



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS Y LAS COREOGRAFÍAS MONUMENTALES**  
**EN LA POSREVOLUCIÓN MEXICANA 1924-1940.**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
CLAUDIA CARBAJAL SEGURA

TUTOR PRINCIPAL  
DR. ALBERTO DALLAL  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

TUTORES  
DRA. IDOIA MURGA CASTRO  
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO – UNAM  
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM  
DR. AURELIO DE LOS REYES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

CIUDAD DE MEXICO, MAYO, 2020.

A Carlos Carbajal Segura.

Agradecimientos:

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el financiamiento de esta investigación.

También agradezco la Universidad Nacional Autónoma de México, al posgrado en Historia del Arte de la UNAM, al Instituto de Investigaciones Estéticas, a la Universidad Complutense de Madrid, a la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, al Archivo General de la Administración, al Archivo General de la Nación (AGN), al Archivo Histórico Alberto Dallal, al Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (AHENDNyGC), al Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales de Jiquilpan, al Archivo Histórico Genaro Estrada, Acervo Histórico Diplomático (AHGE), al Archivo Histórico Nacional, al Al Archivo Histórico de la UNAM, al Archivo Municipal de Sevilla (AMS), al Archivo Personal Patricia Aulestia (APPA), al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, al Centro Documental de la Memoria Histórica-Archivo General de la Guerra Civil Española (CDMH-AGGCE), al Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECYFT), a la Fototeca Archivo General de la Nación (FAGN), a la Fototeca Nacional (FN), a la Universidad Autónoma Metropolitana y al Centro de Documentación de Música y Danza.

Agradezco también al personal de las Bibliotecas Justino Fernández, Biblioteca y Hemeroteca Nacional, Biblioteca Ernesto de la Torre Villar, Biblioteca Samuel Ramos, Biblioteca Gabriel García Granados, Biblioteca María Zambrano, Biblioteca Histórica, Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes.

Agradezco a todos los miembros del Seminario Complutense de Historia y Teoría de la Danza de la Universidad Complutense de Madrid. A todos los miembros del proyecto *Tras los pasos de la Sílfi de, danza en España 1836-1936*. Al seminario de Investigación de Historia y Memoria Nacionales de la UNAM. A todos los miembros del Seminario de Arquitectura Teatral. Todos estos espacios han sido y siguen siendo semilleros interminables de ideas y reflexiones para mí.

Agradezco a los miembros de mi Comité evaluador: A mi asesor Mtro. Alberto Dallal, por su guía intelectual en la elaboración de este trabajo y por compartir el asombro por la

danza conmigo. A la Dra. Idoia Murga Castro, por su invaluable apoyo y sus nuevas perspectivas en el conocimiento dancístico que han abierto en mí horizontes diversos, al Dr. Oscar Armando García, por sus conocimientos teatrales y su atinada guía siempre inspiradora, a la Dra. Alicia Azuela de la Cueva por toda su confianza, por su paciencia y por sus enseñanzas y al Dr. Aurelio de los Reyes por sus interminables saberes y su enorme facultad de observador minucioso. Gracias a todos por sus comentarios y consejos. Siempre he considerado que en las humanidades el desarrollo personal y el profesional van de la mano, cada uno de ustedes dejó en mí lecciones invaluable y vitalicias que me han forjado como una mejor profesionista y una mejor persona.

Agradezco también a Patricia Aulestia, a Mitchet Snow, al Dr. Erik Velásquez, a la Dra. Virginia Guedea, al Dr. Fernando Curiel, al Dr. Renato González Mello, a la Dra. Gabriela Cano, a la Dra. Deborah Dorotinsky, al Dr. Alejandro Ortíz Bulle-Goyri a la Dra. Martha Ortega Soto, al Dr. Federico Lazarín, y al Dr. Manuel Cuellar por todo el apoyo y ayuda para la realización de esta investigación.

Al personal administrativo del Posgrado en Historia del Arte. Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, al personal administrativo del Posgrado en Historia. Guillermina y Guadalupe Mata, a la señora Minerva, personal administrativo del Instituto de Investigaciones Estéticas, a mis compañeras y amigas Sureya Hernández, Laura Nallely Hernández y Erika Sánchez Cabello, A Dulce Santiago por su lectura y consejos.



Agradezco y dedico esta investigación a mi familia por elección.

A mi mamá Leticia Segura por su valentía, paciencia, amor y cuidado en esta etapa.

A mi papá Carlos Carbajal por su apoyo, respaldo y complicidad siempre.

A mi hermana Adriana Carbajal por todo su cariño y detalles conmigo. Por ser ella misma y por existir.

A mi abuela Magdalena Nieto, a toda mi familia Carbajal, a mis tíos Chucho, Javi, Quique y Rocío, a mis primos y sobrinos Ensaldo.

A la memoria y las enseñanzas de mis abuelos Ángela, Jesús y Carlos. A mi tía Carmen.

A todos los que me acompañan en este camino:

Abraham O. Valencia, Carmen Mondragón, Karina Blancas, Guadalupe Villegas, Mónica Sandoval, Atón Paredes, Abigail Campos, Valentina Tovar Mota, David Vázquez, Daniela Corro, Carlos Góngora, Andrés Orgáz, Zareth Colón, Jacaranda Lora, Yeymy Pérez Cardales, Daniela Corro, Xóchitl Gaspar, Alejandra Monroy, Gustavo Lara, Hicham Kebieche, Jesús Bautista, Marisol San Millán, Rubén Marrufo, Miguel Felipe Dorta, Isabel Loza, Nelly Zamora, José Luis Egío, Alejandra Ramírez, Laura Hernández Nieto, Raquel López Fernández, Javier Ramírez Serrano y Salomón de la Torre Ibarra.

En algún momento de este proceso, cada uno de ustedes fue determinante con sus palabras, sus gestos y sus enseñanzas para que yo culminara esta investigación en buenos y sanos términos, gracias a sus sabios y valiosos consejos personales, en algunos casos profesionales también. Han sido una gran influencia para mí, que me suma y me aporta día a día. Es un honor conocerlos y compartir mis cotidianidades con ustedes los admiro y los quiero a todos.

A sí mismo agradezco a mis amigos de “La otra Noche”, espacio sin el cual me hubiese sido imposible terminar con este proceso... También agradezco a “Exploratango”, a la “Milonga Queer”, “Se dice de mí”, a “Eneik Tango” a la “Milonga del Centro” y la “Revirada Femilonga”. Gracias por bailar y compartir Isaac Macías, Ale Pacheco, Valentina Molina, Marcos Iaffa y Alex Stopinsky.

Finalmente agradezco a la danza por toda su complejidad y riqueza, por acompañarme siempre y por dejarme estudiarla y aprender de ella cada día. Gracias a las artes escénicas en general por inspirarme desde el primer momento y fascinarme a cada paso.



