónde se optó por anular su exposición ante la falta de pruebas, sumada a la importancia de contar con la contribución plástica y argumentativa de otro de los pintores mexicanos más relevantes del momento, Diego Rivera.

De acuerdo a Felipe Segura, en el programa de mano de lujo se presentaron los nombres del consejo del Ballet de la Ciudad de México, así como los puestos desempeñados, además de incluir a un grupo de impulsores, compuesto por el jefe del Departamento del Distrito Federal, el Secretario de Educación Pública, el Secretario de Hacienda y Crédito Público, y el Director General de Educación Extraescolar y Estética, personajes del gabinete presidencial que contribuyeron a impulso de dicha organización, representando una coincidencia de intereses con el mandato de Ávila Camacho, en el que “la unidad nacional dejaba de lado las demandas de los sectores populares y la nación entraba de lleno a un proceso de industrialización [...] que sostenía un discurso nacionalista “sentimental” y “decorativo” cercano al ballet clásico⁴⁴¹”, de tal modo que tanto la compañía de ballet como el gobierno de 1940 a 1946 pudieron nutrirse, al coincidir en la propuesta de progreso establecida por ambas

⁴⁴⁰ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 363. Felipe Segura, *El Ballet de ... loc. cit.*, p. 746.

⁴⁴¹ Margarita Tortajada, *Transgresoras – Constructoras del cuerpo y las imágenes. Las pioneras de la danza escénica mexicana del siglo XX-I: Nellie y Gloria Campobello*, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *Op. Cit.*, vol. I, p. 710.

entidades, aquella que reflejara una renovación estética pero se valiera de características propias de lo mexicano. Así mismo, otro rasgo que complementa lo anteriormente establecido es la inscripción incluida en el folleto de la presentación de gala, el cuál señaló que:

“-El Ballet de la Ciudad de México es una compañía profesional constituida y organizada por la asociación civil del mismo nombre, que patrocina un grupo de impulsores. La idea que presidió su constitución fue formar, con elementos única y exclusivamente mexicanos, un conjunto de ballet capaz de practicar este arte con la misma perfección que cualquiera de las compañías extranjeras que han actuado en nuestro país-”⁴⁴².

De esta manera se daba paso al nacimiento de la primera empresa de danza clásica constituida y destinada para los mexicanos, a la par de manifestar la necesidad política y artística de ofrecer al público un espectáculo que pudiera igualar a los predecesores extranjeros y reflejar el progreso nacional de México durante el gobierno avilacamachista, periodo en el que, como hemos podido observar existieron muchos factores que intervinieron en la fundación del BCM, entorno a lo Orozco declaró este hecho significaba:

“-la culminación de varios años de esfuerzo sin precedente, realizados por Nellie y Gloria Campobello. Creo que tienen la categoría de cualquier ballet extranjero, incluso el ruso. Puede decirse que ya tenemos, por fin, ballet mexicano, que se caracteriza, como la pintura mural, por haber creado las cosas desde el principio, dejando las artes populares para entrar en los conceptos universales-”⁴⁴³.

Refiriéndose de manera subjetiva, el muralista legitimó la obra de la que formó parte, dejando de lado que era la primera temporada del ballet y que resulta difícil establecer punto de comparación con Rusia, una entidad que desde 1738 contaba con una escuela profesional de danza clásica, y que tras el paso del tiempo se convirtió en cuna de los mejores bailarines, teniendo entre sus filas a

⁴⁴² Felipe Segura, *El Ballet de ... loc. cit.*, p. 745.

⁴⁴³ Sin autor, “El gran ballet mexicano”, *Tiempo*, México, D. F., 5 de marzo de 1943 en Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 488. En esa época se hacía un uso indistinto del término “ballet ruso” para referirse a la danza clásica. Felipe Segura, *El Ballet de la Ciudad de México en loc. cit.*, p. 747.

Ana Pavlova⁴⁴⁴, bailarina que hemos referido en capítulos previos y que imprimió la perfección y lo vaporoso del ballet en sus visitas a México. Sumado a ello, consideramos adecuado puntualizar que en lo referente a la comparación hecha por Orozco con la pintura mural, considerando que la danza utilizó de la temática popular para perfeccionar y refinar la práctica del baile clásico, integrando lo exótico nacional con las aspiraciones de la técnica extranjera del ballet, presentando así una propuesta singular que atestiguará los progresos de México en distintos rubros, a la par de asegurar, las Campobello su postura como piedra angular entre la tradición y la modernidad.

Otro elemento que llama la atención de la declaración realizada por Orozco, es el medio que difunde dicha información, siendo la revista *Tiempo*, publicación dirigida por Martín Luis Guzmán, elemento que denota el compromiso del escritor con el BCM, al ocuparse también de la difusión, además de contribuir en la elaboración de libretos y realizar observaciones sobre el desempeño de los bailarines⁴⁴⁵, efectuando un quehacer completo al abarcar distintos ámbitos que favorecieran el desempeño y florecimiento de la compañía de ballet mexicana.

En cuanto a otros colaboradores de la primera temporada del Ballet de la Ciudad de México, encontramos el trabajo realizado por Julio Castellanos⁴⁴⁶, quien se encargó de la escenografía y el vestuario masculino de *Alameda 1900*, pieza que destacó en el repertorio porque:

“reúne la mayor suma de elementos atractivos. La evocación plástica, mímica y musical de este popular parque de la capital mexicana [...] nota de palpable mexicanismo recogida por la música, los trajes, el decorado y los temas coreográficos, contribuyó a crear un ambiente escénico de mucha vida y halló inmediato eco en el público, en el cual provoca

⁴⁴⁴ Marcel Lorenz, “Academia Vagánova: cuna de las mejores bailarinas rusas”, *Russia Beyond*, 15 agosto 2019, <https://es.rbth.com/cultura/83516-academia-vaganova-cuna-mejores-bailarinas-rusas> (consultado 15 de abril de 2024).

⁴⁴⁵ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, pp. 361-362.

⁴⁴⁶ Julio Castellanos, se desempeñó como dibujante, pintor y escenógrafo formado en la Escuela de Bellas Artes, sus óleos y frescos lo han situado en México, a la cabeza de los artistas jóvenes cuya generación es inmediatamente posterior al movimiento muralista de 1922, su obra se singulariza por la fina sensibilidad que refleja, la serenidad y poesía de sus posiciones. Sin autor, “El gran ballet...”, *loc. cit.*, p. 489.

recuerdos queridos. El Ballet de la Ciudad de México es toda una realización-⁴⁴⁷.

Esta opinión muestra parte de las distintas perspectivas vertidas en la prensa, donde queda claro que lo pintoresco era lo que mayor afinidad propiciaba entre el público, por lo que podemos aseverar que la mezcla entre la técnica clásica y la mexicanidad propiciaron un espectáculo que agrado a los asistentes al identificar elementos cotidianos, que con el paso del tiempo se asumieron como propios y únicos.

Otro de los nombres que resuenan entorno a las colaboraciones del BCM es el de Roberto Montenegro⁴⁴⁸, que se ocupó de la escenografía de *Fuensanta*, cuyo argumento era de Martín Luis Guzmán y aludía a un joven poeta que lloraba la muerte de su amada; esta pieza, junto *Umbral*, ponían sobre la mesa contenidos abstractos, que acercaban al espectador al simbolismo romántico de la danza clásica⁴⁴⁹, mostrando fundamentos del ballet a través de la reinterpretaciones de los artistas mexicanos, que a pesar de encontrarse alejados de la tendencia modernista de la danza se preocuparon por reproducir la esencia del ballet, y lo arraigado de esta práctica. (Ver imagen 55).

⁴⁴⁷ Sin autor, "Simbolismo y realismo", *loc. cit.*, pp. 491-492.

⁴⁴⁸ Roberto Montenegro fue un ilustrador, grabador, editor, pintor, folclorista y escenógrafo, nació en Guadalajara y su obra se encuentra principalmente en Europa, los Estados Unidos y Sudamérica, donde vivió y trabajó largo años. *Ibidem*, p. 486.

⁴⁴⁹ Sin autor, "Simbolismo y realismo", *loc. cit.*, p. 491.



Imagen 55. Un cuadro del ballet *Fuensanta*, en el que aparecen Armida Herrera, Gloria Campobello y Fernando Schaffenburg. Tomada del programa de mano del homenaje a Nellie Campobello en 1986 en Jesús Vargas, Flor García, *Nellie Campobello, Mujer de manos rojas*, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, México, 2013, pp. 467 y 686.

Respecto a *Umbral*, la historia abordó la vida de una niña que nunca había salido de su casa, y por consiguiente tenía miedo del mundo, pero un día “se asoma al umbral y ve pasar al mundo, la vida. Por lo que esa obra se convirtió en el despertar de la infancia hacia la realidad”⁴⁵⁰, en ella Orozco se encargó de pintar el telón y el diseño de vestuario, desarrollando un total de veintiún piezas⁴⁵¹ que lo llevaron a incursionar en áreas distintas, de tal manera que el pintor aseveró “he empleado los colores de la vida misma: exuberantes, violentos, muy vivos. Los trajes están llenos de colorido y creo *-recalcó-* que son muy descriptivos de los símbolos humanos que tratan de representar”⁴⁵², acciones que evidenciaron su interés en la expresión y la transferencia de esa habilidad al ámbito dancístico,

⁴⁵⁰ Sin autor, “El gran ballet... *loc. cit.*”, p. 488.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 487.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 488.

dando muestra de su capacidad artística, de las distintas exploraciones que se estaban llevando a cabo frente a la creación del BCM, de la amalgama que representaba esta colaboración. (Ver imagen 56).



Imagen 56. José Clemente Orozco, Diseño para el ballet *Umbral*, gouache y lápiz sobre papel, (44.1 x 59 cm), <https://www.bonhams.com/auction/28453/lot/57/jose-clemente-oro-zco-1883-1949-diseno-para-el-ballet-umbral-17-38-x-23-14-in-441-x-59-cm-executed-in-1938/> (consultado 16 de abril de 2024).

El acompañamiento musical estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de México, que interpretó partituras musicales adaptadas sobre viejas melodías, a excepción de la *Sinfonía inacabada de Schubert* que dirigió Carlos Chávez para *Umbral*⁴⁵³, de tal modo que este aspecto refleja el interés por cada uno de los componentes necesarios para una presentación de calidad, en las que la comitiva del BCM recurrió a la intervención de artistas de renombre, con la finalidad de generar un espectáculo que reflejara la progresión en las artes, y en el país, circunstancia que demandó esfuerzos extensos, al igual que costos, que como hemos aludido representa también una nueva vía de investigación.

⁴⁵³ Sin autor, "Simbolismo y realismo", *loc. cit.*, p. 491.

Tocante a los comentarios de la prensa sobre las interpretaciones del BCM, el autor de “Simbolismo y realismo” declaró: “el magistral dominio de los valores expresivos que demostró Gloria Campobello en la interpretación de los tres papeles principales [...]”⁴⁵⁴, hecho que reitera el soporte de los organizadores de la compañía mexicana, del peso e injerencia de Martín Luis Guzmán y la revista *Tiempo*, que aunque sus publicaciones referentes no incluyeran el nombre del o los autores, destacan por aportar comentarios positivos, por lo que es oportuno indicar la posible parcialidad de los mismos, pero que a pesar de ello, proporcionan una óptica complementaria al tópico que aquí interesa.

De la misma manera, encontramos una reseña que es llamativa al ofrecernos datos del público asistente al expresar,” [...] esperábamos que, en vista de esto, la concurrencia asistiera como era debido: con traje de etiqueta. Nuestra desilusión fue grande cuando en el *hall* del Palacio de Bellas Artes comenzaron a formarse grupos. ¡Horror! No faltó quién vistiera traje de *sport* con zapatos blancos. Con una incalificable “falta de respeto”⁴⁵⁵, resultando curioso este panorama, donde los estratos altos se asombraban de la trivialidad de lo ajeno a los espectáculos cultos. Ante ello, el BCM representó la oportunidad de expandir sus alcances, al albergar a una población más diversa entre sus espectadores, quienes a lo largo de nueve funciones, fueron parte del propósito de mexicanizar la danza⁴⁵⁶, que consistió en acercar a otros sectores demográficos a la opulencia inherente a la danza clásica, valiéndose de temáticas, recursos visuales y musicales que imprimieran en la audiencia una representación de los alcances y mejoras de la época.

Al término de la primera temporada del BCM, la compañía consiguió una invitación para presentarse en Torreón, Coahuila, dentro del marco de la feria del algodón, donde del 14 al 19 de septiembre de 1943 mostraron las piezas de *Sílfides*, *El espectro de la rosa*, *Alameda 1900*, *Fuensanta* y *Umbral*, a una

⁴⁵⁴ *Idem.*

⁴⁵⁵ Sin firma, *Excélsior*, México, 29 de junio, 1943 en Felipe Segura, *El Ballet de la Ciudad de México* en *loc. cit.*, p. 747.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, pp. 749 y 751.

población alejada de la efervescencia intelectual y cultural de la Ciudad de México, pero que para las Campobello representaba una situación conocida por su experiencia itinerante en las Misiones Culturales. Los recintos que albergaron la presentación en el noroeste mexicano fueron el teatro-cine Royal y el estadio Revolución, en donde el primero implementó un coste económico para la exhibición, buscando llegar al mayor número de espectadores, de tal manera que “el público de la comarca lagunera disfrutará de espectáculos de grandiosidad única⁴⁵⁷”, situación que enfatiza la intención de ampliar el alcance de la danza clásica, aunque para ello se necesitara de mucho más infraestructura y esfuerzo del que hemos analizado en la presente investigación, pero que representa un precedente en la historia de la danza mexicana.

Otro hecho sobresaliente de estas muestras fue el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, que fue enviada por un grupo de patronos de los que se omiten referencias pero que contribuyeron para que la orquesta pudiera acompañar al BCM y presentarse conjuntamente, de tal modo que su participación se convirtió en un privilegio para los provincianos, dado que la Sinfónica “gozaba de mucho prestigio en todo el país y eran pocas las ocasiones en que tenía la oportunidad de apreciarlos en una ciudad [...] nortea⁴⁵⁸”. La Orquesta Sinfónica estuvo a cargo durante la primera parte del evento, en el que posteriormente se sumó el ballet, complementándose las perspectivas musicales y coreográficas en un mismo lugar, en el que los locales establecieron que representaba “algo muy superior a lo que hasta ahora hemos presenciado⁴⁵⁹”.

Meses después de la exhibición en Coahuila, el Ballet estrenó *Obertura republicana*, coreografía de Nellie Campobello, argumento de Martín Luis Guzmán y decorados de Orozco. Esta obra era una adaptación del ballet de masas 30-30 y

⁴⁵⁷ “Otra nota de cultura en la Feria”, *El Siglo de Torreón*, 18 de septiembre de 1943 en Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 364.

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ “Sinfónica y Ballet se presentan hoy combinados”, *El Siglo de Torreón*, 20 de septiembre de 1943 en Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 365.

el poema sinfónico de Carlos Chávez⁴⁶⁰, la revista *Tiempo* manifestó que representaba “un verdadero himno patriótico que haría honor a México en cualquier escenario extranjero⁴⁶¹”, circunstancia que reitera la tendencia del medio escrito y que también evidencia la orientación cultural predominante, el nacionalismo estilizado a través de la técnica clásica, dando como resultado la fusión de lo típico y lo extranjero, la legitimación del quehacer de las hermanas Campobello en *Ritmos Indígenas de México* y el Ballet de la Ciudad de México.