## ÍNDICE

ÍNDICE DEL MATERIAL AUDIOVISUAL .....	10
LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS Y LAS COREOGRAFÍAS MONUMENTALES EN LA POSREVOLUCIÓN MEXICANA 1924-1940 .....	12
Hipótesis de trabajo .....	13
Objetivo General .....	13
Objetivos específicos.....	13
Análisis historiográfico .....	15
CAPÍTULO I. TERMINOLOGÍA CONCEPTUAL, LAS COREOGRAFÍAS MONUMENTALES Y LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS ..	21
Mundos sutiles en el arte.....	21
El poder del arte.....	24
Las artes escénicas y la elevación de lo efímero .....	27
La danza y los géneros dancísticos.....	31
Coreografías monumentales.....	47
Obra de arte total.....	53
La cultura espectacular .....	55
Espectáculos masivos.....	57
CAPÍTULO II. ESTADIO NACIONAL: ESCENARIO DE LAS COREOGRAFÍAS MONUMENTALES Y ESPECTÁCULOS MASIVOS	60
Educación y modernidad.....	60
El proyecto vasconcelista y las artes.....	68
Estadio nacional: escenario de las coreografías monumentales y de los espectáculos masivos .	76
Primeras representaciones en el Estadio nacional .....	89
Jarabe nacional.....	110
El Estadio sin rumbo.....	126
CAPÍTULO III. DANZA FOLCLÓRICA, HELÉNICA Y GIMNASIA. LOS NUEVOS ESPECTÁCULOS MASIVOS. ....	132
La escuela de la acción y la educación corporal.....	132
La protesta presidencial ante las masas.....	138
Experimentación en los espectáculos y deportes, la creación de temáticas para las masas .....	143
Los creadores y coordinadores de los festivales del Estadio .....	149
Análisis de las obras de los Festivales del Estadio nacional .....	157

Música.....	158
Danza y gimnasia.....	161
Minerva.....	161
Danzas griegas (arcos de flores).....	166
Danzas griegas (antorchas).....	169
Sones istmeños/Danza zapoteca.....	172
Danza de las alas o de las mariposas.....	179
Danzas aztecas.....	182
Danza de los listones.....	184
Danza en el Estadio.....	190
Otros ejercicios y números especiales.....	193
Ejercicio con mástiles.....	193
Pirámides humanas.....	195
Canto a la Victoria.....	198
Deporte, representaciones y obra de arte total.....	203
Los nuevos espectáculos masivos.....	204
CAPÍTULO IV. LAS OBRAS PARA LAS MASAS, ENTRE REYES, DIOSES Y FUEGO. LOS NUEVOS ESPACIOS EN LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS.....	208
La religión secular.....	208
La proyección de las artes escénicas al exterior. El caso de la Feria Iberoamericana de Sevilla y las Misiones Culturales.....	221
Inauguración Centro Deportivo “Venustiano Carranza”.....	231
Liberación.....	246
La navidad de Quetzalcóatl.....	268
Incendio de Roma.....	289
Ajedrez Humano.....	304
CAPÍTULO V. ¿ARTE O PROPAGANDA? MITOS PREHISPÁNICOS Y REVOLUCIONARIOS SOBRE LA NACIÓN.....	316
La promesa cardenista.....	316
Mitos y leyendas de Teotihuacán. La gran fiesta del sol.....	327

Sacrificio Gladiatorio y Creación del Quinto Sol.....	347
Xochiquetzal.....	353
El Ballet Simbólico Revolucionario 30-30.....	363
Festival deportivo en el zócalo capitalino 1940.....	382
CONCLUSIONES .....	387
ANEXO 1 .....	397
REFERENCIAS .....	402

## ÍNDICE DEL MATERIAL AUDIOVISUAL

Esta tesis se compone del volumen escrito y un disco de material de apoyo.

### Capítulo 2

1. 0.03 Himno Nacional Mexicano.
2. 1.33 La pajarera (Cadetes de Linares).
3. 37 La norteña (Duetto Alma de México y Trío Añoranza).
4. 7.35 La Chaparrita (Cadetes de Linares).
5. 10.40 Agua le pido a mi Dios (Lorenzo Barcelata y Carlos López).
6. 13.57 Jarabe tapatío (Mariachi Vargas de Tecalitlán).

### Capítulo 3

1. 0.00 Toma de posesión presidencial de Plutarco Elías Calles en el Estadio Nacional. (18 lustros, Lustro (1920-1924), Dir. Jaime Tello Cárdenas, Filmoteca UNAM, México 1992.)
2. 3.26 ¡Qué chulos ojos! (Ezequiel Peña).
3. 6.16 Sones Istmeños. La Llorona (Banda Donashii).
4. 12.16 Sones Istmeños. La Tortuga del arenal (Banda marimba de Chiapas).
5. 15.17 Sones Istmeños. La Zandunga (Banda Donashii).
6. 19.04 Tannhauser-Coro de peregrinos (Orquesta de la Ópera de Viena).
7. 21. 35 Los Matlachines (Trío armonía huasteca).

### Capítulo 4

1. 0.07 Toma de posesión presidencial de Emilio Portes Gil en el Estadio Nacional (Archivo Storico Luce Cinecittà).
2. 0.56 Toma de posesión presidencial de Pascual Ortiz Rubio en el Estadio Nacional (18 lustros, Lustro 7, (1930-1934), Dir. Francisco Ohem, Filmoteca UNAM, México 1992.)
3. 2.09 Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).
4. 2.09 Valentina (Armando Martínez).

5. 5.00 La cucaracha (Los Dorados de Villa).
6. 7.34 Cuatro milpas (Antonio Aguilar).
7. 11.19 Adoración al Sol. Los voladores de Papantla (Música tradicional).
8. 14.04 Canción mixteca (Antonio Aguilar).

## Capítulo 5

1. 0.06 Toma de posesión presidencial de Lázaro Cárdenas en el Estadio Nacional (18 lustros, Lustró 7, (1930-1934), Dir. Francisco Ohem, Filmoteca UNAM, México 1992.)
2. 1.32 Tablas gimnásticas en el Estadio Nacional (Filmoteca Nacional, UNAM). (18 lustros, Lustró 7, (1930-1934), Dir. Francisco Ohem, Filmoteca UNAM, México 1992.)
3. 1.38 Las sembradoras (Los valientes de Michoacán).
4. 4.48 Marcha de Zacatecas (Música tradicional mexicana).
5. 9.24 Himno a la Internacional.
6. 13.33 Los Matlachines (Trío armonía huasteca).

**LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS Y LAS COREOGRAFÍAS MONUMENTALES EN LA  
POSREVOLUCIÓN MEXICANA 1924-1940**

Todos los cuerpos experimentan el mismo momento, todos los rostros presentan la misma máscara, todas las voces proliferan el mismo grito, sin contar la profundidad de la impresión producida por la cadencia, la música y el canto. Al ver todas las caras de su propio deseo, al oír todas las bocas la prueba de su certidumbre, cada cual se siente arrebatado sin resistencia posible, en la convicción de todos. Confundidos en el transporte de su danza, en la fiebre de su agitación, forman ya un solo cuerpo y una sola alma. Porque en este momento las células de los individuos están tan poco aisladas como las de un organismo individual.<sup>1</sup>

Serge Moscovici

La descripción de Moscovici toca fibras tan universales e inherentes a las colectividades que lo mismo podría describir una ceremonia sagrada mesoamericana, que un concierto de rock; un acto político en la Rumania de Ceasescu, que uno en la actualidad en Corea del Norte. Las colectividades y su manera de relacionarse en torno a las artes escénicas poseen aspectos esenciales que iré explorando y desglosando en la presente investigación.