Como parte de esta unión artística o el propósito de mexicanizar la danza, la Compañía obtuvo ventajas al permanecer vinculada al proyecto político en turno, de tal manera que adquirió preponderancia al estar invitada a representaciones oficiales de gran importancia, como la conmemoración del XXIV aniversario de la Revolución Mexicana convocada en 1944 por el partido oficial y algunas otras dependencias, y contar con la presencia del presidente de la república. En dicha celebración se estrenó *Ixtepec*, a cargo de Nellie Campobello “quien conocía perfectamente las danzas istmeñas, y era una magnífica interprete de ellas [...] ella sería la solista principal, único papel que seguiría bailando, ya que se había comprometido con el Consejo Directivo a encargarse exclusivamente de la dirección de la Compañía⁴⁶²”, siendo este un gran éxito por la coreografía, y la figura de Nellie, quién “conservando su indumentaria de tehuana, que la hacía lucir más bella [...] y fue muy aplaudida por el público⁴⁶³”. (Ver imagen 57).

De este modo, también queda expuesta la relevancia de Oaxaca en la construcción nacionalista, dado que como hemos podido observar, las particularidades y diversidad de la región hicieron de ella un recurso político donde los conceptos mestizaje y regionalista se adhirieron, para dar lugar a un nuevo ciudadano cuya identidad quedó definida a través de la indumentaria, que a su vez

⁴⁶⁰ *Documental Murales en Movimiento*, José Clemente Orozco y las hermanas Campobello, CENIDIAP, Instituto Nacional de Bellas Artes, 18 de mayo 2022, https://www.youtube.com/watch?v=PZn_kFT0Ojw (consultado el 20 de abril 2024).

⁴⁶¹ “Ballet. Un arte nacional”, *Tiempo*, 23 de marzo de 1945, p. 37 en Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 365.

⁴⁶² Felipe Segura, *El Ballet de ... loc. cit.*, p. 752.

⁴⁶³ *Idem*.

se convirtió en la esencia de la identidad nacional moderna⁴⁶⁴, por lo tanto, la estética y práctica dancística promovida a través de *Ritmos Indígenas de México*, cumplía con los parámetros políticos que buscaban homogeneizar al país, difundiendo una apariencia y comportamiento particulares que no escaparon de la obra escrita de las hermanas Campobello, quienes continuaron vigentes gracias a su capacidad de adaptación y correspondencia con el poder político en turno y sus demandas.



Imagen 57. "Nellie Campobello, vestida de Tehuana, recibiendo las felicitaciones de varios funcionarios. Hablando con ella el Gral. Maximino Avila Camacho." Personalidad múltiple... Nellie fue la tehuana en el ballet *Ixtepec* de su autoría el 20 de noviembre de 1944 en el Palacio de Bellas Artes, evento organizado por el Partido revolucionario Institucional (PRI) y las Secretarías del Trabajo y de Educación Pública (Margarita Tortajada, 75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, México, CENIDI Danza, José Limón", INBA, CONACULTA, 2010, p. 93. En esta imagen vemos a Nellie rodeada de funcionarios, en ese mundo masculino en el que ella destacó, en Patricia Rosas, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación*, vol. III, Gedisa, México, 2023, p. 349.

⁴⁶⁴ Deborah Poole, *Op. Cit.*, pp. 145 y 146.

Reflejo de lo anterior es la imagen donde observamos a la mayor de las Campobello rodeada de políticos, fotografía sobre la que Jesús Vargas y Flor García refieren la existencia de un vínculo amistoso entre Nellie y Maximino Ávila Camacho⁴⁶⁵, hermano del presidente, reconocido militar y político, que de 1942 a 1945 se desempeñó como Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas⁴⁶⁶. Elementos que nos hablan de la autoridad de los contactos de las Campobello y la directiva del BCM, de tal manera que un acercamiento con el Secretario de Comunicaciones representaba ventajas políticas, y por consiguiente la proximidad a la agenda presidencial, ante lo que resulta necesario recalcar el vínculo entre política y arte, al legitimarse mutuamente, de tal modo que el gobierno estaba financiando la danza clásica mexicana, mientras que el Ballet refrendaba la noción de modernidad de la política cultural avilacamachista, “donde las culturas rurales y tradicionales dieron paso a las culturas urbanas [...] se alentaron eventos culturales de carácter más cosmopolitas y contemporáneos⁴⁶⁷”, por lo que el propósito del BCM se ajustaba a los parámetros del gobierno que en política exterior buscaba el reposicionamiento del país en el escenario global⁴⁶⁸, ante lo que esta expresión artística representaba un buen ejemplo del progreso mexicano en el ámbito cultural.

Aun cuando se contaba con el soporte de las altas esferas, el BCM y en específico *Ixtepec*, generaron controversia en presentaciones posteriores, de modo que las reseñas de la prensa dan muestra de ello, como ocurrió en “Crónica del Ballet” donde Gutierre Tibón declaró que:

⁴⁶⁵ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 450.

⁴⁶⁶ Jesús Noé Suárez, “Él es el soldado poblano que quería ser presidente de México y que envenenaron”, en *El Sol de Puebla*, Puebla, Miércoles 30 de marzo de 2022, <https://www.elsoldepuebla.com.mx/cultura/el-es-el-soldado-poblano-que-queria-ser-presidente-de-mexico-y-que-envenenaron-8067357.html> (consultado el 29 de abril de 2024).

⁴⁶⁷ Sin autor, “La modernización de la política cultural mexicana”, *Diario de Querétaro*, Querétaro, 19 de febrero de 2021, <https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/la-modernizacion-de-la-politica-cultural-mexicana-6376623.html> (consultado el 30 de abril de 2024).

⁴⁶⁸ Ana Garduño, “Intelectuales + proyecto avilacamachista = Seminario de Cultura Mexicana” en *Discurso Visual*, *Revista Digital del CENIDIAP*, núm. 21, marzo, junio, 2013, <https://discursovisual.net/dvweb21/agora/agonofana.htm> (consultado el 30 de abril de 2024).

“-la concepción coreográfica no pasa de las elementales evoluciones de un coro de revista cualquiera, claro que opulento gracias a la vistosidad de los vestidos de amplísimos vuelos que brindan recursos de gran efecto, de los que está vez se abusó [...] imperdonablemente omitido el zapateado esencial y que tan oportunamente hubiese encajado. ¿Y por qué las zapatillas de baile, cuando hubiera sido lo propio e indicado al caso el *cactli* usado en el istmo-“⁴⁶⁹.

Tibón realiza un cuestionamiento abierto alusivo a la implementación de los recursos económicos al interior de la compañía, siendo esta la segunda ocasión donde los críticos se manifiestan en favor de la belleza del vestuario, haciendo énfasis en la calidad del mismo, circunstancia que nos permite inferir que esta fue una de los aspectos en los que más se invirtió, dado que el analista podría estar o no de acuerdo con la ejecución y temática coreográfica pero reconocía el valor de las prendas utilizadas por el ballet, detalle en el que varios de los artistas plásticos participantes de la empresa incursionaron, explorando así diversas áreas para la composición de una pieza de danza clásica con contenido mexicano. Otro punto relevante tocado por el autor, refiere la de los rasgos primordiales de las danzas del istmo, el zapateado y el uso de *cactli*, por lo que es pertinente indicar que este término alude a un calzado prehispánico⁴⁷⁰ utilizado también en la *Danza de la Pluma* y es uno de los bailes más esperados entre las festividades populares en Oaxaca, circunstancia por la que Tibón marca esta relación, a pesar de que el propósito del BCM era, como lo hemos mencionado fusionar lo nacional con la técnica clásica.

A pesar de la conciliación con el mandato avilacamachista, al interior de la compañía existieron otros inconvenientes, de tal modo que próximos al estreno de la segunda temporada un grupo de bailarines solicitó mejores condiciones de

⁴⁶⁹ Gutierre Tibón, “Crónica del Ballet”, *Excélsior*, México, 26 de febrero de 1945 en Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 757.

⁴⁷⁰ Utilizado por los mexicas, era una especie de sandalia fabricada con cuero de ciervo y piel de jaguar que dejaba al descubierto el dorso del pie, cubriendo únicamente el talón y sosteniendo la suela a través de correas, su uso estaba destinado a un estrato social específico, el de emperadores (tecpilcactli), sacerdotes y guerreros “El calzado en la época prehispánica”, Breviario Cultural, Museo Nacional de las Intervenciones, https://www.intervenciones.inah.gob.mx/sitio/breviario_detalle.php?Ac=Mzg1 (consultado el 1 de mayo de 2024).

trabajo y un aumento salarial, en respuesta, la directiva del BCM descartó esta petición, y los solicitantes fueron suspendidos⁴⁷¹. Este hecho nos habla del carácter autoritario de algunos miembros de la comitiva del BCM, probablemente de Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello, personajes a los que su temperamento los identificaba, sin embargo, es pertinente aclarar que dicha actitud además de corresponder a la identidad de los escritores también podría representar parte de la responsabilidad que demandaban sus puestos en la compañía, puesto que ambos individuos se ocuparon tanto de la organización y logística del ballet, como de la búsqueda de financiamientos, por lo que su figura era sinónimo de autoridad.

En relación a lo anterior, la segunda temporada del Ballet de la Ciudad de México fijó su fecha de estreno para la primavera de 1945, entre las novedades del repertorio sobresalió *Pausa*, con música de Beethoven, vestuario y escenografía de Orozco y coreografía de Gloria Campobello, la historia estaba basada en los amores Don Juan Tenorio⁴⁷²; “sin embargo, la obra no tuvo éxito y no volvió a ser incluida en el repertorio⁴⁷³”. Ello dio muestra de la labor a la que estaba sometida la compañía como empresa, en tanto su designio consistía en agradar y satisfacer al público, desempeñando una actividad práctica, sujeta a cambios que en este caso representaron la omisión de la pieza y probablemente pérdidas económicas, siendo este uno de los riesgos a los que el BCM se enfrentó al hacer de la danza un quehacer profesional, una actividad económica. (Ver imagen 58).

⁴⁷¹ Felipe Segura, *El Ballet de ... loc. cit.*, p. 753.

⁴⁷² *Documental Murales en ... Op. Cit.*

⁴⁷³ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 370.



Imagen 58. José Clemente Orozco, Boceto de *Pausa*, niñas con caracol caminando a la orilla del mar, *Documental Murales en Movimiento, José Clemente Orozco y las hermanas Campobello*, CENIDIAP, Instituto Nacional de Bellas Artes, 18 de mayo 2022, https://www.youtube.com/watch?v=PZn_kFT0Ojw (consultado el 20 de abril 2024).

Entre las opiniones de *Pausa*, encontramos la postura de Víctor Moya quien declaró que:

“-Tratándose de Orozco, la escenografía decepciona un poco, pero en cambio, la coreografía nos decepcionó completamente. Los marineros, los defectos y la falta de técnica saltan a la vista del público, mientras los demás personajes caminan solamente, porque en estos ballets nadie pega un salto ni de chiste-“⁴⁷⁴.

Por lo que es factible que existiera polémica entre los asistentes al espectáculo, en específico de aquellos con conocimiento en el área, y otros, como en este caso, cuya labor consistía en la crítica de espectáculos, ante lo que el caso de Moya propició ofensas entre los integrantes de la compañía, de tal manera que Orozco se proclamó en favor de la actividad general del BCM y de las hermanas Campobello, aseverando que:

⁴⁷⁴ Víctor Moya, “La marcha del tiempo”, *Siempre*, México, febrero de 1945 en Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 754.

“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 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 la vida a la única organización de ballet clásico que existe en toda la nación-⁴⁷⁵”.

El muralista defendió el trabajo del BCM, apelando el trabajo y experiencia que a las Campobello avalaba, y que innegablemente las posicionó como precursoras de la danza nacionalista y el ballet, y a pesar de coincidir o contrariar los resultados de dicha actividad dancística, ellas, Nellie y Gloria continuaban vigentes en el ámbito artístico cultural de la Ciudad de México, ligadas a los cambios y con ello a la política en turno.

En la prensa se quedaron expuestas más opiniones respecto a la segunda temporada de actividades del BCM, como el siguiente ejemplo, en el que el autor comenta que: “-A la salida, dos espectadores disputaban sobre si era bueno o malo el Ballet de la Ciudad de México [...] No caben discusiones. Es sencillamente, cursi⁴⁷⁶”, observación que nos hace reflexionar sobre las distintas perspectivas que provocó el espectáculo, de modo que está recurrió al buen gusto, marcando el distanciamiento entre pretender y ser elegante y refinado, características inherentes a la danza clásica. Por otro lado, la importancia de las críticas que albergó la prensa citadina nos permiten establecer que el Ballet de la Ciudad de México estaba cumpliendo su función al “ofrecer al público un espectáculo coreográfico de alta calidad y gran seriedad con elementos netamente nacionales⁴⁷⁷”.

⁴⁷⁵ José Clemente Orozco, “No es una improvisación el ballet organizado aquí. Lo estuvieron preparando 10 años y es una “realidad indestructible”, *Excélsior*, México, D.F., 21 de marzo de 1945, p. 14 en Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 495.

⁴⁷⁶ Sin firma, *Excélsior*, México, 28 de febrero de 1945, en Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 759.

⁴⁷⁷ Sin Autor, “Un Arte Nacional”, *Tiempo*, México, D.F., 23 de marzo de 1945, pp. 36-37 en Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 497.

Las otras piezas que formaron parte de los estrenos de la segunda temporada fueron *Circo Orrin* con decorados de Carlos Mérida, cuya trama abordaba al circo del clown inglés Ricardo Bell; *Presencia*, con coreografía de Nellie Campobello, decorados de Orozco y argumento de Martín Luis Guzmán que aludía el tema de la anunciación; *Clase de ballet*, coreografía de Nellie Campobello y decorados de Antonio Ruiz⁴⁷⁸; y *el Sombrero de tres picos* que era una adaptación de Enrique Velezzi del trabajo de Leonide Masine y decorados de Roberto Montenegro⁴⁷⁹.

Como podemos observar, el trabajo del BCM no sólo fue un triunfo en términos de la plantilla que lo conformó, sino también en cuanto a las importantes colaboraciones que se realizaron, albergando un espacio para artistas experimentados en el área escénica, creando así un trabajo en donde diversas disciplinas convergieron en favor de un espectáculo que denotara las habilidades y competencia del arte mexicano, dejando de lado los posibles desacuerdos en la Escuela de Danza que pudieron existir entre Mérida y las Campobello, y las diferencias que representaba trabajar con “*el Corcito*”, escenógrafo que también contribuyó al trabajo de la oposición dancística, la danza moderna mexicana; sin embargo, estas alternativas viscerales coincidirían con las características del temperamento de Nellie, que quizá se apaciguó en nombre de un bien mayor, la consolidación de su objetivo, y para lograrlo requería de la aportación de los mejores en su rubro, situación que implicaba actuar en favor del BCM y no de la personalidad.

⁴⁷⁸ Antonio M. Ruiz “El corzo” (Texcoco, Estado de México, 2 de septiembre de 1892 – Ciudad de México, 9 de octubre de 1964). Fue un pintor y diseñador escénico, en 1925, viajó a Hollywood donde aprendió técnicas de decoración de sets cinematográficos en la recién inventada Meca del cine (aún mudo). Diseñó incontables escenografías para cine y teatro, además de los decorados y los vestuarios de la compañía de danza de Ana Sokolow. Sin autor, Antonio Ruiz, <https://museoblaisten.com/artista.php?id=415&url=Antonio-Ruiz>, (consultado el 21 de abril de 2024).

⁴⁷⁹ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 370.

Roberto Montenegro fue un destacado pintor, ilustrador y escenógrafo, Nació el 19 de febrero de 1885 en Guadalajara, Jalisco. Produjo sus primeras ilustraciones para la Revista Moderna, publicación que promovió el movimiento modernista en América Latina, se le concedió una beca del gobierno mexicano para estudiar en la Academia de San Fernando en Madrid. Sin autor, Roberto Montenegro Nervo, Premio Nacional de Bellas Artes, <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/roberto-montenegro-nervo> (consultado el 21 de abril de 2024).