Si alguna vez has vivido la experiencia de encontrarte entre una multitud emocionada viendo tu deporte favorito o escuchando una canción que toca en lo más profundo de tu ser, entonces sabrás de la energía que se genera dentro de las colectividades, cuando el individuo se conecta con su entorno de manera sensorial y se abre a su lado emocional con mayor facilidad.

La cronología que presento se ha replanteado supeditada al tema que me ocupa. He considerado el año de 1924 como inicio del fenómeno, pues en esa fecha se llevó a cabo la inauguración del Estadio nacional, recinto muy importante para el desarrollo de los espectáculos masivos en México. El año de 1940 se ha tomado como fecha final de esta investigación por ser coyuntural en la historia de la danza y significar un cambio en las tendencias de las artes en general. Desde 1939 comenzó un cambio en el arte de Terpsícore

---

<sup>1</sup> Serge Moscovici, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de masas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 40.



porque el movimiento mexicano de danza moderna surgía con fuerza, lo cual ya forma parte de otras historias escénicas. El año de 1940 coincide también con el fin de la presidencia de Lázaro Cárdenas, quien manejó un discurso político marcadamente dirigido a las masas. Durante todo ese periodo, el arte y la ideología estuvieron muy influidos por la concientización a la colectividad; en años posteriores surgirían nuevos discursos e inquietudes en el arte que pertenecen a otros procesos históricos y estéticos, por lo cual 1940 es la fecha quiebre que tomaré para finalizar esta investigación.

### **Hipótesis de trabajo**

Los espectáculos masivos y las coreografías monumentales desempeñaron un papel central en la reproducción de imaginarios estéticos e ideológicos, por ello su relación con las instituciones oficiales fue muy estrecha y, sobre todo, esa cercanía se debió a los altos recursos económicos que se necesitaban para montar coreografías de grandes dimensiones. Todas estas producciones respondieron a las necesidades artísticas, ideológicas y educativas de la época.

### **Objetivo General**

Realizar un análisis de los espectáculos masivos y las coreografías monumentales en la posrevolución mexicana, en sus formas y su significado estético, político, social y cultural.

### **Objetivos específicos**

- 1) Analizar a partir de una exhaustiva investigación documental, hemerográfica, fotográfica y videográfica, los espectáculos masivos y las coreografías monumentales en el periodo referido.
- 2) Situar teóricamente la naturaleza de las coreografías monumentales y los espectáculos masivos mediante sus características estéticas particulares.
- 3) Desarrollar una metodología y una conceptualización operativas para analizar las coreografías monumentales y los espectáculos masivos
- 4) Indagar la manera en que se montaban estos espectáculos y saber cuáles fueron las influencias que tuvieron dentro del contexto teatral, musical y dancístico.

- 5) Distinguir quiénes fueron los creadores y coordinadores de dichas coreografías y espectáculos.

La investigación general consta de cinco capítulos. El primero, “Terminología conceptual, las coreografías monumentales y los espectáculos masivos”, contiene la terminología que he utilizado para aproximarme al objeto de estudio y un análisis bibliográfico. En ese capítulo hago un recuento de las investigaciones que han abordado este tipo de arte escénico. También desarrollo todos los conceptos teóricos de mi investigación, expongo la importancia de las artes escénicas y sus características principales, así como el potencial que éstas tienen para transmitir información. Presento las características de la danza y desarrollo los conceptos de coreografía monumental y espectáculo masivo.

En el segundo capítulo, titulado “Estadio nacional: Escenario de las coreografías monumentales y espectáculos masivos” subrayo la importancia de este recinto como espacio de desarrollo para el nuevo formato de espectáculos que llegan a ser deportivos, dancísticos y/o musicales; también analizo las ideas originales de este espacio y las primeras representaciones que se ofrecieron en el gran coloso.

En el tercer capítulo, “Danza folclórica, helénica y gimnasia. Los nuevos espectáculos masivos”, reflexiono sobre la toma de protesta presidencial de Calles ante las masas. En este capítulo se analizan las obras que se presentaron y la estética de cada una de ellas a través de una comparación entre fuentes visuales y hemerográficas que me permitieron reconstruir —en la medida de lo posible— algunos de los aspectos de las coreografías monumentales y los espectáculos masivos de aquel periodo.

En los últimos dos capítulos, “Las obras para las masas, entre reyes, dioses y fuego. Los nuevos espacios en los espectáculos masivos” y “¿Arte o propaganda? Mitos prehispánicos y revolucionarios sobre la nación”; expongo ampliamente diversos espectáculos realizados en la década de los treinta, ya con un formato estético y logístico bien diferenciado, que encontraron albergue en el Estadio nacional, el Centro Deportivo Venustiano Carranza, el Toreo de la Condesa y la zona arqueológica de Teotihuacán.

Finalmente, es necesario recalcar que además del texto escrito, esta investigación cuenta con un material audiovisual de apoyo donde se pueden escuchar muchas de las melodías o videos mencionados en cada capítulo. La referencia se indica entre paréntesis,

donde se consigna el capítulo al que corresponde y la pieza aludida. Por ejemplo: (escuchar en material audiovisual, cap.5, pieza 2) o (ver en material audiovisual, cap.3, pieza 1)

### **Análisis historiográfico**

Durante los años veinte y treinta del siglo XX, el arte en México estaba influido por la ideología política, por lo que su principal finalidad era concientizar y hacer participar a las masas; idealmente su función era llevar un mensaje a la colectividad y no limitarse a ser una experiencia personal satisfactoria. Se consideraba un punto de unión entre el pasado y el futuro desde el presente.

Los espectáculos escénicos masivos impactaban al espectador-participante haciendo gala de infinitos recursos visuales y auditivos que difundían mensajes a una sociedad activa. Históricamente este tipo de representaciones ya había sido utilizado de manera institucionalizada y se había relacionado con ciertas ideologías políticas. En el presente trabajo hago hincapié en el análisis de los formatos estéticos que consiguen difundir mensajes concretos, específicamente de la posrevolución mexicana y los años subsecuentes a ésta.

Dentro de este análisis bibliográfico menciono ciertas investigaciones acerca del “arte público”, de los espectáculos escénicos masivos y de las coreografías monumentales referidas, las cuales en su mayoría abordan el tema del socialismo ruso y de los fascismos europeos. Dichos textos proporcionan conceptos que sirven como herramientas y proporcionan puntos de análisis para mi investigación.