Continuando con las perspectivas sobre la segunda temporada del BCM, encontramos una en la revista *Tiempo*, en donde se plantea a la contextualización de dicha institución, y sus dos años de actividad, por lo que:

“no es posible que una empresa nueva, en las condiciones en que funciona el Ballet de la Ciudad de México –sin tradición, con un modesto paso en el presente- pueda desde el primer día tener la perfección de los grandes conciertos que alcanzaron al cabo de varias décadas de trabajo. ¿Por qué enjuiciar lo que se ha logrado?, si se ha seguido un camino adecuado, si se siguen principios justos que aseguren el desarrollo futuro de la empresa -“⁴⁸⁰.

Por lo que esta reseña posicionó el quehacer de la compañía, tomando en cuenta su gestación, acreditando sus logros y deficiencias, a la par de aceptar que el tiempo y la práctica contribuirían a pulir los contenidos, al mejoramiento general derivado de la experiencia y sobre todo su búsqueda hacia la continuidad de actividades; aspectos que reflejan el dominio del funcionamiento del ballet, y la autoridad e intervención de Martín Luis Guzmán en cuanto a las relaciones públicas del BCM, propiciando una buena imagen de la compañía, un contrapeso a las perspectivas desfavorecedoras.

Como parte de esta labor de interrelación encontramos otra referencia importante en la que en 1946 durante una plática con el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, Martín Luis Guzmán propuso al funcionario la necesidad de contar con un espacio apropiado para el desarrollo de la Escuela Nacional de Danza y por consiguiente del Ballet de la Ciudad de México, en lugar “del local estrecho, de atmosfera enrarecida, que ahora tiene el Palacio de Bellas Artes sino de un lugar amplio, rodeado de jardines, con piscina y todo lo demás que supone la salud de cuerpos jóvenes dedicados a un ejercicio extenuante⁴⁸¹”. Situación que parece interesante por el nivel de la petición, considerando la majestuosidad que implicaba practicar en el edificio más importante del país dedicado al arte, contraponiéndolo a la ostentación de un sitio con tan puntuales

⁴⁸⁰ Sin Autor, “Un Arte Nacional”, *loc. cit.*, p. 499.

⁴⁸¹ Sin autor, “Fecunda colaboración”, *Tiempo*, México, D.F., 22 de agosto de 1947, pp. 45-47 en Patricia Rosas, *Op. Cit.*, vol. IV, p. 507.

características, que pretendía influir en el mejoramiento de los bailarines adscritos a ambas instituciones.

Meses más tarde, llegó la respuesta en la que:

“-El presidente de la República ha acordado que el edificio del antiguo Club Hípico Alemán (rodeado de jardines, con piscina y todo lo demás), y situado en las Lomas de Chapultepec, justamente enfrente de la casa del general Ávila Camacho, sea el albergue permanente del Ballet de la Ciudad de México-⁴⁸²”.

Circunstancia que denota el influjo que representaba el escritor y el peso de las influencias intelectuales y políticas para el progreso del BCM, ya que a pesar de no significar una necesidad básica sino un rasgo de opulencia, esta petición extra oficial se materializó, ofreciendo instalaciones de lujo a los bailarines en formación y a aquellos que formaban parte del ballet, a la par de manifestar la estrecha relación con el gobierno avilacamachista, así como con sus predecesores, en los que a pesar de contar con orientaciones diversas, el proyecto dancístico de las Campobello prospero vinculado al poder político en turno.

El año de 1947, marcó sucesos trascendentales para el Ballet de la Ciudad de México, de modo que el primero fue el viaje de Gloria Campobello, Fernando Schaffenburg y Mariquita Roldán a Nueva York, con el propósito de perfeccionar sus habilidades y tomar clases con Vincenzo Celli⁴⁸³, mientras que el segundo hecho significativo fue la inauguración de la tercera temporada de actividades, donde hubo una importante colaboración con bailarines extranjeros; estas circunstancias denotan la proyección y planeación del trabajo por parte de los directivos del BCM, a la par de reflejar un buen presupuesto ‘para cubrir los costos

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 763. Vincenzo Celli, fue un bailarín, maestro y coreógrafo cuya vida artística transcurrió entre Italia y Estados Unidos, entre sus alumnos más destacados se encontraba Alicia Markova y Anton Dolin. Alrededor de 1930 abrió su estudio de baile en Nueva York en el que laboró por cuarenta años. Sin Autor, “Vincenzo Celli, 87 A dancer, Teacher and Choreographer”, *The New York Times*, New York, March 1, 1998, <https://www.nytimes.com/1988/03/01/obituaries/vincenzo-celli-87-a-dancer-teacher-and-choreographer.html> (consultado el 7 de mayo de 2024).

derivados de la beca de tres de sus bailarines y los gastos derivados de la participación de las estrellas inglesas Alicia Markova⁴⁸⁴ y Anton Dolin⁴⁸⁵, quienes en su visita a México, durante 1942, tuvieron oportunidad de:

“-presenciar el adiestramiento de alumnos y alumnas de la Escuela de Danza que dirige la Señorita Nellie Campobello. Quedaron entonces muy bien impresionados y manifestaron a Nellie Campobello que, en cuanto lograra formar con aquellos elementos una compañía profesional que actuara durante dos o tres temporadas seguidas, sería posible una fecunda colaboración entre los artistas visitantes y los mexicanos “en beneficio del arte-“⁴⁸⁶.

La apariencia de este vínculo parece discutible, puesto que genera duda que el primer bailarín de una compañía consolidada propusiera participar con un ballet que recién comenzaba a posicionarse, situación que beneficiaría más a la empresa pequeña, al legitimarse ante la capacidad de poder actuar con un grupo establecido y reconocido en la escena internacional. Para explicar a fondo el vínculo entre estas compañías es necesario remitirnos a la presentación del Ballet Theatre en 1942, que provocó una gran impresión en Nellie Campobello, de tal manera que buscó acercarse a los integrantes de la compañía con el propósito de observar de cerca la organización, este contacto derivó en un vínculo especial con Dolin en el que:

⁴⁸⁴ Nacida en 1900 bajo el nombre de Alicia Marks, se convirtió en la danzarina más joven que hubiese sido admitida en los Ballets Rusos al enlistarse con catorce años de edad, donde el empresario Sergei Diaghilev, le cambió el apellido a Markova con fines artísticos. Markova tenía la firme convicción de que el ballet era para todos, no sólo para la élite. Con ese fin, no sólo se presentó en los grandes teatros del mundo con las compañías más prestigiosas, sino también en sitios populares más accesibles, como salas de música, gimnasios escolares e incluso un ring de boxeo en Liverpool. Llegó a ser una superestrella y la más famosa del mundo, ícono de moda y portavoz publicitaria para todo tipo de artículos, desde Vogue hasta chocolates y cigarrillos. Tina Sutton, “Alicia Markova, Britain’s Superstar ballerina”, *The Independent*, Jueves 16 de agosto de 2014, Traducción Jorge Anaya, *La Jornada*, 17 de septiembre de 2014, <https://www.jornada.com.mx/2014/09/17/cultura/a05n1cul> (consultado el 25 de abril de 2024).

⁴⁸⁵ Anton Dolin, fue un bailarín, coreógrafo y productor británico, frecuentemente fue el compañero de baile de Alicia Markova, se convirtió en el primer artista no ruso en desempeñarse como bailarín principal de los Ballets Rusos. <https://antondolin.org/biography/> (consultado el 25 de abril de 2024). Aquí encontramos una variación entre dos de las fuentes consultadas, en las que coinciden en la visita de Anton Dolin a México en 1942 como parte de las presentaciones del Ballet Theatre en el Palacio de Bellas Artes, difiriendo en el nombre de la compañera de baile de Dolin, estableciendo Vargas y García que fue Irina Baronova, mientras que la revista *Tiempo* señala a Markova. Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 358. Sin autor, “Fecunda colaboración”, *loc. cit.*, p. 502.

⁴⁸⁶ Sin autor, “Fecunda colaboración”, *Idem*.

“[...] las Campobello y Martín Luis Guzmán con mucha frecuencia iban a cenar al departamento de Dolin, allá en el edificio Azteca en la calle de Hamburgo. Y se armó que Dolin iba a venir a dar una asesoría al Ballet. Y claro, a Nellie lo que le interesaba era que Dolin bailara con Gloria-“⁴⁸⁷.

De esta manera queda claro que Nellie desde 1942 formuló un panorama en el que Dolin podía incentivar el desarrollo de la compañía mexicana, y que como efecto secundario, Gloria figurara como acompañante del primer bailarín; a pesar de que este fue el planteamiento inicial, la participación del inglés se dio de otra manera. En 1947 y después de negociar, los directivos del BCM consiguieron que el Ballet Dolin Markova viniera a México para presentar la temporada de verano como un trabajo conjunto entre ambas instituciones⁴⁸⁸, hecho que simbolizó la apertura dancística a espectáculos de índole internacional, presentando a los mexicanos una nueva experiencia artística, ya fuera como bailarines ejecutantes o como parte del público asistente. (Ver imagen 59).

⁴⁸⁷ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, 1995, p. 165. (Nota con referencia a Patricia Aulestia, charlas de danza con Felipe Segura y César Bordes, 21 de mayo de 1985). <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/499> (consultado el 24 de abril de 2024).

⁴⁸⁸ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 383.



Imagen 59 . Anton Dolin y Alicia Markova, bailarines de reconocimiento internacional, quienes junto con su compañía alternaron con el Ballet de la Ciudad de México en 1947, tomado de Programa de Mano de la Temporada de del Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Dolin Markova, en 1947 en Jesús Vargas, Flor García, *Nellie Campobello, Mujer de manos rojas*, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, México, 2013, pp. 476 y 686.

A la par de los preparativos de la temporada de verano, el Ballet y la Escuela Nacional de Danza organizaron funciones para niños, realizando adaptaciones para pequeños espectadores, presentándose del 30 de junio al 11 de julio en el Palacio de Bellas Artes, obteniendo buenos resultados, generando reacciones “auténticas, irreprendibles, colectivas y simultáneas. Ríen, aplauden, disfrutan sin las inhibiciones que su “buena educación” a infringido a los adultos en sus espectáculos⁴⁸⁹”, resultando en una aproximación al arte de un sector distinto, pero que podía representar no sólo a la base de la ciudadanía sino a potenciales artistas y consumidores de arte, por lo que dicha temporada representó la continuidad del trabajo del BCM, y la expansión de sus espectadores, de tal

⁴⁸⁹ Salvador Novo, *El Universal*, México, 22 de julio de 1947 en Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 764.

manera que habría resultado interesante conocer las voces de los infantes, que como el mismo Novo señala, eran un público muy distinto del que estaba habituado concurrir a las presentaciones de la compañía, pero el hecho de que se ofrecieran fechas especialmente dedicadas a ellos, denota el interés político y cultural por ampliar los alcances de la compañía capitalina.

Como parte de las novedades inherentes a la tercera temporada de actividades, la directiva del BCM planteó muy bien las necesidades que demandaba de sus bailarines, de tal modo que en 1947 y al término de las funciones dedicadas a los niños, se puntualizaron las cláusulas del contrato, mismo que fijó un plazo de labores entre los meses de agosto, septiembre y octubre y además declaraba que:

“los ensayos y ejercicios de entrenamientos [...] se efectuarán todos los días de la semana, del lunes al sábado, ambos inclusive, desde las 5 de la tarde hasta las 9:20 de la noche [...] el bailarín se compromete a asistir a unos y otros [...] sin faltar una sola vez [...] se compromete el bailarín a cuidar de su salud y a someterse voluntariamente a la dieta que más le convenga para mantenerse en forma [...] y a no tomar parte en ningún otro espectáculo, gratuito o de paga, mientras esté efectuándose la temporada [...]” El contrato imponía multas económicas por retardos e inasistencias, y estipulaba un pago de 300 pesos por “cada una de las semanas que dure la temporada, siempre y cuando el bailarín esté constantemente a disposición del Ballet [...]”⁴⁹⁰.

Este convenio formalizaba las obligaciones y compromisos de los bailarines, concretando elementos alusivos a la disciplina esperada de los integrantes de la primera compañía de danza mexicana, dado que era muy importante mantener las condiciones apropiadas para ejecutar y cumplir con las demandas de la tercera temporada y de la colaboración con los ingleses. A su vez, el contrato planteó la exclusividad que adquirirían sus miembros con el BCM, puesto que si el Ballet los estaba formando e instruyendo significaba también una inversión económica, que al intervenir en eventos ajenos implicaba distracción y de una u otra manera fuga de sus activos, al prepararlos para otras compañías,

⁴⁹⁰ Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 764.

actitud que podría parecer contradictoria dado que a nivel empresarial se buscaba darle continuidad a la operación, mantener la unidad de la empresa, a pesar de que ello también supusiera limitar las capacidades artísticas de sus afiliados al encasillarlos dentro del discurso y contenidos del BCM.

La llegada de Anton Dolin a México ocurrió después de la firma de los contratos correspondientes, y previo al estreno, con el propósito de montar algunas coreografías conjuntas, sin embargo, “a los dos días de ensayos anunció que se iba a Acapulco y explico así su proceder. “Si hubiera sabido el alto nivel de técnica y perfección alcanzado últimamente por este grupo, nos habiéramos ahorrado el viaje que acabo de hacer”⁴⁹¹. Este detalle enmarca la labor de organización y gestión que implicaba la colaboración con el ballet Dolin Markova, en donde el BCM tuvo que realizar las adaptaciones necesarias para las funciones, en las que el repertorio destacó por incluir las coreografías presentadas en temporadas anteriores, y añadir únicamente tres estrenos, *Feria* con argumento de “Martín Luis Guzmán, música popular adaptada por Blas Galindo, escenificación y coreografía basadas en bailes folklóricos mexicanos, por Nellie Campobello; decorado y trajes de Antonio Ruiz⁴⁹²”, coreografía que dio muestra de la relevancia de los *Ritmos Indígenas* en el BCM, proyectando las Campobello correspondencia entre su quehacer teórico y práctico. En el repertorio también se incluyó *Ballerina* con trama de José Clemente Orozco, basado en la vida de Gloria Campobello, abordando el ascenso, triunfo y decadencia de una bailarina, bajo la musicalización de piezas de Schubert⁴⁹³, y por último, *La dama de las camelias* cuya creación estuvo a cargo del ballet visitante⁴⁹⁴. (Ver imagen 60).

⁴⁹¹ Sin autor, “Fecunda colaboración”, *loc. cit.*, p. 503.

⁴⁹² Felipe Segura, *El Ballet de...* *loc. cit.*, p. 767.

⁴⁹³ *Documental Murales en ... Op. Cit.*

⁴⁹⁴ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 389.



Imagen 60. “Fecunda colaboración”, sin autor (Tiempo, 22 de agosto de 1947). Pie de foto: “Gloria Campobello, bailarina mexicana sin par... “Juntos haremos una gran temporada” —había dicho Antón Dolín...” en Patricia Rosas, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación*, vol. IV, Gedisa, México, 2023, p. 790

De este modo los bailarines mexicanos, así como los ingleses, debieron ajustarse a las coreografías propuestas por cada compañía, que al final resultaron en una interacción dancística en donde se compaginaban la cotidianidad y la elegancia de las interpretaciones, como ocurrió con *Ixtepec*, *Alameda 1900* y *Feria* a cargo de Alicia Markova, piezas en las que alternó el papel protagónico con la primera bailarina mexicana, dando muestra al público nacional de la combinación de estilos y ejecuciones, del trabajo y aprendizaje conjunto entre ambas compañías. (Ver imagen 61).



Imagen 61 “Palacio de Bellas Artes. Ballet de la Ciudad de México” (Tiempo, 22 de agosto de 1947, p. 43) en Patricia Rosas, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación*, vol. IV, Gedisa, México, 2023, p. 791.

Un elemento que llama la atención respecto a la imagen 57 es que el cartel presentado omite la figura de Fernando Schaffenburg, quien se desarrolló en las tres temporadas del BCM como primer bailarín y acompañante de Gloria Campobello, y su nombre se reservó en los créditos anunciados en la publicidad emitida en *Tiempo*, desestimando su relevancia, aspecto que contrasta con la práctica, dónde demostró que era capaz de desenvolverse en el mismo escenario que los ingleses y figurando posteriormente en la escena norteamericana.

La expectativa de la colaboración entre las compañías mexicana e inglesa, se hicieron presentes en la prensa, de tal modo que recuperamos testimonios de Anton Dolin, quién atinadamente opinó al respecto, aseverando que “ La amalgama de las dos compañías [...] me parece muy acertada, ya que la fusión de diversos elementos -la tradición clásica que representamos Markova y yo, las experiencias norteamericanas que hemos recogido con nuestra compañía y

los recursos de la gran tradición mexicana- puede dar resultados asombrosos⁴⁹⁵ -“, comentarios que refuerzan la propuesta que hemos trazado, en la que el BCM se nutrió y legitimó al interactuar con una empresa de alcance internacional, dándole continuidad a la línea de trabajo que habían abordado en temporadas previas que incluía temáticas mexicanas con una técnica de danza clásica, otorgando a los *Ritmos Indígenas* trascendencia, ampliando su difusión y depurando sus ejecuciones de acuerdo a los intereses políticos y estéticos del momento, que consistían en perfeccionar movimientos y presentarlos en escenarios destinados a la exposición artística, tal y como ocurrió en Bellas Artes, recinto cultural por excelencia que albergó al BCM y a la conjunción entre tradición y modernidad.

Aunado a ello, Dolin refirió algunas palabras en favor de las Campobello, declarando que “- El hecho de haber convertido a los Elementos de la Escuela de Danza en una compañía de baile capaz de realizar las obras más exigentes del gran repertorio coreográfico demuestra la extraordinaria capacidad de trabajo y competencia de las Srtas. Nellie y Gloria Campobello⁴⁹⁶ [...] -“, fortaleciendo así el posicionamiento de las hermanas, y el aprendizaje del Ballet de la Ciudad de México, al acercarlos al ajetreo, quehacer y expectativas derivadas de la contribución entre ambas empresas.

La tercera temporada del BCM simbolizaba el punto más alto de la danza clásica mexicana, al demostrar que los mexicanos contaban con las capacidades necesarias para compartir el escenario con figuras reconocidas en el ámbito, circunstancias que permitieron que la estructura y presentación de los contenidos fueron diferentes, de tal modo que se introdujeron los *divertissement*, un conjunto de piezas dancísticas sin relación alguna⁴⁹⁷, presentando al público fragmentos de diversas coreografías, siendo *La bella durmiente*, *El lago de los cisnes*, *Himno al sol*, *Sylvia*, *Polka*, *Ixtepec*, *Pas de quatre*, *Vestris* y *Don Quijote* los que se mostraron al público mexicano en el Palacio de Bellas Artes.

⁴⁹⁵ Sin firma, *Tiempo*, México, 4 de julio, 1947 en Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 765.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 766.

⁴⁹⁷ Divertissement, Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095723139> (consultado el 6 de mayo de 2024).

Respecto a las coreografías completas que se expusieron en esta sesión encontramos a *Giselle*, *La siesta del fauno*, *Alameda 1900*, *Sombrero de tres picos*, *Umbral*, *Las sílfides*, y una variedad de *Mazurka*⁴⁹⁸ ejecutada por Alicia Markova. Cabe destacar que los números presentados variaban en cada función, elemento que dio cuenta de la diversidad para exponer a los espectadores, el amplio trabajo que debió significar preparar un repertorio de 26 ballets en 21 días de presentaciones donde en palabras de Felipe Segura, integrante de la compañía local, el BCM demostró que:

“-Aunque el repertorio fue un gran logro, el aspecto técnico era deficiente, comparado con el de los huéspedes, pero se compensaba con la alegría, el entusiasmo y un verdadero sentido del baile inspirado por Gloria Campobello. Por supuesto, durante la temporada la prensa elogió interminablemente la participación de Markova, pero los comentarios para nuestro Ballet, fueron positivos-“⁴⁹⁹.

El bailarín mexicano ofreció una óptica realista de su experiencia dentro del BCM, dejando en claro la carencia técnica, cualidad en la que el ballet visitante destacaba, por lo que la tercera temporada reflejo la inserción de México al contexto de la danza clásica internacional, apoyándose en el prestigio y experiencia del Dolin Markova.

En relación a lo anterior, también rastreamos un comentario de Gloria Campobello, la primera bailarina mexicana refirió: “- Ha sido un milagro [...] aún hoy no sé cómo se realizó. Hubimos de luchar sin desmayo para entrenar a los alumnos de la Escuela y convertirlos en profesionales, hubo que resolver el problema de la base económica, que era pavoroso, y seguir adelante, sin desfallecimientos-“⁵⁰⁰, dando cuenta de los procesos implicados en la consolidación del propósito dancístico, dónde los ingresos y la preparación de alumnos y bailarines fueron los aspectos más importantes a enfrentar a marchas forzadas.

⁴⁹⁸ Felipe Segura, *El Ballet de...* *loc. cit.*, p. 766-767.

⁴⁹⁹ *Ibid*, p. 767.

⁵⁰⁰ Sin autor, “Fecunda colaboración”, en *loc. cit.* p. 506.

Es pertinente señalar que a pesar del esfuerzo que implicó la organización de la tercera temporada del BCM equipar el trabajo de una empresa experimentada, como el Dolin Markova, requería de años de estudio, práctica y actividad, pese a lo que el quehacer de la compañía mexicana representó el parte aguas de la danza clásica mexicana, estableciendo un innegable precedente de las capacidades y alcances de un proyecto que contó con el soporte del gobierno, intelectuales y artistas más representativos de su época. No obstante, esta última y temporada fue la que más comentarios positivos generó entre los medios escritos, pero a su vez es de la que menos referencias pudimos ubicar, resultando contradictorio que a pesar del éxito conseguido no se haya dado la cobertura o seguimiento esperado para el apogeo del BCM.

Una vez concluidas las presentaciones de la temporada, Dolin planteó a la empresa mexicana organizar una gira conjunta por varios países de América⁵⁰¹, sin embargo esta propuesta no se llegó a consolidar, y las fuentes no expresaron los motivos, pesar de ello, postulamos que las causas pueden estar relacionadas con el ocaso del BCM, que como programa dancístico careció de proyección a largo plazo e infraestructura que diera continuidad al plan, ante lo que ocurrió el debilitamiento de la organización después de alcanzar el esplendor.

Parte del declive estuvo vinculado a los bailarines integrantes del ballet y aquellos otros que formaban parte de la Escuela Nacional de Danza, puesto que finalizado el periodo vacaciones correspondientes al cierre de temporada, la reincorporación de la matrícula estudiantil a las clases no fue la esperada, disminuyendo la cantidad de asistentes. Entre los casos más relevantes destacan el de Felipe Segura y otro alumno, que fueron becados a Nueva York por lo que no regresaron a la END, mientras que Schaffenburg, el primer bailarín, terminó su vínculo con Gloria Campobello y tampoco se reintegró, a la vez que “-muchas de las bailarinas se casaron; los varones volvieron a sus empleos. Sin ninguna intención, sin plan específico, silenciosamente el Ballet de la Ciudad de México

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 503.

desaparecía⁵⁰²”, dejado tras de sí el prestigio que significó compartir escenario con el Dolin Markova, obtener aprendizaje y experiencia de tan ambiciosa colaboración. (Ver imagen 62).



Imagen 62. Gloria y Fernando Schaffenburg, primeros bailarines del Ballet de la Ciudad de México, en 1947, tomado de Programa de Mano de la Temporada de del Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Dolin Markova, en 1947 en Jesús Vargas, Flor García, *Nellie Campobello, Mujer de manos rojas*, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, México, 2013, pp.478 y 686.

Como parte del debilitamiento del BCM, la figura de Gloria Campobello también se vio impactada, puesto que a pesar de que “se le abrieron múltiples

⁵⁰² Felipe Segura, *El Ballet de... loc. cit.*, p. 768. Respecto a la beca otorgada a Felipe Segura a para perfeccionarse en Nueva York, Jesús Vargas y Flor García refieren que el bailarín mexicano fue becado por Anton Dolin, circunstancia que podría apuntar a que el financiamiento de dicha estancia fue por parte de particulares, y no de las partidas asignadas por el gobierno mexicano. Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 416.

posibilidades artísticas para realizarse como bailarina. Contaba con la aprobación y elogiosos comentarios de Dolin [...] retornó a las misiones culturales con el afán de rescatar las danzas mexicanas⁵⁰³”, argumento polémico, dado que como pudimos observar a lo largo de esta investigación, las Campobello hicieron gala de haber realizado una labor de recuperación y compilación de las danzas indígenas, e incluso exhibieron la estilización de las mismas como parte del repertorio y contribuciones del BCM, por lo que es probable que sus razones respondieran a motivos personales, suprimiendo nuevas oportunidades profesionales que implicaban desligarse de Nellie, figura con la que configuró las bases de la danza nacionalista y fijó el punto de partida de la danza clásica mexicana, elementos que hicieron de ellas autoridades en la materia.

A pesar de la pérdida de fuerza del BCM como organización artística, es preciso enmarcar algunas de las características que hicieron de esta empresa un quehacer relevante para la danza nacional, recordando que fue la primera compañía de danza clásica constituida por bailarines mexicanos, que apoyados en la temática popular y nacionalista refinaron sus interpretaciones de la mano de la técnica del ballet. Estos rasgos hicieron de éste un espectáculo favorable, al profesionalizar la danza clásica, y convertir su estudio sistematizado en una actividad renumerada, en la que la intervención política y las redes intelectuales y artísticas de las Campobello, fueron factores esenciales para su consolidación, ofreciendo así a los estudiantes de la END y a otros individuos con capacidades para desempeñarse como ejecutantes, una intermitente oferta laboral.

La duración del BCM como proyecto artístico estuvo vinculado a los procesos políticos, que a partir de 1946 modificaron sus objetivos con la llegada al poder de Miguel Alemán, cuya premisa de gobierno consistió en “modernizar al país, por lo que el Ballet de la Ciudad de México, que representaba el aspecto clásico de la danza, no cumplía con esas expectativas⁵⁰⁴”, apartándose así de los eventos oficiales y el poder e influencia que ello implicaba, de tal modo que las Campobello

⁵⁰³ Margarita Tortajada, *Frutos de mujer*, México, INBA, CONACULTA, 2001 en Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 393.

⁵⁰⁴ Jesús Vargas, Flor García, *Op. Cit.*, p. 416.

continuaron al frente de la END, dirigiendo lo que ocurría al interior de dicha institución que tuvo que adaptarse a las ofertas dancísticas que el nuevo orden proponía.

También resulta importante dar cabida a los aspectos sociales que rodearon la consolidación del BCM y la END, organizaciones cuyo propósito consistió en profesionalizar la danza clásica en México, sin embargo, a pesar de que la compañía de ballet ofreció tres temporadas de actividades, no fue suficiente para establecer su permanencia, considerando que además del factor político el entorno de la época tampoco facilitó el cometido, puesto que la primera y “subsecuentes generaciones de egresadas y egresados de la END se enfrentaron a enormes problemas familiares y sociales por defender su vocación, según Nellie Campobello, esto se debía a la falta de una tradición balletística y de apoyos económicos⁵⁰⁵”; sin embargo, consideramos el declive del BCM atendió a circunstancias entrelazadas, producto de una época e intereses particulares, en los que Nellie y Gloria permanecieron consistentes en su quehacer.

De igual forma, es relevante recordar que a lo largo de la presente investigación hemos podido descubrir un contexto dirigido por hombres, tanto a nivel gubernamental, intelectual y cultural, por lo que la intervención de las hermanas Campobello, y en específico Nellie, destacaron no sólo por su actividad artística sino por la capacidad de desenvolverse apropiadamente en un mundo liderado por varones, por comprometerse con el objetivo de impulsar y legitimar su imagen en el entorno dancístico; sin antes mencionar que fue un proceso largo, en el varios mandatarios vinieron y fueron, mientras que Gloria y Nellie permanecieron influyendo en su rubro, alimentando la imagen que el ojo público demandaba para materializar el objetivo de crear el Ballet de la Ciudad de México, empresa que a pesar de contar con pros y contras, marcó un precedente en materia dancística, dónde las hermanas pudieron refrendar su conocimiento y posicionamiento en la sociedad capitalina, al rodearse de los intelectuales y

⁵⁰⁵ Margarita Tortajada, “Transgresoras-constructoras del... en *loc. cit.*, p. 704.

políticos más relevantes de su tiempo, utilizando el nacionalismo como estandarte de creación artística.

CONCLUSIONES

Después de tres capítulos en los que analizamos el proyecto político posrevolucionario y el uso de la educación corporal como factor de transformación social; comprendimos las causas que propiciaron la profesionalización de la danza clásica, examinando la figura de Nellie y Gloria Campobello; y revisamos la relación entre *Ritmos Indígenas de México* y los contenidos coreográficos del Ballet de la Ciudad de México, podemos proceder a generar una revisión final de los tópicos antes mencionados.

La posrevolución mexicana, representó un momento de cambios en el poder político y el sector institucional, por lo que el estudio histórico del ámbito educativo y cultural no quedó exento del propósito gubernamental de homogeneizar a la población, sino que este rubro adquirió mayor relevancia al servir como herramienta del Estado y sus disposiciones a implementar a lo largo y ancho del territorio nacional. En ese entendido, el capítulo I buscó enmarcar el ámbito educativo inmediato al movimiento armado, en donde asimilar la inserción de lo popular como elemento de identidad nacional simbolizó el punto de partida de este trabajo, donde los actores sociales de nuestro interés comenzaron a cobrar relevancia, como fue el caso de las hermanas Campobello y algunos otros intelectuales y servidores públicos que colaboraron con el poder político en la reconstrucción del país.

Un elemento que cobró vital importancia para nuestra investigación fue el concepto de modernización, que correspondió al propósito de transformar a México a nivel institucional y social, ante lo que el comportamiento y las recreaciones de la población se convirtieron en asuntos de dominio político, dado que los ciudadanos serían reflejo del progreso obtenido como nación, aunque para ello, era necesario desarraigar viejos hábitos entre la población, como lo era la afición al alcohol y la ausencia de normas de comportamiento, por lo que fue necesario infundir nociones de higiene, cuidado intelectual y corporal.

Como parte de este proceso de transición, José Vasconcelos y la creación de la Secretaría de Educación Pública adquirieron un lugar relevante en la vida política del país y la búsqueda de transformación demográfica, ya que como hemos mencionado, la educación fungió como instrumento del Estado, atendiendo a sus requerimientos, donde mejorar a los mexicanos fue una de las primicias posrevolucionarias. Un sector que estuvo incluido dentro de las medidas de renovación social fue el de los grupos indígenas, a los que se buscó civilizar, u homogeneizar a partir de la imposición de normas y conductas ciudadanas, el vehículo para integrarlos a la culturización y lograr perfeccionar a la nación fueron los maestros, a quienes se les encomendó llegar a sitios alejados, ubicados en las periferias, mostrar e instruir a los nativos las habilidades deseadas en la sociedad forjada a partir de la Revolución, a la par de recuperar información sobre sus usos y costumbres; a este proceso dinámico de enseñanza aprendizaje se le conoció como Misiones Culturales, y las hermanas Campobello fueron partícipes de él.