En la Unión Soviética se atribuían dos características principales al arte público: era financiado por el Estado y estaba dirigido a las masas. Se llevaba a cabo organizando grandes concentraciones de personas en amplios escenarios en los que se representaba una combinación entre el deporte, la música, las prácticas festivas de folclor y hasta el cine. Todos estos elementos contenían y expresaban la ideología del Estado. Lo mismo sucedía en los regímenes fascistas de Italia y de Alemania, donde estos espectáculos que mezclaban arte, deporte y civismo eran conocidos como *Gesamtkunstwerk*, cuya traducción al español sería la de “obra de arte total”.

Todos estos espectáculos estaban basados originalmente en las propuestas wagnerianas de explorar y ampliar las posibilidades escénicas. En ellos se conjuntaban

drama, coreografía, arquitectura y música. Dichas manifestaciones colectivas tenían la finalidad de envolver tanto al espectador como al ejecutante en una realización que llevara un mensaje, generalmente vinculado con ideales políticos de promoción del Estado.

La teoría del arte de masas fue manejada dentro de los casos antes descritos: la Alemania nazi y la Rusia Soviética. Carroll Noel, en *Una filosofía del arte de masas*, considera el fenómeno como propio de una sociedad moderna, industrial y urbana que tiene como objetivo llevar un mensaje específico y bien determinado a las masas. Este estudio está más enfocado en desglosar el devenir del arte con la llegada de los medios de comunicación masiva.<sup>2</sup>

Otro autor, Clark Toby desarrolló el trabajo *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. En él aborda el arte a través de las teorías marxistas y la manera en que éstas fueron entendidas por medio de su vínculo con los ideales de los estados italiano, ruso y alemán. Su propuesta considera estas obras de arte relacionadas con los intereses oficiales, razón por la que las clasifica como propaganda, desde luego no se trata de un término despectivo, sino que de este modo evidencia el fuerte compromiso social que el arte tenía tanto en su estética como en su epistemología.<sup>3</sup>

*La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania de las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, de George Mosse, describe las manifestaciones de arte de masas en el nazismo alemán, al tiempo que caracteriza su estética y sus formas de acción.<sup>4</sup> Por su lado, Georges Balandier en *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, enlaza al arte con las formas políticas estatales al afirmar que para ser entendidas por la sociedad, son teatralizadas por medio de actitudes y espectáculos que relacionan los símbolos estéticamente con el poder estatal. Su análisis se centra en los elementos involucrados en esta teatralización: el drama, el escenario, el héroe, el bufón y el malo.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ver Noel Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Gráficas Rogar, 2002.

<sup>3</sup> Clark Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, 2000.

<sup>4</sup> Mosse George, *La nacionalización de las masas. Símbolo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid. 2005. Otra investigación que puede sumar varios elementos de análisis y comparación es la de Marion Kant, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Michigan, Berghahn Books, 2003.

<sup>5</sup> Ver Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona, 1994.

En el caso español, los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange Española (1939-1962) también difundieron ideales políticos a través de la reinención del nacionalismo y la difusión de los ideales franquistas explorando dentro del folclor español relacionado con este régimen. Las giras de este grupo se extendieron por algunos países de América Latina y la Alemania nazi como un aparato de política exterior.<sup>6</sup>

Para el caso mexicano existen diversas investigaciones que han abordado los espectáculos masivos tangencialmente, pero enfocadas en otras problemáticas dentro de sus textos. Sobre el Estadio nacional —uno de sus principales escenarios donde se llevaron a cabo este tipo de representaciones— en el artículo “El Estadio nacional: Escenario de la raza cósmica”, Diana Brioulio Destéfano narra el devenir de esta obra arquitectónica vasconcelista concebida originalmente como cuna de la “modernidad mexicana de la posrevolución” y como representación de la grandeza del nuevo estereotipo de la “raza de bronce”. La investigación nos relata las problemáticas y debates estéticos que rodearon a la construcción de este recinto, así como algunos de los discursos presentes en torno a su demolición y aparente “fracaso” en 1949.<sup>7</sup>

Por su parte Juan Solís publicó un artículo sobre el mismo asunto: “El Estadio nacional: donde la raza se hizo masa”, escrito en el que el autor enfatiza la ideología vasconcelista y la importancia de difundir entre las masas los ideales posrevolucionarios de modernidad, salud pública y nuevos modelos de higiene que se fomentaron a través del deporte y la gimnasia mezclados con el arte. Su artículo se desprende del libro *Formando el cuerpo de una nación, El Deporte en el Cuerpo Revolucionario*, en el cual se encuentran otras tres investigaciones que aportan importantes avances sobre el estudio de los espectáculos masivos.<sup>8</sup> El texto *Formando el cuerpo* se derivó de una exposición homónima presentada en el Museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en el 2013.

---

<sup>6</sup> Estrella Casero, “La España que bailó con Franco, Madrid, Nuevas Estructuras”, 2000. Idoia Murga Castro, “Encuentros en escena: danza mexicana y orgullo republicano” en Fabiola Barrero (ed.) *Modernidad y vanguardia, rutas de intercambio entre España y América Latina (1920-1970)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

<sup>7</sup> Diana Brioulio Destéfano, “El Estadio nacional: Escenario de la raza cósmica” en Ida Rodríguez Prampolini (coord.) *Muralismo Mexicano 1920-1940*, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 95- 126.

<sup>8</sup> Juan Solís, “Estadio nacional: Donde la raza se hizo masa” en María Monserrat Sánchez Soler (comp.), *Formando el Cuerpo de una nación, El Deporte en el Cuerpo Revolucionario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012. pp. 115-137.

El artículo de Carlos Martínez Valle, “El nuevo cuerpo político de la nación. El deporte en la disciplina y la educación social del México posrevolucionario”, versa sobre el poder unificador del deporte en un país seccionado por “patrias chicas”, asegura que las actividades físicas fueron utilizadas por el Estado para la difusión de ideales políticos y sociales, específicamente para la promoción institucional del ejército.<sup>9</sup> Otra autora, Deborah Dorotinsky, en “Dejar las armas y tomar la pelota: deporte, ejercicio y juego en el campo mexicano”, también nos habla de las potencialidades del deporte, pero dentro de las políticas de la Secretaría de Educación Pública a través de *El Maestro Rural*.<sup>10</sup>

Dafne Cruz Porchini, la curadora de la exposición homónima del libro ya mencionado, *Formando el cuerpo de un nación*, nos explica las temáticas que delinearon su selección de obras, dentro de las cuales se encuentran los espacios para el deporte y para las grandes concentraciones masivas que, en palabras suyas, fueron el escenario para la proyección de “la nueva raza cósmica”. El material iconográfico que formó parte del texto y la exposición es sumamente valioso, porque muestra varios espectáculos escénicos masivos.<sup>11</sup> Cruz Porchini también realizó una tesis de investigación doctoral titulada *Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo (1937-1940)*, en donde recopila tangencialmente material de valiosa ayuda para la reconstrucción de los espectáculos escénicos durante el cardenismo y la relación con su política de masas.<sup>12</sup>

En “Espacio y danza, la creatividad total”, Alberto Dallal desarrolla un análisis de los espacios y las formas para las artes escénicas. En su artículo, centrado en la danza, el autor señala el escenario como un espacio de significación para el artista, el creador y el espectador-participante. Asimismo, enfatiza que los espacios escénicos han cambiado debido a las nuevas necesidades teatrales, entendidas éstas en su más amplio significado.<sup>13</sup> Del mismo autor, *Los elementos de la danza* —un material que desglosa ampliamente cada

---

<sup>9</sup> Carlos Martínez Valle, “El nuevo cuerpo político de la nación. El deporte en la disciplina y la educación social del México posrevolucionario” en *ibídem*. pp.81-115.