En función de la actividad derivada de las Misiones Culturales y del discurso oficial, es que se empezó a recuperar el conocimiento indígena, sin embargo, la intención de compilar esta información radicó en integrar a la población nacional, a través del exotismo del entorno y las costumbres indígenas, que ante la mirada ajena, supusieron un conjunto de elementos que podrían dar identidad al país y lograr que los habitantes se reconocieran como parte de la nación en construcción y transformación. Esta idea de generalizar e integrar, a partir del rescate e imposición de elementos singulares que otorgarán sentido de unidad y rasgos comunes surgió de la idea vasconcelista de emular el esplendor de la sociedad griega, ante lo que las expresiones artísticas también adquirieron un lugar importante en la posrevolución, de modo que adoctrinar, tanto en la periferia como en la urbe fueron parte del cometido del proyecto político.

Es pertinente destacar el aporte de José Vasconcelos como intelectual y funcionario público, dado que su labor ideológica lo llevó a implementar proyectos culturales, cuyo principal resultado fue la inserción de elementos populares como rasgos de identidad nacional, por lo que esta contribución sentó las bases de la

identidad mexicana, dotándola de características, rasgos y prácticas que destacan por su particularidad y distinción respecto a otras naciones, cualidades que se promovieron por el Estado, y con el paso del tiempo se afianzaron y asumieron en el colectivo como parte del significado de ser mexicano.

Por otro lado, la Ciudad de México, el espacio que abordó nuestro estudio, continuó ocupando el centro de operaciones de la política centralista, que buscó difundir las expresiones originarias como parte de los programas educativo y cultural, por lo que los eventos masivos significaron una buena oportunidad de insertar en el pueblo el espíritu nacionalista, unificando mediante la homogeneización que concedió la imposición de elementos populares que dotarán a la población de un sentido de identidad y autenticidad.

Como parte de las expresiones nacionalistas y posrevolucionarias encontramos un interés especial por el cuidado del cuerpo como vehículo de la mente, por lo que el Estado incentivo la práctica de actividades sanas que fomentaran la higiene y la sanidad de los ciudadanos, dando forma a la construcción de la población ideal, ante lo que se vivió una proliferación en las prácticas deportivas. Derivado del interés por el cuerpo y constitución de la ciudadanía, el gobierno también incentivó la exposición de coreografías con temática folklórica y tablas gimnásticas, que eran reproducidas en eventos escolares y de mayor escala; estas prácticas daban cuenta de la reformación social que el país estaba viviendo al simbolizar pulcritud, disciplina y coordinación como habilidades deseadas en los habitantes en formación, por lo que en las infancias recayó el mejoramiento a largo plazo de la nación.

En estas condiciones, el gobierno también se encargó de delinear y establecer los parámetros de la personalidad de los mexicanos, dotando a mujeres y hombres de características arquetípicas, de tal manera que la fuerza sería un aspecto más propio del género masculino, mientras que en las féminas recayeron atributos sutiles como la delicadeza y belleza, aspectos que correspondieron con las aspiraciones en la danza, tanto folklórica como clásica. Por ello, consideramos pertinente enfatizar que *Ritmos Indígenas de México* y el

Ballet de la Ciudad de México, son obras relevantes que reforzaron el ideal femenino asociado a la finura, gracia y suavidad, habilidades que a su vez también eran deseadas para la práctica dancística, de modo que política y danza encontraron un punto de conjunción, el cuerpo femenino, que formó parte del discurso histórico y la construcción simbólica de la nación mediante la difusión de estas características vinculadas a la modernización.

Es preciso destacar que el auge y fomento de la cultura física por parte del Estado también sirvió para remarcar las diferencias sociales y económicas, dado que determinadas actividades demandaban uso de implementos, a los que no todos tenían acceso, por lo que la danza representa un gran ejemplo de ello, dado que de manera masiva predominaron las exhibiciones de danzas populares que rescataban lo diferente, exótico y pintoresco de algunos grupos indígenas, tal y como ocurrió con la tehuana, cuya majestuosidad de su vestimenta propició se admitiera entre los mexicanos como símbolo de la singularidad que el país albergaba; mientras que el ballet continuó siendo objeto de consumo de los grupos de élite, fungiendo como un elemento de alta cultura.

Respecto a la influencia dancística de otros países, consideramos importante mencionar que este proceso de encumbramiento artístico estuvo ligado al contexto político internacional, donde la mirada extranjera permitió afianzar la institucionalización de la danza, estimando que, tanto la presentación de Pavlova del *Jarabe Tapatío* en puntas, como la disciplina y limpieza de la técnica rusa fueron sucesos que fungieron como catalizadores de la profesionalización de este arte en México. Posteriormente, las influencias metodológicas procedieron de otras naciones, como lo fue la calistenia de origen alemán y adecuación sueca para la instrucción femenina (Pehr Henrik Ling y Émile Jacques Dalcroze).

Por otro lado, también nos propusimos exponer la profesionalización de la danza, como labor política a causa de la estrecha relación que se forjó entre estas áreas durante los mandatos de Obregón a Cárdenas, de modo que ambos rubros se consolidaron mediante el trabajo en conjunto, teniendo en común el propósito de construir una estética dancística mexicana.

Una de las disposiciones que consiguió la unificación política fue la creación de un partido oficial, el PNR, organización que destacó por darle continuidad, en un primer momento al legado del movimiento armado, por lo que para afianzar su legitimación las expresiones artísticas se convirtieron en el medio ideal adquiriendo un tinte propagandístico al tener que responder a las necesidades emanadas del poder. Como parte del refrendo político, los eventos masivos fueron uno de los diversos medios implementados para adoctrinar a la población, y hacerlos partícipes de los valores nacionalistas, que se exhibían en conmemoraciones donde se hacía gala de las habilidades adoptadas por la ciudadanía, siendo los festivales cívicos un ejemplo de ello.

Derivado del interés por forjar un lenguaje dancístico propio y el soporte del gobierno surgió la primera escuela de danza, cuyos docentes, en su mayoría, habían formado parte de las actividades de las Misiones Culturales, como lo fueron las hermanas Campobello. Este hecho dio cuenta de la efervescencia educativa y cultural de los años treinta del siglo XX, donde los contenidos que seguían reproduciéndose eran aquellos que destacaban la singularidad y el exotismo de la identidad mexicana, sumado a ello, la escuela albergó un espacio donde las artes convergían, a pesar de que la danza continuaba siendo una disciplina joven si se le comparaba con la música, que desde hacía tiempo se encontraba consolidada como una actividad profesional.

En ese contexto y después de varias gestiones en la institución, Nellie y Gloria Campobello lograron afianzar posiciones de mayor poder, de tal manera que la mayor de las hermanas ocupó el cargo de directora, modificando aspectos de la organización, que derivaron en el cambio de nombre, estableciéndolo en Escuela Nacional de Danza, aspecto que reflejó el interés y la óptica que las hermanas tenían respecto al futuro dancístico del país; también resulta relevante destacar la importancia del cargo que desempeñó Nellie, al dirigir la organización y navegar en un entorno masculino, donde ambas hermanas supieron transitar al conocer el funcionamiento de la sociedad, y buscar un lugar de correspondencia

al continuar siendo partícipes del proyecto político nacionalista y encajar con las propuestas que este tenía de las mujeres y la danza.

Por ello consideramos que el estudio de estas figuras de la danza mexicana resulta importante, puesto que el trabajo en conjunto les permitió materializar sus ideas y pretensiones profesionales, además de cumplir con un perfil intelectual y personal peculiar que las motivó a desplazarse desde el norte del país y posteriormente establecerse en la ciudad, y convivir entre las esferas más altas de la política y cultura mexicanas del periodo que aquí interesa. Esta situación nos lleva de nueva cuenta a los arquetipos, de la delgada línea de correspondencia entre los preceptos posrevolucionarios y las Campobello, que hicieron uso de los recursos a su favor, de su condición de maestras, bailarinas e investigadoras, representaron un ángulo de la fase pública del Estado, llegando a posicionarse como autoridades dancísticas, a partir de la experiencia, quehacer y vínculo con la SEP, aspectos que permitieron reafirmar los pilares de esta investigación que recaen en la relación entre política y danza, por lo que podemos aseverar que, tanto Nellie como Gloria fungieron como herramientas del fervor nacionalista, y que posteriormente las llevaría a consolidar la danza clásica como una actividad profesional .

En relación a las posibilidades que nos planteó esta investigación resulta importante destacar que este trabajo me permitió profundizar en la vida cultural de México durante la primera mitad del siglo XX, donde pudimos evidenciar las relaciones de colaboración entre diferentes rubros y personajes, tal y como quedó asentado en la actividad del Ballet de Ciudad de México donde pintores, músicos, y escritores, compaginaron ideas e intervenciones en favor del arte mexicano, en este caso de la profesionalización de la danza clásica, por lo que esta tesis representa una aproximación al mundo cultural del México posrevolucionario a través de la óptica dancística.

Uno de los elementos que enriquecen este trabajo y tema de investigación son las fuentes primarias utilizadas, siendo el Archivo de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello el instrumento que nos permitió transitar la parte

institucional de la profesionalización de la danza clásica. Mientras que *Ritmos Indígenas de México*, dio cuenta del quehacer de las hermanas Campobello y del proceso que las posicionó como autoridades dancísticas, remarcando que durante la búsqueda de referencias no ubicamos datos en otras obras que aludieran a *Ritmos Indígenas*, considerando este texto incita a continuar profundizando en su estudio a través de nuevas perspectivas.

Es preciso enfatizar que hemos considerado que los años de 1940 a 1947 como el periodo de afianzamiento de la especialización dancística, dado que en este lapso pudimos ubicar dos sucesos particulares, la publicación de *Ritmos Indígenas de México* y la fundación del Ballet de la Ciudad de México, obras en las que las Campobello trabajaron de manera conjunta, ofreciendo su visión de la danza.

El planteamiento emanado de la publicación de *Ritmos Indígenas de México* deriva de la experiencia vivida durante las Misiones Culturales y la compilación informática surgida de ellas, de tal manera que representa la difusión de las danzas indígenas, pero que también respondió a un propósito latente a lo largo de este trabajo, la necesidad de contar con un texto que ayudara con la ejecución de las danzas expuestas en los desfiles y festivales cívicos que tanto colorido e identidad le otorgaban al país y a sus ciudadanos, puesto que como algunos documentos nos indicaron, tanto nacionales como extranjeros solicitaban una fuente de conocimiento que les explicara la manera adecuada de ejecutar los bailes populares de ese momento. Este aspecto nos habla del éxito obtenido por parte de la política nacionalista que logró homogeneizar a un territorio vasto y diverso, a través de la imposición de rasgos llamativos que otorgaron sentido de reconocimiento e identidad, por lo que el cometido de definir la mexicanidad se consiguió dentro y fuera del país, siendo los norteamericanos los que pedían atentamente a la SEP se les proveyera de la metodología apropiada para replicar estas coreografías, aunque esto generara algún costo.

En medio de este entorno es que surge *Ritmos Indígenas*, donde las Campobello aseguraron era necesario exponer los ritmos propios, aquellos sin

influencia externa para que representaran la base técnica, sobre la cuál pudiera formarse la danza mexicana, aseveración que nos lleva a otro punto de confluencia con la política, la necesidad de legitimarse, por lo que este texto también cumplió con el propósito de posicionarse como máximas exponentes de la danza nacionalista, dado que no ubicamos, hasta el momento de su publicación algún texto que precediera temáticamente los contenidos que ellas vertieron, por lo que su propuesta fijó un precedente respecto a las danzas indígenas mexicanas, al ser abordadas desde una óptica dancística cuyo interés recayó en la adecuada práctica de los bailes más representativos de la mexicanidad.

Un elemento particular de este libro radicó en las cualidades internas del mismo, de modo que buscó explicar a través de descripciones y contenidos gráficos las danzas de los grupos maya, tarahumara y yaqui, y de las regiones de Michoacán, Oaxaca, Jalisco y el Estado de México, desempeñándose como un manual al buscar facilitar conocimientos especializados y enseñar mediante la combinación de texto e imágenes, circunstancia que a su vez nos permite contextualizar y reafirmar el quehacer de las Campobello y las condiciones que la danza tenía, ya que como hemos aludido anteriormente, este arte estaba en constante progreso, siempre de la mano del poder político, por lo que no es casualidad que *Ritmos Indígenas* contara con el respaldo de la SEP, y por lo tanto, dicha institución hubiera cubierto los gastos derivados de esta publicación, de la cual también se verían beneficiados como organismo, al contar con una guía para la correcta práctica de danzas indígenas, de modo que se aseguraba la expansión de las coreografías que daban autenticidad al espíritu mexicano.

La información presentada por las autoras nos ofrece un cuestionamiento de la temporalidad bajo la que sus proyectos, escrito y práctico, tuvieron lugar, dado que en el caso del texto, al carecer de otras perspectivas en el momento de publicación podemos aseverar que estos datos representan la versión oficial de los ritmos indígenas, que a su vez fueron seleccionados e instituidos por las Campobello como las danzas auténticas del país, por lo que no había lugar para una posible oposición o cuestionamiento de la versión proveída por Nellie y Gloria

en su texto, circunstancia que nos permite dimensionar la autoridad que poseían en el ámbito dancístico durante los años cuarenta del siglo XX, donde ellas mismas delinearon y construyeron la infraestructura que llevo a profesionalizar esta práctica.

Vinculado a ello, el libro da cuenta de la perspectiva conjunta que las Campobello tenían de los ritmos indígenas, por lo que su obra contiene diversos rasgos de subjetividad donde la belleza, el exotismo del indígena y su entorno fueron las líneas que unificaban a los grupos estudiados, de tal manera que el tratamiento de información también respondió a un conocimiento en construcción, al carecer de un método definitivo para abordar estos contenidos evitando alejarse de las mirada otrora que de vez en cuando vertía sus juicios y nociones al hablar de este sector, al que en la mayoría de los casos se quería civilizar y su comportamiento natural resultaba salvaje y atractivo a la vez. Por esta razón, la inspección de *Ritmos Indígenas* es clave al hablar del quehacer dancístico de las Campobello, ya que también corresponde a un momento histórico preciso donde simultáneamente se estaban llevando a cabo diversos procesos de institucionalización, ante lo que podríamos justificar la falta de homogeneidad en la obra, tanto en los contenidos escritos como en los gráficos, donde el interés principal reside en desglosar su versión de la ejecución de estas danzas, a expensas de omitir características esenciales de los grupos indígenas que pudieran contribuir a una práctica consciente de la cosmovisión a representar, sin embargo, tal y como hemos señalado, el objetivo consistía en reproducir contenidos, no analizar el entorno indígena.

Como parte de este proceso de consolidación, Nellie y Gloria propusieron la creación de una compañía de ballet mexicana que diera cuenta de los avances del país, por lo que rodeadas de intelectuales, artistas y funcionarios públicos de renombre e influencia, pudieron materializar esta propuesta en la que integraron la visión presentada en *Ritmos Indígenas de México*, de tal manera que el Ballet de la Ciudad de México conseguiría elevar las danzas indígenas con la implementación de la técnica clásica que inevitablemente estilizaba estos bailes, y

funcionó también como símbolo del arquetipo del progreso mexicano, a la par de unificar la teoría vertida en su texto y ponerla en práctica mediante la creación del primer ballet mexicano donde la posición estelar fue ocupada por Gloria Campobello.

A lo largo de tres temporadas el Ballet de la Ciudad de México logró aglomerar en su repertorio coreografías de temática nacionalista, clásica y algunas creaciones propias, en donde la prensa mostró varias perspectivas respecto al espectáculo que la compañía podía ofrecer a los espectadores capitalinos; algunos críticos pusieron énfasis en los puntos débiles del ballet, dónde quedaba evidenciada la falta de experiencia del cuerpo de baile; mientras que otros, ovacionaban el carisma y la gracia de Gloria Campobello, además de la riqueza de los vestuarios y escenografías donde algunos integrantes del muralismo realizaron colaboraciones. Cabe destacar que el financiamiento de este ambicioso proyecto contó con el soporte del gobierno, condición que comprueba el vínculo que hemos trazado a lo largo de este trabajo, donde la danza logró prosperar adherida a las políticas públicas que buscaban unificar y dar identidad dentro y fuera del país.