<sup>10</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, “Dejar las armas y tomar la pelota: Deporte, Ejercicio y juego en el campo mexicano”, en *ibídem* pp. 57-81.

<sup>11</sup> Dafne Cruz Porchini, “Formando el cuerpo de la Nación. El imaginario del Deporte en el México Posrevolucionario (1920-1940)” en *ibídem* pp. 33-57.

<sup>12</sup> Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, Tesis de Doctorado en Historia del Arte

<sup>13</sup> Alberto Dallal, “Espacio y danza, la creatividad total”, en Alberto Dallal Monsivais Carlos, Emilio Carballido (et. al) *Auditorio Nacional 1952-2002*, México, Teléfonos de México, Gobierno del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. pp. 84-94.

uno de los componentes de este arte escénico— nos ayuda a entenderla en todas sus dimensiones, por ello es un material fundamental para analizar las coreografías monumentales.<sup>14</sup>

Finalmente *La danza en las ceremonias olímpicas. Análisis de las interacciones entre imagen y danza en la retransmisión de las inauguraciones olímpicas (1972-2018)*,<sup>15</sup> tesis doctoral de Javier Ramírez Serrano, resalta la importancia que tienen las artes escénicas dentro de los rituales inaugurales de estas justas internacionales en sus aspectos estéticos y técnicos. La investigación se aboca a decodificar el lenguaje audiovisual a través de una herramienta llamada ELAN, con la cual el autor hizo un estudio pormenorizado de cada una de las coreografías monumentales en video. Durante mi estancia en Madrid tuve la oportunidad de conocer al Dr. Ramírez Serrano y de conocer de cerca su trabajo de investigación —que entonces estaba desarrollando—; las numerosas similitudes entre nuestros objetos de estudio dieron luz a muchos de los conceptos teóricos aquí utilizados, entre ellos el más importante: coreografía monumental.

En conclusión, las obras analizadas, cuya temática principal es el arte moderno y su vinculación con los regímenes políticos autoritarios, se centran en formas de expresión como el cartel, la caricatura y el cine más que en las artes escénicas de masas, por lo que son muy poco mencionadas. Por otro lado, las obras cuyo punto principal es el análisis de las masas, se centran en perspectivas políticas y hasta psicológicas acerca de su comportamiento, de ahí que no se ocupen de los recursos o herramientas para propagar ideas y tampoco en las dinámicas para lograrlo. Cabe mencionar que la mayoría de estas investigaciones se centran en casos europeos.

Como he mencionado líneas arriba, las investigaciones que se refieren al caso mexicano no abordan directamente el tema de los espectáculos de masas, sino que se decantan por las actividades deportivas, educativas o culturales relacionadas con los diferentes periodos presidenciales posrevolucionarios, dentro de los cuales en ocasiones se mencionan algunos elementos de las coreografías monumentales que estudio aunque, reitero, sin centrarse en ellas de manera concreta. Considerando lo anterior, la presente

---

<sup>14</sup> Ver Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

<sup>15</sup> Javier Ramírez Serrano, *La danza en las ceremonias olímpicas. Análisis de las interacciones entre imagen y danza en la retransmisión de las inauguraciones olímpicas (1972-2018)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018. (Tesis de doctorado con mención internacional).

investigación se justifica en el vacío y en el desconocimiento que existe en la historiografía acerca de la perspectiva de análisis que planteo.



## CAPÍTULO I. TERMINOLOGÍA CONCEPTUAL, LAS COREOGRAFÍAS MONUMENTALES Y LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS

### **Mundos sutiles en el arte**

Nuestro mundo se compone por diversos lenguajes que comunican información: escrito, hablado, corporal, musical, visual, etcétera. Todos estos tipos de lenguaje se transmiten bajo su propio código para ser percibidos por el receptor. Perpetuamente, los mensajes se entremezclan en un mundo lleno de estímulos sensoriales de todo tipo, no son aislados, sino que convergen entre sí y nos bombardean de información de manera sostenida y constante.

Los lenguajes son códigos de información que se expresan a través de diferentes medios de manera más o menos consensuada por una sociedad que los asume consciente o inconscientemente. En palabras de Noam Chomsky “el lenguaje es el espejo del pensamiento”, de tal suerte que transforma ideas, sentimientos, lleva mensajes, transporta sensaciones, percepciones, energías y pensamientos al mundo material a través de diferentes medios.<sup>16</sup>

Hablamos de dos mundos: el mundo de las ideas y el mundo de lo material, los cuales, traducidos al concepto platónico, se estructuran en dos campos de realidad: el mundo sensible y el mundo inteligible. En el primero se encuentra la corporalidad, la materialidad de las cosas, mientras que en el segundo se encuentran las esencias y los conceptos acerca de todo. Usaré estas concepciones hipotéticamente (sin abrazar la idea de que existen conceptos absolutos) para explicar que el lenguaje estaría en el medio de ambos como vehículo transmisor de información.<sup>17</sup>

La información que el lenguaje comunica puede expresarse de diferentes formas. Hay lenguajes que se construyen a través del cuerpo por medio del movimiento, de los sonidos, de la voz, y hay otros que pueden utilizar elementos externos para expresar algo, como los lenguajes hablados, los escritos, los de señas, los pictóricos, los teatrales, los musicales o los dancísticos, todos influidos por diferentes sistemas de creencias culturales que materializan conceptos de formas muy distintas entre sí. En ocasiones los lenguajes se combinan o tratan de traducirse, ejemplo de ello es la écfrasis, entendida como la descripción verbal de una pintura.

---

<sup>16</sup> Noam Chomsky, *Reflexiones sobre el lenguaje*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1977. pp. 15-36.

<sup>17</sup> Platón, *La República*, Buenos Aires, Ediciones Madrid, 2008. pp. 91-99.

El lenguaje es nuestra forma de ordenar el pensamiento, la manera de codificar y expresar el mundo de las ideas dentro del mundo material a través de símbolos, gestos e ideas consensuadas. El arte en sus diferentes disciplinas forma uno de los catalizadores que el ser humano ha usado para expresarse a través del tiempo. Son lenguajes sutiles que transitan por el mundo material y el mundo inteligible.<sup>18</sup> La expresión facilita la materialización del mundo de las ideas y es la célula primordial de cualquier arte; esta capacidad que tiene el arte para transitar por dos mundos le ha concedido vínculos sagrados a través de la historia de la humanidad.

El arte tiene lazos sagrados en su esencia, pues habita en los territorios donde conviven mundos reales y fantásticos. Solo cierta parte de esta dinámica se materializa a través de las obras de arte, pero hay un halo sublime que no llega a concretarse en la corporalidad, sólo sugiere una atmósfera o cierta energía que nos envuelve en su núcleo originario. El antropólogo Víctor Turner llama a estas fronteras de ritualidad: “liminaridad o territorios liminares”.<sup>19</sup>

El limen es un umbral donde conviven el mundo terrenal y el mundo sublime en un campo infinito de posibilidades metafóricas. Los involucrados en él experimentan vivencias profundas que compenetran a los participantes con una realidad compartida y creada desde la conexión entre ellos. Es la frontera entre dos sistemas concretos en donde se evoca lo esencial y lo existencial, donde convive la certeza y la duda, donde se expresa seguridad y ambigüedad, es el lugar en donde existe distancia entre lo que debe ser y lo que es, donde se conjuntan la creencia, la fe y la sensación; es esa delgada y difusa línea que viene de un mundo que no alcanzamos a comprender al cien por ciento de manera racional porque no está codificado en ese sistema; es la creencia y la afirmación de la existencia de algo con significación excesiva a través de la representación.<sup>20</sup>

La liminaridad en el arte se experimenta de manera relacional: yo para mí, otro para mí, yo para otro. Esta capacidad de conexión con los demás hace que todos los involucrados se conecten con cierta realidad colectiva y vivan en su conjunto sensaciones

---

<sup>18</sup> Teresa Aizpun, *La polifonía de la creación gramática de la vida*, México, Artigas Editores, 2015. pp. 29-80.

<sup>19</sup> La teoría de liminaridad o territorios liminares se ha consultado en la obra de Richard Schechner, *Estudios de la representación Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012. pp. 58 -94.

<sup>20</sup> Jean Pouillon, “Observaciones sobre el verbo “creer”” en Izrad Michael y Pierre Smith, (ed.) *La función simbólica*, Madrid, Edición Gallimard, 1979. pp. 43- 56.

rituales que se proyectan desde uno mismo al tiempo que se reciben los ecos energéticos de otras personas, con lo cual las fronteras de emisión y recepción llegan a ser tan difusas que amplifican un estado general colectivo que desemboca en la creación de una atmósfera.

Los territorios liminares en el arte se forman por actos intuitivos que se sugieren dentro de la realidad. Víctor Turner concebía a los artistas como gente liminar, capaz de transitar y transmitir el mundo de la ilusión, de hacer creer, de crear, de romper la matriz de la realidad y elevarse a una parte del subconsciente. Los estados creativos son una forma de expresión perfecta del ser interno y los artistas son aquellos canalizadores de información sensible que vienen de asuntos místicos y profundos. Debo apuntar que hablo de la sacralidad del arte en general<sup>21</sup> como parte de su esencia fundamental u original, es decir de aquella relación estrecha que ha tenido con la ritualización a lo largo de la historia y que incluye hasta sus aspectos más seculares, aunque sea mínimamente en su forma ontológica.

El ritual es aquella serie de rutinas y acciones sistematizadas a través del tiempo con un significado intrínseco que tiene estructuras y expresiones formales. Cualquier actividad que se realice de forma constante tiene por fuerza que desarrollar una rutina y una serie de reglas aceptadas que se vuelven costumbre, con ello se da la “rutinización”, que a su vez se convierte en “ritualización” cuando se produce una aceptación personal o social. A estos esquemas se atribuyen propiedades aceptadas y practicadas por sus significados esenciales que confieren valores trascendentales en su importancia.<sup>22</sup>

El ritual también habita en los territorios liminares por la significación que se le concede a ciertas acciones u objetos que conectan con ideas más elaboradas. No es el hecho en sí, sino la carga que se le concede a cada acción. La reprogramación para transformar cierta realidad en algo más vive proyectándose hacia otro plano por medio de objetos o

---

<sup>21</sup> Héctor Murena, *La Metáfora de lo sagrado*, Buenos Aires, El cuenco de plata teoría y ensayo, 2012. pp.7-25.

<sup>22</sup> Erick Hobsbawm y Erick Ranger Terence nos dicen que no todas las tradiciones son antiguas y que el pasado es, muchas veces, un elemento más de legitimación, pues generalmente los grupos nuevos tienen una reapropiación del él, que es ficticia, como elemento fundamental para reforzar lazos de unión, identidades, valores, etc. Nos hablan de tres tipos de tradiciones inventadas:

- a) De *cohesión social*, que busca fomentar la pertenencia a un grupo o comunidades real o artificial.
- b) Las que establecen o *legitiman instituciones* y diversas relaciones con la autoridad.
- c) Las que tienen como principal objetivo la *socialización*, inculcar creencias o valores en el comportamiento.

Las tradiciones no se aplican de manera uniforme, ni son inamovibles, van cambiando y modificándose con el tiempo, el lugar y el grupo que las practica, teniendo como uno de sus elementos principales la variabilidad. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Madrid, Crítica, 1983.

acciones focalizadas y repetitivas que son construidas en sus valores y sentidos por medio del sistema cultural al que pertenecen. Los diferentes ritos agrupados y entrelazados forman un sistema y varios de estos sistemas agrupados conforman una cultura.<sup>23</sup>

### **El poder del arte**

La imaginación es crucial porque revela la capacidad de concreción de posibilidades inimaginables, algunas muy lejanas del mundo racional o físicamente posible. En el arte caben todas esas posibilidades: lleva a los asuntos más allá de su sentido original material, lo cual confiere cierto halo anacrónico y profundo que transfigura la monotonía en fe, por ello es concebido como un mediador entre el mundo material y el mundo sublime o sutil, una metáfora que, según sus raíces griegas *meta* (más allá) y *pherein* (llevar), nos transporta a fines trascendentales.<sup>24</sup>

El filósofo mexicano Samuel Ramos, autor de *Perfil del hombre en la cultura*, pensaba que el arte concedía al espectador un goce estético natural y verdadero por tener aires de liberación disfrazados de fantasía. Ramos lo percibió como un catalizador que al mostrarnos en sus temáticas mundos y realidades completamente alejadas de lo posible, al hacerlas terrenas y casi palpables, lleva a la existencia humana hacia el extremo; para él “el arte, más que una actitud teórica o contemplativa es una actividad expresiva y productora del espíritu” que tiene como objetivo principal redimirla de la pesadumbre de la vida cotidiana:

Sólo se aparta de la vida para elevarla y enriquecerla; hace volver a ella porque aclara su sentido. Tiene más poder sobre el hombre que los ideales abstractos de una doctrina social, política o moral, porque los valores que representa los propone en formas concretas y vivientes que no exigen y mandan. En este sentido el arte es un poderoso instrumento de educación por las virtudes formadoras del hombre que posee.<sup>25</sup>

El arte responde a una necesidad de consumir sensaciones por medio de cierto lenguaje que es comunicado al receptor mediante la transportación a una liminaridad que se

---

<sup>23</sup> Piere Smith, “Aspectos de la organización de los ritos” en Izrad y Smith, (ed.), *op. cit.* pp. 147- 179.