De esta forma y a través de los procesos históricos mencionados es que este trabajo tuvo lugar, buscando resaltar el quehacer dancístico de Nellie y Gloria Campobello quienes a través de su presencia y participación en las disposiciones de la SEP, pudieron trazar la ruta para consolidar la profesionalización de la danza clásica y fusionarla con los contenidos extraídos de su experiencia en las Misiones Culturales y posteriormente proyectada a través de *Ritmos Indígenas de México* y el Ballet de la Ciudad de México, proyectos en los que existe una relación de continuidad al nutrirse mutuamente y lograr encumbrar la figura de estas mujeres que incursionaron en un entorno dominado por hombres, donde sus cualidades, conocimientos y relaciones las llevaron a comprometerse con la formación de la danza mexicana. A pesar de que en ambos planes existieran puntos débiles, que nos hablan del recién forjado campo y del porvenir que le deparaba a este arte, estos proyectos establecieron un precedente en la danza nacional, significando el punto de partida de la proliferación de diversas propuestas dancísticas, que con el

paso del tiempo consiguieron desplazar la relevancia de las Campobello pero que nos hablan de que cada suceso histórico corresponde a un entorno particular en constante cambio.

Sumado a lo anterior, es importante recalcar que aún quedan aristas por explorar en lo alusivo a las hermanas Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, el Ballet de la Ciudad de México y la profesionalización de la danza clásica, proyectos que destacan por tener rasgos en común, y de los que vale la pena profundizar y ampliar su investigación, sugiriendo una búsqueda reflexiva entorno a los alcances, aspectos económicos y sociales de estos tópicos que al formar parte de una expresión cultural contribuyen a una comprensión más extensa del parámetro político y social propuesto a lo largo de esta investigación.

Aunado a ello, es preciso señalar que el ámbito artístico es un tópico conveniente de ser tratado desde diversos ángulos, de modo que la historiografía e historia cultural no escapan de poder abordar este tema en el que como en cualquier otro, se enriquece a partir de la contraposición de argumentos y perspectivas de análisis, recordando que la intención de cualquier investigación consiste en ampliar la información, promover la búsqueda, y evitar sesgar el conocimiento. De tal manera que, las hermanas Campobello representan parte de un contexto determinado, de un legado que sigue vivo mediante las ceremonias cívicas y la asimilación de lo popular como elemento de identidad nacional, que vale la pena seguir examinando.

INDICE DE IMÁGENES

Número de imagen	Datos de la imagen	Número de página
1	Nellie y Gloria Campobello, Ca. 1932, Foto: Archivo Alberto Dallal en Claudia Carbajal, “85 años de la primera Escuela de Danza en México”, en <i>Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Universidad Autónoma de México, México, 18 de agosto de 2017. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/primera_escuela_de_danza (consultado el 20 de agosto de 2021).	26
2	Niños de la Escuela Correccional conducidos por guardias, Ciudad de México, Distrito Federal, México, Ca. 1922, Casasola Fotógrafo, Fototeca Nacional INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A13609 (consultado 22 de enero de 2021).	31
3	Internas de la correccional de menores realizan ejercicios gimnásticos, Ciudad de México, Distrito Federal, México, Ca. 1930. Casasola Fotógrafo, Fototeca Nacional INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A111891 (consultado 22 de enero de 2021).	32
4	Grupo de atletas posan para la cámara durante una rutina de ejercicios y dominio del equilibrio en las instalaciones del Deportivo Venustiano Carranza, en los años 40. En el fondo se alcanza a ver la zona de gradas de este espacio social y recreativo. Colección Villasana –Torres en Elia Castillo, “Deportivo Venustiano Carranza, primer espacio público de “lujo”, en <i>Milenio</i> , 27 de septiembre 2014, https://www.milenio.com/estados/deportivo-venustiano-carranza-espacio-publico-lujo (consultado el 22 de enero de 2021).	34
5	Parejas de niños bailando el Jarabe Tapatío, en un festival escolar. Ciudad de México, Distrito Federal, México. Ca. 1920, Archivo Casasola, Fototeca Nacional INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A212915 (consultado el 20 de agosto de 2021).	40
6	Las hermanas Campobello bailando el jarabe tapatío en un campo de béisbol, ca. 1932. Foto: Archivo Alberto Dallal en Claudia Carbajal, “85 años de la primera Escuela de Danza en México”, en <i>Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Universidad Autónoma de México, México, 18 de	42

	agosto de 2017. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/primera_escuela_de_danza (consultado el 20 de agosto de 2021).	
7	Desfile, panorámica. Este desfile es de un 16 de septiembre. Ciudad de México, Distrito Federal, México, Ca. 1930, Fototeca Nacional, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A397006 (consultado el 4 de enero de 2022).	48
8	Jarabe tapatío bailado por Ana Pavlova como china poblana y Adolfo Best Maugard como charro. Foto Alberto Ríos, 1919 en https://x.com/ALaSalida/status/1068323083809955840 (consultado el 4 de enero de 2022).	51
9	Duplicado de comprobante de inscripción de Escuela Nacional de Danza, 1936. Con el paso de los años el monto por concepto de matriculación aumentó, estableciéndose en cinco pesos para 1936. AHENDNGC Folder 4/1936, f. 75.	62
10	Nellie Campobello en el ballet de masas 30-30 en el Estadio Nacional. Felipe Segura, <i>Gloria Campobello la primera ballerina de México</i> , México, INBA, 1991, p. 22. http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/539/1/382invpubgcam.pdf (consultado el 12 de diciembre 2021).	67
11	Gloria Campobello, 1932. Autor: Gilberto Martínez Solares, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, http://museodelestanquillo.com/Ingenio/obra/gloria-campobello/ (consultado el 28 de febrero 2022).	78
12	Nellie Campobello, 1932. Autor: Gilberto Martínez Solares, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, http://museodelestanquillo.com/Ingenio/obra/nellie-campobello-3/ (consultado el 28 de febrero 2022).	80
13	Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30 en el Estadio Nacional, ca. 1935. Archivo Histórico Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Claudia Carbajal, “La Escuela Nacional de Danza”, <i>Revista Electrónica Imágenes</i> , Universidad Nacional Autónoma de México, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_escuela_nacional_de_danza (consultado 2 de febrero de 2024).	86

14	Portada <i>Investigación Folklórica en México en Investigación Folklórica en México Materiales</i> , Vol. I, Secretaría de Educación Pública, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962.	100
15	El colector anotando melodías tocadas por un músico Seri en el “eneég” en Portada <i>Investigación Folklórica en México. Materiales</i> , Vol. I, Secretaría de Educación Pública, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, p. 168.	101
16	Portada <i>La Investigación Socio Cultural de la Danza Popular</i> en Luis Felipe Obregón, <i>La investigación socio cultural de la danza popular</i> , México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Mexicana, 1970.	103
17	Portada <i>Esencias de las danzas mexicanas</i> en Marcelo Torreblanca, <i>Esencias de las danzas mexicanas</i> , México, Escuela Nacional de Educación Física, 1973.	106
18	Portada <i>Danzas Indígenas Mexicanas</i> en José G. Montes de Oca, <i>Danzas Indígenas Mejicanas</i> , Tlaxcala, Imprenta del gobierno del Estado, 1926.	109
19	Danza del Jiculi en José G. Montes de Oca, <i>Danzas Indígenas Mejicanas</i> , Tlaxcala, Imprenta del gobierno del Estado, 1926, p. 30.	110
20	Portada <i>El Jarabe, baile popular mexicano</i> en Gabriel Saldívar, <i>El jarabe: baile popular mexicano</i> , Talleres Gráficos de la Nación, México, 1937.	112
21	Portada exterior e interior <i>Dances of Mexico</i> en Guillermina Dickins, <i>Dances of Mexico</i> , London, Max Parrish, 1940.	114
22	La Sandunga en Guillermina Dickins, <i>Dances of Mexico</i> , London, Max Parrish, 1940, p. 12.	115
23	Portada <i>Ritmos Indígenas de México</i> en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940.	120
24	Carta enviada a la SEP con el propósito de obtener información sobre la danza de “ <i>Las Malinches</i> ” y “ <i>Los inditos</i> ”. AHENDNYGC folder 15/1939, f. 14.	121
25	Carta enviada por Winifred A. Johnson quien solicita informes de los bailes típicos mexicanos y descripción de ellos. AHENDNYGC folder 15/1939, f. 84.	122
26	Oficio del Jefe del DBA dirigido a Nellie Campobello, con la finalidad de atender la petición de Winifred A. Johnson. AHENDNYGC folder 15/1939, f. 117.	123
	Página que combina texto y referencia gráfica en sus bordes en	

27	Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 87.	130
28	Ejemplo de páginas musicales en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 88.	131
29	Ejemplo de página con referencia gráfica en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 113.	135
30	Mapa de clasificación de ritmos, elaborado a partir de información incluida en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940.	136
31	Ejes temáticos en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940.	137
32	Figuras 1, 2 y 3 de páginas musicales [son] correspondientes a la manera de caminar del mestizo yucateco en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1941, pp. 20 y 21.	139
33	En el momento de iniciar su marcha, el tarahumara lleva este tiempo musical. Cualquier movimiento de danza, ya sea lento o rápido, debe sujetarse al ritmo que marca el movimiento de los pies en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 118.	140
34	Figura 4 al margen de la página 157. Al andar, el yaqui dobla un poco más que la otra la rodilla de la pierna que no avanza, y de ese modo su cintura adquiere un movimiento tan especial en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 157.	141
35	Las figuras 9, 10 y 11 de las páginas musicales son actitudes naturales del tarahumara en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, pp. 122 y 123.	143
36	Las figuras 1 y 2 de la primera página musical muestran la expresión inicial de indio yaqui en la danza del Venado. Los números 3 y 4 consignan los giros enérgicos del cuerpo del indígena al efectuar los primeros pasos en el mismo baile en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, pp. 158 y 163	146
37	Motivos ornamentales hechos con figuras de colores y flores sostenidas por danzarines en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 79.	147

38	Otras actitudes que corresponden a movimientos de guerra en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 71.	148
39	Movimientos de brazos basados en la forma característica que los tarahumaras tienen al mover estos en relación con la cabeza. Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 149.	149
40	Cada postura se sostiene en varios movimientos, desde tres hasta nueve, se baila con todo el cuerpo, moviendo la cabeza y las manos, y pegando con un pie en el suelo, todo en el mismo momento, como si se sacudiera todo el cuerpo en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 178.	150
41	El cuerpo lo llevan recogido y levemente inclinado hacia adelante. Los pies avanzan con las puntas dirigidas hacia dentro, cual si se juntaran en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, pp. 87-88.	151
42	Actitud de mujeres Tehuanas. Friso de Tehuanas en acción de acarrear agua en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 213.	155
43	Las figuras 1 y 2 del texto muestran al indígena en estas dos fases de su andar en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, pp. 223 y 225.	156
44	Pasos de danza ceremonial en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 232.	157
45	Las figuras 1 y 2 de las páginas musicales muestran al indígena jalisciense en el acto de ir andando. La número 3 expresa la forma del cuerpo al iniciarse el zapateado en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 232.	159
46	Otro paso de danza ceremonial en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 104.	160
47	Ofrenda. Movimiento de danza en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 103.	161
48	Traje y tocado correspondiente al Estado de México en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 235.	162
49	Formas y ritmo de un baile popular. Los pasos se llevan con el tiempo del ritmo. El porte del cuerpo no cambia en Nellie y Gloria	164

	Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 246.	
50	Atuendo de tehuana. Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 205.	167
51	Actitudes ceremonial zapoteca. Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 207.	171
52	Actitudes naturales de la mujer juchiteca/ En acción de orar en Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 218.	171
53	Sin título. Nellie y Gloria Campobello, <i>Ritmos Indígenas de México</i> , México, 1940, p. 219.	172
54	Programa de mano. Xalapa 5 de diciembre de 1941. Función de prueba que condujo a la creación del Ballet de la Ciudad de México en junio de 1942 en Patricia Rosas, <i>Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación continúa</i> , vol. IV, Gedisa, México, 2023, p. 783.	179
55	Un cuadro del ballet <i>Fuensanta</i> , en el que aparecen Armida Herrera, Gloria Campobello y Fernando Schaffenburg. Tomada del programa de mano del homenaje a Nellie Campobello en 1986 en Jesús Vargas, Flor García, <i>Nellie Campobello, Mujer de manos rojas</i> , Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, México, 2013, pp. 467 y 686.	186
56	José Clemente Orozco, Diseño para el ballet <i>Umbral</i> , gouache y lápiz sobre papel, (44.1 x 59 cm), https://www.bonhams.com/auction/28453/lot/57/jose-clemente-orozco-1883-1949-diseno-para-el-ballet-umbral-17-38-x-23-14-in-441-x-59-cm-executed-in-1938/ (consultado 16 de abril 2024).	187
57	"Nellie Campobello, vestida de Tehuana, recibiendo las felicitaciones de varios funcionarios. Hablando con ella el Gral. Maximino Avila Camacho." Personalidad múltiple..." Nellie fue la tehuana en el ballet <i>Ixtepec</i> de su autoría el 20 de noviembre de 1944 en el Palacio de Bellas Artes, evento organizado por el Partido revolucionario Institucional (PRI) y las Secretarías del Trabajo y de Educación Pública (Margarita Tortajada, 75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, México, CENIDI Danza, José Limón", INBA, CONACULTA, 2010, p. 93. En esta imagen vemos a Nellie rodeada de funcionarios, en ese mundo masculino en el que ella destacó, en Patricia Rosas, <i>Nellie y Gloria Campobello, El</i>	191

	<i>fuego de la creación</i> , vol. III, Gedisa, México, 2023, p. 349.	
58	José Clemente Orozco, Boceto de <i>Pausa</i> , niñas con caracol caminando a la orilla del mar Documental Murales en Movimiento, José Clemente Orozco y las hermanas Campobello, CENIDIAP, Instituto Nacional de Bellas Artes, 18 de mayo 2022, https://www.youtube.com/watch?v=PZn_kFT0Ojw (consultado el 20 de abril 2024).	195
59	Anton Dolin y Alicia Markova, bailarines de reconocimiento internacional, quienes junto con su compañía alternaron con el Ballet de la Ciudad de México en 1947, tomado de Programa de Mano de la Temporada de del Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Dolin Markova, en 1947 en Jesús Vargas, Flor García, <i>Nellie Campobello, Mujer de manos rojas</i> , Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, México, 2013, pp. 476 y 686.	202
60	Fecunda colaboración”, sin autor (Tiempo, 22 de agosto de 1947). Pie de foto: “Gloria Campobello, ballerina mexicana sin par... “Juntos haremos una gran temporada había dicho Antón Dolín...” en Patricia Rosas, <i>Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación</i> , vol. IV, Gedisa, México, 2023, p. 790	205
61	“Palacio de Bellas Artes. Ballet de la Ciudad de México” (<i>Tiempo</i> , 22 de agosto de 1947, p. 43) en Patricia Rosas, <i>Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación</i> , vol. IV, Gedisa, México, 2023, p. 791.	206
62	Gloria y Fernando Schaffenburg, primeros bailarines del Ballet de la Ciudad de México, en 1947, , tomado de Programa de Mano de la Temporada de del Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Dolin Markova, en 1947 en Jesús Vargas, Flor García, <i>Nellie Campobello, Mujer de manos rojas</i> , Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, México, 2013, pp.478 y 686.	210

FUENTES DE CONSULTA

FUENTES PRIMARIAS

Archivo Histórico Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (AHENDNGC).

La organización y numeración presentadas son propias, y corresponden a la revisión documental realizada en 2014.

Campobello Nellie y Gloria, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940.

BIBLIOGRAFÍA

Aulestia Patricia, *Despertar de la República dancística mexicana*, México, Ríos de tinta, Cultura y Editores, 2012.

———, *Las “chicas bien” de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Basave Agustín, *México Mestizo*, México, Fondo de Cultura Económico, 2002.

Bidault Sophie, “Danza, nación y Revolución”, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos, vol. I, Ensayos históricos y analíticos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A.C, 2002.

Cruz Daphne, “Formado el cuerpo de la nación, el imaginario del deporte en México posrevolucionario (1920-1940)” en María Monserrat Soler, *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920- 1940)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología, 2012.

Dallal, *La Danza en México S.XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

Dickins Guillermina, *Dances of Mexico*, London, Max Parrish, 1940.

Fernández Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Hernández Diana, *Los ballets de masas como expresión del nacionalismo cultural en México, el caso del ballet simbólico 30-30*, Tesina para obtener el título en Educación Dancística con Orientación en Danza Contemporánea, ENDNYGC, 2007.

Investigación Folklórica en México. Materiales, Vol. I, Secretaría de Educación Pública, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962.

Katz Friedrich, Lomnitz Claudio, *El Porfiriato y la Revolución en la Historia de México, Una conversación*, Ediciones Era, México, 2011.

Lavalle Josefina, “Anna Pavlova y el jarabe tapatío”, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos*, vol. 1, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Escenología A.C, 2002.

Lazarín Federico, “Las misiones culturales. Un proyecto de educación para los adultos (1923-1932)” en *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, Vol. 4, Núm.2, México, 1996.

Loyo Engracia, “La educación para del pueblo”, en *Historia mínima de la educación en México*, Pablo Escalante (et al.), Dorothy Tanck (coord.), México, El Colegio de México, Seminario de la Educación en México, 2010.

_____, “El México revolucionario (1910-1940)”, en *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2010.

Marín Noemí, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*.

México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de las Artes, 2004.

Matthews Irene, *Nellie Campobello, La centaura del norte*, México, Cal y Arena, 1997.

Meierovich Clara, *Vicente T. Mendoza artista y primer folclorólogo musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Montes de Oca José, *Danzas Indígenas Mejicanas*, Tlaxcala, Imprenta del gobierno del Estado, 1926.

Obregón Luis Felipe, *La investigación socio cultural de la danza popular*, México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Mexicana, 1970.

Parga Pablo, *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Pérez Ricardo, "Folklore e identidad...", *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 2010.

Pérez Ricardo, "El reino de las tehuanas. Apuntes sobre la creación de un estereotipo femenino regional", en Ricardo Pérez, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología, 2007.

Ramos Maya, Cardona Patricia, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Ensayos históricos y analíticos*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", Escenología A.C, 2002.

_____, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Antología: cinco siglos de crónicas, críticas y documentos (1521-2002)*, vol. II, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A.C, 2002.

Rosas Patricia, *Nellie y Gloria Campobello, El fuego de la creación... continúa*, Insurrectas, Vol. III y IV, Ciudad de México, Gedisa, 2023,

Saldívar Gabriel, *El jarabe: baile popular mexicano*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1937.

Segura Felipe, *El Ballet de la Ciudad de México*, en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Ensayos históricos y analíticos*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A.C, 2002.

_____, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.

Tortajada Margarita, *La danza escénica de la Revolución Mexicana: nacionalista y vigorosa*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2000.

Tortajada Margarita, “Los nacionalismos en la danza: construcción del cuerpo social e individual”, en Raúl Béjar, Silvano Rosales, *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Plaza y Valdés, 2008.

_____, “Transgresoras- constructoras del cuerpo y las imágenes. Las pioneras de la danza escénica mexicana del siglo XX- I: Nellie y Gloria Campobello” en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Ensayos históricos y analíticos*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A.C, 2002.

_____, "Transgresoras- constructoras del cuerpo y las imágenes. Las pioneras de la danza escénica mexicana del siglo XX- II: Anna Sokolow y Waldeen" en Maya Ramos, Patricia Cardona, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Ensayos históricos y analíticos*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", Escenología A.C, 2002.

Torreblanca Marcelo, *Esencias de las danzas mexicanas*, México, Escuela Nacional de Educación Física, 1973.

Vargas Jesús, García Flor, *Nellie Campobello, mujer de manos rojas*, SEyD, Chihuahua, Gobierno del Estado de Chihuahua, 2013.

Vázquez Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, 2005.

Vázquez Irene (ed.), *La cultura popular vista por las elites 1920- 1952*, México, Universidad Autónoma de México, 1989.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Aguilera Rina, "La faceta histórica e institucional del Estado Moderno", *Estudios Políticos*, núm. 22, México, 1999, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37260/33844> (consultado el 25 de septiembre de 2021).

Andrade Samantha, *Danza nacional revolucionaria: instituciones y reforma social (1921-1940)*, Tesis para obtener el Título de Licenciada en Historia, Universidad Autónoma de México, México, 2017, <http://132.248.9.195/ptd2017/agosto/0762285/Index.html> (consultado 25 de octubre de 2020).

———, “Antecedentes del Deporte en la UANL”, Universidad Autónoma de Nuevo León, <https://www.uanl.mx/antecedentes-del-deporte-en-la-uanl/> (consultado el 24 de enero de 2021).

———, “Anton Dolin Biography”, <https://antondolin.org/biography/> (consultado el 25 de abril de 2024).

Arias Patricia, “El proceso de industrialización en Guadalajara, Jalisco: Siglo XX”, El Colegio de Michoacán, en *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 3, 1980, vol. I, <https://sitios.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/003/PatriciaArias1.pdf> (consultado el 1 de octubre de 2024).

Aréchiga Ernesto, “Educación, propaganda o “dictadura sanitaria”, estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario 1917-1945”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 33, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/3158/2713> (consultado el 17 de diciembre de 2019).

———, “Beggining of Excersice Science and Physical Education”, *Movement Health*, Australia, June 30, 2018, <https://www.movementhealth.com.au/news/beginnings-exercise-science-physical-education/> (consultado el 22 de octubre de 2022).

Bolívar Rosendo, “Un acercamiento: la definición de intelectual”, *Estudios Políticos*, núm. 30, mayo-agosto, 2002, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37544/34108> (consultado el 6 de febrero de 2020).

———, “Breviario Cultural”, *Museo Nacional de las Intervenciones*, https://www.intervenciones.inah.gob.mx/sitio/breviario_detalle.php?Ac=Mzg1 (consultado el 1 de mayo de 2024).

Briuolo Diana, “El Estadio Nacional: escenario de la raza cósmica”, *Crónicas*, Núm. 2, 1999,

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17164/16334>

(consultado el 14 de enero de 2021).

Chávez Mónica, “Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. Educación física en el México posrevolucionario”, *Desacatos*, núm. 30, 2009, https://www.researchgate.net/publication/262468518_Construccion_de_la_nacion_y_el_genero_desde_el_cuerpo_La_educacion_fisica_en_el_Mexico_posrevolucionario (consultado el 1 de septiembre 2020).

_____, *Construyendo la nación y el género desde el cuerpo: las prácticas deportivas en la historia de la educación mexicana, 1880-1930*. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007, <https://www.aacademica.org/000-066/1922> (consultado el 22 de enero de 2021).

_____, *La introducción de la educación física en México: representaciones sobre el género y el cuerpo 1892-1928*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia, El Colegio de San Luis A.C, San Luis Potosí, 2006, <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/496/1/La%20introduccion%20de%20la%20educacion%20fisica%20en%20mexico.pdf> (consultado el 6 de septiembre de 2020).

Calderón Marco, “Festivales cívicos y educación rural en México: 1920-1940” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXVII, núm. 106, 2006, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710602> (consultado el 31 de diciembre de 2021).

Campobello Nellie, *Obra Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, <https://revolucionnarrada.files.wordpress.com/2018/09/2-campobello-obra-reunida.pdf> (consultado el 28 de febrero de 2022).

Carbajal Claudia, *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, Universidad Nacional Autónoma de

México, 2015, <http://132.248.9.195/ptd2015/junio/0731388/0731388.pdf> (consultado el 22 de enero de 2021).

Carbajal Claudia, “85 años de la primera Escuela de Danza en México”, en *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Autónoma de México, México, 18 de agosto de 2017. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/primera_escuela_de_danza (consultado el 20 de agosto de 2021).

Castillo Elia, “Deportivo Venustiano Carranza, primer espacio público de “lujo”, en *Milenio*, 27 de septiembre 2014, <https://www.milenio.com/estados/deportivo-venustiano-carranza-espacio-publico-lujo> (consultado el 22 de enero de 2021).

Choppin Alain, “Pasado y presente de los manuales escolares” en *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Facultad de Educación, Vol. XII, núm. 29-30, 2001, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/7515> (consultado el 31 mayo de 2023).

Culver Virginia, “Ballet dancer, teacher closed his carrer in Pueblo”, *The Denver Post*, March 29, 2009, <https://www.denverpost.com/2009/03/29/ballet-dancer-teacher-closed-his-career-in-pueblo/> (consultado el 14 de abril de 2024).

———, “Definiciones de la mexicanidad”, *Instituto de la Mexicanidad*, <https://mexicanidad.org/definiciones-de-la-mexicanidad> (consultado el 18 de enero de 2021).

De la Torre Ana Laura, *La cultura física en la ciudad de México: Recreación, nacionalismos e internacionalismos 1896-1939*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017, https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/167226/la-cultura-fisica-en-la-ciudad-de-mexico-recreacion-internacionalismos-y-nacionalismos-1896-1939-tes?_lg=fr-FR (consultado el 1 de septiembre 2020).

Delgado César “Escuela de Plástica Dinámica”, *Cuadernos del CID Danza*, Núm., 2, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1985,

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/510/1/382difcua0201.pdf>

_____, “Divertissement”, *Oxford Reference*, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095723139> (consultado el 6 de mayo de 2024).

_____, “Escuela Rusa”, *Glosario Ballet*, <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/escuela-rusa> (consultado el 25 de enero de 2021).

_____, “Etimología de *mitote*”, <http://etimologias.dechile.net/?mitote> (consultado el 1 de octubre de 2022).

Fernández José, *Política y administración pública en México*, Instituto Nacional de Administración Pública, México, 1980, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1615/5.pdf> (consultado el 10 de febrero de 2024).

Gamboa Jonathan, *Los primeros pasos de las Misiones Culturales y sus huellas en la educación rural de San Luis Potosí, 1923-1932*, México, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/GamboaHerreraJonatanIgnacio.pdf> (consultado el 7 de marzo de 2020).

Garduño Ana, “Intelectuales + proyecto avilacamachista = Seminario de Cultura Mexicana” en *Discurso Visual, Revista Digital del CENIDIAP*, núm. 21, marzo, junio, 2013, <https://discursovisual.net/dvweb21/agora/agonofana.htm> (consultado el 30 de abril de 2024).

Giménez Gilberto, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales, Jalisco, 2005, <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> (consultado el 16 de octubre de 2019).

González Omar, “Fiesta cívica y culto al “Padre de la Patria” en el Estado revolucionario, 1910-1940”, *Secuencia*, México, núm. 93, 2015, https://www.academia.edu/15308417/_Fiesta_C%C3%ADvica_y_culto_al_Padre_de_la_Patria_en_el_Estado_revolucionario_1910_1940_Secuencia_Instituto_Mora_n%C3%BAm_93_septiembre_diciembre_2015_pp_162_183 (consultado el 2 de enero de 2022).

Gonzalo Vázquez Vela, SEGOB, s/f, <https://www.segobver.gob.mx/juridico/gobernadores/68B.pdf> (consultado el 30 de marzo de 2022).

Gottfried Jessica,” El bajo de espiga en la Sierra Norte de Puebla” en *Antropología, Revista Interdisciplinaria Del INAH*, núm. 90, 2010, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2768> (consultado el 29 de julio 2022).

Harcourt Wendy, Escobar Arturo, *Las mujeres y las políticas del lugar*, Argentina, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Programa de Cooperación Interregional para la formación de Especialistas en Género y Políticas Públicas 2004 en Claudia Mercedes Jiménez, “¿Es el cuerpo, lugar de lo político? Reflexiones sobre el movimiento social de piernas cruzadas?”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 18, Argentina, 2015, <https://www.redalyc.org/pdf/2732/273241088004.pdf> (consultado el 11 de enero de 2021).

Hernández Rocío, *Globalización y privatización: el sector público en México, 1982-1999*, Instituto Nacional de Administración Pública A.C, México, 2001,

<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/3/1206/7.pdf> (consultado el 1 de octubre de 2024).

Hernández Sureya, *Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia de México, Guadalajara Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2012, https://www.academia.edu/16430712/Danza_y_Nacionalismo_en_M%C3%A9xico_1931_1956_ (consultado el 10 de diciembre de 2021).

_____, "History of the Royal Academy of Dance", *Napoli City Ballet*, <https://www.napolicityballet.com/history-of-the-royal-academy-of-dance/> (consultado el 15 de octubre de 2022).

Houston Ron, Ling Physical Education Association, *The Society of Folk Dance Historians*, 2018, https://sfdh.us/encyclopedia/ling_physical_education_association.html (consultado el 22 de octubre de 2022).

Huntington Samuel, *El orden político en las sociedades en cambio*, Paidós, España, 1991, p. 40 en Rina Aguilera, "La faceta histórica e institucional del Estado Moderno", *Estudios Políticos*, núm. 22, México, 1999, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37260/33844> (consultado el 25 de septiembre de 2021).

_____, "Jean Charlot investigó el potencial de la litografía y el grabado en madera", Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, *Boletín INBAL*, núm. 59, 7 de febrero 2021, https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/14979/14979-bol_059_jean_charlot_investigo_el_potencial_de_la_litografia_y_el_grabado_en_madera.pdf (consultado el 30 de junio de 2022).

Jiménez Lourdes, "Maestros y misiones culturales en la institucionalización de la enseñanza de las danzas populares en México en 1932", en *Diacronías Revista de Divulgación Histórica*, núm. 21, 2019,

https://www.palabradeclio.com.mx/src_pdf/diacronias/Dia1561061050.pdf

(consultado el 30 de julio de 2019).

Krauze Enrique, “La escuela callista” en Enrique Krauze, Jean Meyer, Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928*, vol. 10, México, El Colegio de México, 1977,

https://www.jstor.org/stable/j.ctv233p08.13?seq=1#metadata_info_tab_contents

(consultado el 28 de junio de 2020).

Le Breton David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, <https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/le-breton-david-antropologia-del-cuerpo-y-modernidad.pdf> (consultado el 9 de enero de 2021).

———, “Licenciatura en Educación Física, Plan de Estudios 2002”, SEP, 2002, <https://www.aefcm.gob.mx/dgenam/ESEF/archivos/plan-ESEF.pdf> (consultado el 25 de septiembre de 2022).

Londoño Camila,” Pehr Henrik Ling y su aporte a las clases de Educación Física”, *Elige educar*, Chile, 7 septiembre de 2017, <https://eligeeducar.cl/historias-docentes/pehr-henrik-ling-y-su-aporte-a-las-clases-de-educacion-fisica/> (consultados el 22 de octubre de 2022).

Lorenz Marcel, “Academia Vagánova: cuna de las mejores bailarinas rusas”, *Russia Beyond*, 15 agosto 2019, <https://es.rbth.com/cultura/83516-academia-vaganova-cuna-mejores-bailarinas-rusas> (consultado 15 de abril de 2024).

———, *Los inicios del arte nacionalista en México se revelan en el Museo de San Carlos*, Secretaria de Cultura, 2017, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-inicios-del-arte-nacionalista-en-mexico-se-revelan-en-el-museo-de-san-carlos> (consultado el 10 de febrero de 2022).