<sup>24</sup> Héctor Murena, *op. cit.*, pp.7-25.

<sup>25</sup> Samuel Ramos, *Obras Completas. Estudios de Estética. Filosofía de la vida artística*, México Universidad Nacional Autónoma de México, vol. III, 1977. p 323

ubica en otros planos de existencia. El arte es un lenguaje, una herramienta de creación entre lo sutil y lo denso que se refleja a través de las representaciones. Por su parte, la representación es entendida por Turner como

una dialéctica entre la fluidez; es decir el movimiento espontáneo en el que la acción y la conciencia son una sola cosa en la que los principales significados, valores y finalidades de una cultura se perciben “en acción”, al dar forma y explicar el comportamiento. Una representación es declarativa de nuestra humanidad compartida, y sin embargo expresa el carácter único de las culturas particulares.<sup>26</sup>

Representar es ser dos veces: en el *ser*, referido al estado primordial o esencial de las cosas, y en el *hacer*, definido como la acción que ejecuta.<sup>27</sup> Dentro de la representación existen ambos actuando para un fin común: hacer énfasis en una acción subrayada, mostrar a través de una o varias acciones prediseñadas o espontáneas que tienen como propósito recordar, vincular o recrear cierta actitud, situación o idea. Llega a ser una intencionalidad remarcada que busca impactar, de alguna manera, en los miembros participantes para recordar algo y vincularlos al objetivo principal de la representación por medio de diferentes sensaciones.

Las representaciones pueden darse en diferentes ámbitos que incluyen la vida en general, las artes, los deportes, los negocios, la tecnología, la sexualidad, la religión, el juego, entre otras.<sup>28</sup> Todas resaltan de la cotidianidad y se separan de la misma para dirigir la atención hacia ellas; dentro del arte, la representación se sirve de diversos lenguajes ontológicos para comunicarse. Ervin Goffman la definió como “la actividad total de un participante dado, en una ocasión dada, que sirve de algún modo para influir en otros participantes”<sup>29</sup> y puede perseguir diferentes objetivos, entre los que se encuentran:<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Schechner Richard, *op. cit.*, p. 46.

<sup>27</sup> Los estudios de la representación surgieron en Estados Unidos en los años sesenta, a partir de ahí esta perspectiva cobró valor a nivel mundial. Estos programas se han implementado en 42 países entre los que destacan Estados Unidos, Reino Unido, Singapur, Irlanda, Canadá, Australia, Venezuela y Sudáfrica. El Departamento de Estudios Performáticos de la Universidad de Nueva York es el puntero en estas reflexiones. En la actualidad posee programas de maestría y doctorado dedicados al estudio de la representación, <http://tisch.nyu.edu/performance-studies> Fecha de consulta 21 de abril 2016.

<sup>28</sup> Marvin Carlson, *Performance una introducción crítica*, Madrid, Editorial Galaxia, 2005. p.4.

<sup>29</sup> Erwin Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Goffman, 2004. p. 27.

<sup>30</sup> Schechner Richard, *op. cit.*, p. 80

- a) Entretener.
- b) Alcanzar cierta estética.
- c) Marcar o cambiar la identidad.
- d) Crear o promover el sentido de la comunidad.
- e) Curar.
- f) Persuadir o convencer.
- g) Transmutar con lo sagrado o lo demoníaco.

Vivimos en un mundo lleno de representaciones. El individuo representa constantemente en diferentes momentos y situaciones de su vida por medio de sus conductas, sus acciones, su apariencia y diversos gestos que lo llevan a una actuación, en menor o mayor medida, dependiendo de la situación en la que se encuentre. Cuando la representación viene desde el propio cuerpo adquiere significados especiales, puesto que la creación parte del núcleo material del individuo y emplea sus propias habilidades naturales.

El cuerpo es el catalizador de los sentimientos, pensamientos y acciones, puesto que es el contenedor material del ser, es el centro de lo esencial e influye en las energías que están a su alrededor; toma como formas el gesto que responde a leyes físicas, biológicas, sociales y morales que se acomodan por medio de posiciones, estructuras verticales, horizontales, simetrías, asimetrías, ritmos, signos, figuras, niveles, direcciones, orientaciones y otros elementos móviles.<sup>31</sup>

Las artes que utilizan lo corporal refieren necesariamente al ser, pues exploran formas de descubrirse a sí mismo, de ahí los vínculos rituales que he explicado líneas arriba. La performatividad nos lleva a sentir en el nivel más inmediato, desde el lugar donde partimos materialmente: el cuerpo, a través de todos nuestros sentidos, capta sensaciones externas y se conecta con las energías de otras personas para crear así una experiencia general que es procesada y registrada en nuestra memoria u olvidada tiempo después.

Desde la liminaridad y la corporalidad se desarrollan muchos conceptos y posibilidades sensoriales que son imposibles de entender desde otra perspectiva. Pongamos el ejemplo del teatro: para asistir, tendríamos que prepararnos antes de salir de casa, hacer

---

<sup>31</sup> André Bara, *La expresión del cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975. pp. 15-26.

todo un ritual de alistamiento, llegar al lugar, sentir el ambiente, ocupar la butaca correspondiente, percibir el aroma, escuchar las voces de los actores, sus pasos, su respiración, la conexión con ellos, los aplausos del público, ver la reacción de los demás asistentes y compartir con ellos una impresión final al terminar la obra. Esta experiencia nos llena de información nueva percibida con los sentidos, que dista mucho de la que tendríamos si nos quedáramos en casa viendo la misma obra grabada, porque la vinculación entre el espectador-participante y el intérprete carece de conexión presencial.

### **Las artes escénicas y la elevación de lo efímero**

Las artes escénicas son representaciones corporales teatrales, performativas, coreográficas y musicales que se componen de instantes, atmósferas, intenciones, ideas y reacciones irrepetibles en el tiempo y en el espacio; están compuestas esencialmente por las acciones y percepciones que interactúan de manera permanente dentro de un espacio, sea éste controlado o no.

Las disciplinas involucradas en esto son: danza, teatro, música, artes circenses y performance. Todas parten de dos figuras principales: el intérprete y el espectador. El primero es entendido como el individuo encargado de transmitir el mensaje en cualquiera de las disciplinas de las artes escénicas, se basa en diferentes técnicas (actorales, dancísticas, musicales, acrobáticas), improvisaciones (en el performance, por ejemplo) y diseños espaciales, ya sean dramáticos o musicales (partituras, libretos teatrales, libretos dancísticos, coreografías). En otras palabras, el intérprete es el encargado de llevar a cabo una obra casi siempre prediseñada en la que intervienen otros procesos creativos, técnicos y de montaje.

Al llevar a escena estos trabajos, la obra adquiere otro nivel de intencionalidad que le permite realizarse como arte escénico. Ya no se trata de guiones, partituras o trazos coreográficos, pues cuando se monta una obra y el intérprete se ha encontrado con el espectador, se entra a una dimensión diferente, en la que las artes escénicas cobran vida. Los intérpretes son la última pieza en una serie de pasos creativos, son el portavoz de todos los que intervinieron para el ensamblaje de aquellos momentos de emisión y recepción.