_____, *Luis Sandi*, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sandi.htm> (consultado el 29 de julio 2022).

_____, “Manuel M. Ponce, entre los primeros compositores mexicanos que incorporó la tradición popular a su obra”, *Boletín INBAL*, núm. 1921, 08 de diciembre de 2019, <https://inba.gob.mx/prensa/13504/manuel-m-ponce-entre-los-primeros-compositores-mexicanos-que-incorporo-la-tradicion-popular-a-su-obra-> (consultado el 31 de julio de 2022).

Márquez Jesús, “Causa perdida. Vicente T Mendoza y la investigación folklórica en México 1926-1964” en *Graffyllia*, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/721/010.pdf (consultado 24 junio de 2023).

Martí Joseph, “El folklorismo”, *Anuario musical: Revista de musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, Núm. 45, 1990, <https://core.ac.uk/download/pdf/36048304.pdf> (consultado el 16 de enero de 2021).

Matute Álvaro, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, s/f, <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/25/htm/libro29.htm> (consultado el 18 de julio de 2019).

_____, Maxfield Parrish, <http://www.artnet.com/artists/maxfield-parrish/> (consultado 6 octubre de 2022).

Meneses Ernesto, *Tendencias educativas oficiales en México 1911 – 1934*, Centro de Estudios Educativos, Universidad Iberoamericana, México, 2002, https://cee.edu.mx/NuestrasPublicaciones/11_TENDENCIAS-I-V/TEOM-II.pdf (consultado el 31 de diciembre de 2023).

Mérida Carlos, *Latin American Masters*, Santa Mónica California, s/f, <https://www.latinamericanmasters.com/es/artistas/carlos-merida> (consultado el 20 de febrero de 2022).

Miquel Ángel, Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta, *IMAGOFAGIA Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 8, 2013, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7299998.pdf> (consultado el 13 de enero 2024).

Miramontes Leticia, “El ritmo en la música y la danza: su función como organizador”, *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, núm. 9, julio, 2009, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9360/8118> (consultado el 4 de marzo de 2024).

Montes de Oca Elvia, “La disputa por la educación socialista en México durante el gobierno cardenista”, *Educere*, vol. 12, núm. 42, 2008, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102008000300010 (consultado el 21 de mayo de 2022).

Morilla Montse, “Las partituras del movimiento”, *The corporeal turn*, s/f, s/p, <https://thecorporealturn.com/las-partituras-del-movimiento/> (consultado el 10 de marzo de 2024).

Ortega Gayne, *Las danzas yaquis del Venado y Pascola: configuraciones y representaciones desde la antropología cognitiva*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Antropología Social, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/tesis%3A3079

Ortiz Cecilia, *Maestro Marcelo Torreblanca Espinoza 1907 – 1986*, 8 abril 2015, s/p, <https://arte86tv.wordpress.com/2015/04/08/mtro-marcelo-torreblanca-espinoza-1907-1986/> (consultado el 30 de julio de 2022).

Pacheco Jesús, "Sistemas de notación coreográfica de las danzas colectivas en Educación Física", *EFDeportes.com, Revista Digital*, Buenos Aires, año. 16, núm. 158, julio 2011, <https://www.efdeportes.com/efd158/notacion-coreografica-de-las-danzas-colectivas.htm> (consultado el 10 de marzo de 2024).

Palacios Josefina, Ríos Fernando, "Marcelo Torreblanca Espinosa", *Fernando Ríos Mendoza Biografías*, s/f, <https://riosmendoza.com/biografias/maestro-marcelo-torreblanca-espinosa/> (consultado el 16 de enero de 2021).

"Pascola, el viejo de la fiesta, Sinaloa" en *México Desconocido*, <https://www.mexicodesconocido.com.mx/pascola-el-viejo-de-la-fieta-sinaloa.html> (consultado el 13 de enero de 2024).

Pastor José Luis, "Actividad física, nacionalismo y robustez", Universidad de Alcalá, España, s/f, <https://www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pd-f/228.pdf> (consultado el 27 de agosto de 2020).

Palapa Fabiola, "Realzan la labor de Guillermo Ruiz, padre de la Talla Directa en México", *La Jornada*, 13 de junio de 2010, <https://www.jornada.com.mx/2010/06/13/cultura/a12n1cul> (consultado el 28 de febrero de 2022).

Poemas de José Muñoz Cota, Colores Primarios, Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, Asociación de Escritores de México, 2015, https://asociaciondeescritoresmex.org/mx/archive/CP/Jose_Munnoz.pdf (consultado el 5 de enero de 2024).

Poole Deborah, "Diferencias ambiguas: memorias visuales y el lenguaje de la diversidad en la Oaxaca posrevolucionaria", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 47, núm. 195, Ciudad de México, 2005, <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/42502/38613> (consultado el 1 de agosto de 2024).

Ponce Alberto, "El impacto de las Misiones Culturales (1923-1933)", en *Voces Portal de Educación*, Mayo, 2022, <http://revistavoces.net/el-impacto-de-las-misiones-culturales/> (consultado el 14 de julio de 2022).

———, *Quiénes somos*, Escuela Superior de Educación Física, AEFCDM, <https://www.aefcm.gob.mx/dgenam/ESEF/quienes-somos.html> (consultado el 25 de septiembre de 2022).

———, *Quiénes Somos*, RAD, España, 2010, <http://www.rad.org.es/> (consultados el 15 de octubre de 2022).

Quiceno Humberto, "El manual escolar: pedagogía y formas narrativas" en *Revista Educación y Pedagogía*, Vol. XIII, núm. 29-30, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/7506> (consultado el 31 de mayo de 2023).

Ramírez Ana Luz, Acciones y alcances del Departamento de Asuntos Indígenas en Sonora, 1936-1946, *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 10, núm. 2, 2020, <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4197> (consultado el 27 de junio de 2022).

Ramírez Georgina, *Vestigios de una educación corporal: fotografías de la modernidad en México (ca.1920-1940)*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Pedagogía, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020 <http://132.248.9.195/ptd2020/febrero/0800840/Index.html> (consultado 24 de octubre de 2020).

Ramos Roxana, Memoria, reminiscencia y recuerdos, *X Congreso Nacional de Investigación Educativa*, México, s/f, http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_09/ponencias/1331-F.pdf (consultado el 28 de febrero de 2022).

Ramos, *Primera escuela pública de danza en México. Travesía por sus propuestas de formación (ca. 1930-2009)*, Centro de Investigación,

Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/331/1/382invpubpri m01.pdf> (consultada el 24 de julio de 2019).

Reséndiz Ramón, “Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político, 1914-1994”, en *Estudios Sociológicos* en Miguel Lisbona, *Disciplinar cuerpos, normalizar ciudadanos*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, CIMSUR, UNAM, CONECULTA Chiapas, 2020, https://www.academia.edu/45081297/Disciplinar_cuerpos_normalizar_ciudadanos_Ensayos_sobre_la_deportivizaci%C3%B3n_de_Chiapas_tras_la_Revoluci%C3%B3n_mexicana (consultado el 4 de enero de 2022).

Rivera Sebastián, “Folletos para la educación socialista en México (1934-1940). Entre el libro de texto y la biblioteca”, en *Amoxtlí*, núm. 6, 2021, Universidad Finis Terrae, Chile, <https://www.redalyc.org/journal/6157/615769174006/615769174006.pdf> (consultado 20 junio de 2023).

Rodríguez Ernestina, *La escritura de la danza, evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV Y XVII*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia, s/f, <https://core.ac.uk/download/pdf/71048263.pdf> (consultado el 10 de marzo de 2024).

Ruiz Rosalía, 1932-1935, *La Escuela de Danza en México y el Método Dalcroze*, Tesis para obtener el Título de Licenciada en Historia, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, <http://132.248.9.195/pd2007/0613533/Index.html> (consultado el 31 de enero 2023).

Salinas Walquiria, De Volder Carolina, “La colección “Historia de los textos escolares argentinos” de la Biblioteca del Docente en el Catálogo Internacional

de Libros de Texto” en *Revista de Educación*, Universidad de Mar de Plata, núm. 12, 2017, <http://eprints.rclis.org/16026/> (consultado el 31 de mayo de 2023).

Segura Felipe, *Gloria Campobello la primera ballerina de México*, México, INBA, 1991,
[http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/539/1/382invpubgc
am.pdf](http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/539/1/382invpubgcam.pdf) (consultado el 12 de diciembre de 2021).

Sembolini Lara, “La homogeneización cultural como acción civilizadora: Los Centros de Educación Indigenista durante el cardenismo (1936-1940)”, *Legajos*, núm.15, enero-marzo, 2013,
<https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/465> (consultado el 18 agosto de 2023).

Sepúlveda Manola, “La educación socialista en la Escuela Regional Campesina de Teneoría”, Estado de México: 1934-1940, *La Colmena*, UAEM, Estado de México, núm. 58, 2008,
[http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2058/Colmenario/MSG.html#:~:text
=En%20el%20marco%20de%20estas,desarrollar%20un%20intenso%20trabajo%2
0social](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2058/Colmenario/MSG.html#:~:text=En%20el%20marco%20de%20estas,desarrollar%20un%20intenso%20trabajo%20social). (consultado el 27 de agosto de 2022).

Sin autor, Antonio Ruiz,
<https://museoblaisten.com/artista.php?id=415&url=Antonio-Ruiz>, (consultado el 21 de abril de 2024).

Sin autor, “Ballet *La Sífide*”, 8 junio de 2006, [https://www.danzaballet.com/ballet-
la-silfide-1832/](https://www.danzaballet.com/ballet-la-silfide-1832/) (consultado 8 de abril de 2024).

Sin autor, “La modernización de la política cultural mexicana”, *Diario de Querétaro*, Querétaro, 19 de febrero de 2021,
[https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/la-modernizacion-de-la-politica-
cultural-mexicana-6376623.html](https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/la-modernizacion-de-la-politica-cultural-mexicana-6376623.html) (consultado el 30 de abril de 2024).

Sin autor, Roberto Montenegro Nervo, Premio Nacional de Bellas Artes, <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/roberto-montenegro-nervo> (consultado el 21 de abril de 2024).

Sin autor, "Vaslav Nijinsky, "El espectro de la rosa", 27 mayo de 2018, <https://www.danzaballet.com/nijinsky-el-espectro-de-la-rosa-le-spectre-de-la-rose/> (consultado 8 de abril de 2024).

Sin Autor, "Vincenzo Celli, 87 A dancer, Teacher and Choreographer", *The New York Times*, New York, March 1, 1998, <https://www.nytimes.com/1988/03/01/obituaries/vincenzo-celli-87-a-dancer-teacher-and-choreographer.html> (consultado el 7 de mayo de 2024).

Sorley Katherine, Anna Pavlova, *Brittanica*, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Anna-Pavlova> (consultado 19 de enero de 2022).

Sosa Carlos Emilio, *Historia del FONADAN y un análisis musicológico a unos de sus materiales músico dancístico*, Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA, Segundo Coloquio Nacional de Etocoreología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019, https://issuu.com/cidalbertobeltran/docs/historia_del_fonadan.pptx (consultado el 1 de septiembre de 2022).

Soto Ernesto, *Revolución pasiva y consolidación del moderno Estado Mexicano 1920–1940*, Ciudad de México, UAM- X, 2016, <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php> (consultado 26 de julio de 2023).

Suárez Jesús Noé, "Él es el soldado poblano que quería ser presidente de México y que envenenaron", en *El Sol de Puebla*, Puebla, Miércoles 30 de marzo de 2022, <https://www.elsoldepuebla.com.mx/cultura/el-es-el-soldado-poblano-que-queria-ser-presidente-de-mexico-y-que-envenenaron-8067357.html> (consultado el 29 de abril de 2024).

Sutton Tina, "Alicia Markova, Britain's Superstar ballerina", *The Independent*, Jueves 16 de agosto de 2014, Traducción Jorge Anaya, *La Jornada*, 17 de septiembre de 2014, <https://www.jornada.com.mx/2014/09/17/cultura/a05n1cul> (consultado el 25 de abril de 2024).

Tosi Carolina, "El texto escolar como objeto de análisis. Un recorrido a través de los estudios ideológicos, didácticos, editoriales y lingüísticos" en *Lenguaje*, Vol. 39, núm. 2, <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v39i2.4940> (consultado 12 de junio de 2023).

Tortajada Margarita, "Bailar la patria y la Revolución", en *Revista Casa del Tiempo*, núm. 68, México, UAM, Julio, 2004, <https://docplayer.es/51252246-Bailar-la-patria-y-la-revolucion.html> (consultado el 23 de enero de 2022).

_____, "Las Escuelas Profesionales de Danza del INBA. Orígenes" en *Revista Casa del Tiempo*, núm. 77, México, UAM Junio, 2005, <https://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/56.pdf> (consultado el 9 de junio de 2022).

_____, *Danza y poder*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1995, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/499> (consultado el 24 de abril de 2024).

Troya David, "¿Qué significa *Allegro*? ¿y *Ritardando*? Todo lo que necesitas saber sobre el *tempo*, s/f, <https://escuelaonlinedemusica.com/lenguaje-musical/que-significa-allegro-y-ritardando-todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-el-tempo/#comments> (consultado el 1 de marzo de 2024).

Varela Miriam, "Sobre los manuales escolares" en *Escuela Abierta*, Vol. 13, 2010, <https://ea.ceuandalucia.es/index.php/EA/article/view/125/104> (consultado el 31 de mayo de 2023).

Vasconcelos José, “Historia de la Secretaría de Educación Pública, creación de la Secretaría de Educación Pública”, México, Secretaría de Educación Pública, 2015, <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/historia-de-la-secretaria-de-educacion-publica-15650?state=published> (consultado el 3 de febrero de 2020).

Vázquez Daniel, “La urbanización de Guadalajara: 1940 a 1980. Algunas respuestas al crecimiento”, En *Renglones*, núm.6. Tlaquepaque, Jalisco, ITESO, 1986, <https://rei.iteso.mx/server/api/core/bitstreams/59502e01-0149-44aa-a3f6-66577c016a69/content> (consultado el 28 de junio de 2024).

Vázquez Eugenio, “José Vasconcelos (1882-1952)”, en José Borjón y Mauricio Lascurain (coord.), *Grandes Educadores de México y América Latina II*, Secretaría de Educación de Veracruz, Xalapa, Veracruz, 2016, https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/serie_fueraseries/Grandes_educadores_2.pdf (consultado el 18 de enero de 2021).

Villasante Pilar, “Historia del Ballet Clásico”, España, sin fecha. <https://www.pilarvillasante.com/articulo/22> (consultado el 21 de mayo de 2019).

Vite Yum Kax, *Educación física y mejoramiento racial. El caso de la revista El maestro rural. México, 1934-1936*, Tesis para obtener el Título de Licenciado en Historia, Universidad Autónoma de México, México, 2015, <http://132.248.9.195/ptd2015/mayo/0729311/Index.html> (consultado el 26 de octubre de 2020).

Wilkie James, Monzón Edna, *Porfirio Muñoz Ledo, Historia Oral 1933 -1988*, México, Penguin Random House, 2017, www.profmex.org/mexicoandtheworld/volume22/22latefall2017/PML_Historia_Oral.pdf (consultado 5 de enero de 2024).

Zanolli Betty, *La profesionalización en la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866- 1966)*, vol. I, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, 2017,

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/1752/1/330cnmtespemm01.pdf> (consultado el 28 de febrero 2022).

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Documental Murales en Movimiento, José Clemente Orozco y las hermanas Campobello, CENIDIAP, Instituto Nacional de Bellas Artes, 18 de mayo 2022, https://www.youtube.com/watch?v=PZn_kFT0Ojw (consultado el 20 de abril 2024).