No hay danza sin bailarín, no hay teatro sin actor, no hay circo sin artistas circenses, no hay performance sin performancers y no hay música sin músicos. Los intérpretes son

una pieza esencial en la autorrealización de las artes escénicas, pero también lo son los espectadores. Alberto Dallal ha conceptualizado al espectador-participante como el observador de un evento determinado que interactúa con el intérprete en un ejercicio de retroalimentación.<sup>32</sup>

El espectador-participante es el receptor del mensaje, aquel dispuesto a escuchar, ver, sentir o ignorar; aquel destinado a darle significación a la interpretación del artista y al trabajo de todas las personas que intervinieron en el montaje. Es quien va a decodificar cada una de los gestos, líneas, movimientos, sonidos, atmósferas y ritmos que sucedan en el escenario en un juego de liminaridad relacional entre los protagonistas del acontecimiento.

La separación de espacios es otra de las cualidades fundamentales que intervienen en las artes escénicas: hay un espacio protagonista emisor y un espacio receptor. Aunque los montajes no se lleven a cabo en un escenario propiamente dicho al estilo tradicional, el espacio utilizado para ejecutar la acción siempre se separa del que está percibiendo esta práctica. En pocas palabras, el escenario puede cambiar de formato, pero esta diferencia siempre seguirá existiendo.

Los sentidos: la vista, el olfato, el oído, en ocasiones el tacto e incluso el gusto son los encargados de procesar la información emitida y cualificarla para completar un significado sensorial determinado. La corporalidad es “el conjunto de prácticas imaginarias, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en sus dimensiones física, biológica, psíquica, emocional y sociocultural”.<sup>33</sup>

Las artes escénicas deben ser percibidas para que se les atribuya un significado y para que se genere una interacción con los participantes.<sup>34</sup> La emisión y la recepción de mensajes se experimentan desde el cuerpo, otro de los elementos fundamentales de las artes escénicas al ser su materia prima debido a que es el que interpreta y el que percibe la información plasmada en el escenario. Los límites de cada uno de los montajes están puestos precisamente en las capacidades corporales de quien interpreta, porque el cuerpo es el elemento que materializa todas aquellas ideas abstractas implícitas en una propuesta escénica. Se le llama performatividad a la significación de la corporalidad influida por el

---

<sup>32</sup> Alberto Dallal, *Los elementos... op. cit.*, pp. 40-42.

<sup>33</sup> ElkaFediuk y Antonio Prieto Stambaugh (ed), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Argus Artes y Humanidades, 2016. pp. I.

<sup>34</sup> Alberto Dallal, *Los elementos... op. cit.*, p. 28.



discurso, el canon social y la cultura imperante. Se incluyen aspectos físicos, sociales, culturales e históricos. No se trata simplemente de los cuerpos de los involucrados, si no de las significaciones que se le atribuye a cada uno.

Las corporalidades y las performatividades en las artes escénicas también se viven y se construyen de manera relacional, no solo importa el cuerpo del intérprete, también importa el del espectador-participante y su vivencia sensorial. Este último decodifica la información transmitida por el intérprete y experimenta, a través de su propio cuerpo, las resonancias visuales y auditivas de aquel acontecimiento. Evidentemente la significación de cada resonancia será diferente para cada uno de los espectadores porque estas experiencias se viven de manera individual, aunque lleguen a crear ambientes colectivos que contagien a todos los involucrados.

Todos estos argumentos nos llevan a otra de las características fundamentales de las artes escénicas: lo efímero. Dichas experiencias son finitas, duran solamente determinado número de minutos, días u horas, durante los cuales se tienen vivencias corporales y performativas que tampoco duran para siempre, ni son las mismas, pues se transforman dependiendo del tiempo, del lugar y de los individuos involucrados.

Lo efímero es lo que no dura para siempre de manera material, pero eso no quiere decir que no pueda trascender. Se tiene que romper con la conexión lineal del tiempo para que esto adquiera sentido. Parece durar solo un momento, cierto tiempo en el que se vive la experiencia sensorial, corporal y performativa, todo esto deja un halo de influencia, un aura de su esencia, un recuerdo, la remembranza de un mensaje. Tiene una naturaleza figurativa que vive en la memoria de los involucrados.

La antigua cultura japonesa nombraba mundo flotante (*uyiko*) a la parte de su imaginario compuesta por experiencias efímeras. Lo concebían como una realidad paralela que se había relacionado con el mundo material hacía algún tiempo, pero que había dejado de hacerlo y transmitía sus enseñanzas por medio del recuerdo. Es el tiempo que nunca será recobrado en el presente vivido, en el aquí y el ahora. Lo efímero vive cuando termina por la vibración que genera, es la remembranza; el aura es la evocación de algo lejano por la

referencia de algo cercano, un recuerdo, una huella de los signos en el tiempo que permiten aproximarse un poco a aquella experiencia apartada de nuestra realidad presente.<sup>35</sup>

La teatralidad es entendida como una experiencia que abarca un campo de saberes específicos, engloba la performatividad, la corporalidad, la representación, el tiempo, el espacio, lo efímero, también incluye a los protagonistas, al intérprete y al espectador-participante. Jorge Dubatti ha definido la teatralidad en su forma más amplia, ya que no se limita a las artes escénicas debido a que puede abarcar toda expresión que contenga las tres características principales que atribuye a esta acción: convivio, *poésis* y observación.

Como convivio entiende una reunión de cuerpo presente de naturaleza ritual, en la que interactúan materialmente las esencias, las auras y los cuerpos energéticos de las personas involucradas. Como segundo punto, toma al término *poésis* de Aristóteles, definido como la acción de hacer o producir con el cuerpo y desde el cuerpo. Finalmente, juzga fundamental la observación de uno o varios espectadores para sellar una acción teatral. El término teatralidad que este autor maneja es tan amplio que podría servir para estudiar otros fenómenos que no están relacionados con las artes escénicas, por ejemplo un discurso político e incluso un acontecimiento deportivo.<sup>36</sup>

Para la teatralidad el tiempo y el espacio son fundamentales, pues es un acto que forzosamente es territorial y se encuentra limitado por la corporalidad de cierto número de personas que puedan presenciar un evento. Aunque se trate de un acontecimiento masivo, el espacio tiene un límite para la concentración de personas que pueden llegar a él físicamente. El aspecto temporal se explica en el carácter finito de un evento teatral.

Por lo tanto, se puede decir que en el convivio hay una compenetración aurática y energética de los presentes, donde el aura es aquella energía que irradia un cuerpo más allá de la materialidad de su ser.<sup>37</sup> Tanto los intérpretes como los participantes conjugan sus energías para formar una atmósfera que confluye con la acción convival desarrollada, misma que se relaciona directamente con las sensaciones y percepciones que ahí se intercambian. La liminaridad que se alcanza entonces es teatral, performativa, corporal y efímera.

---

<sup>35</sup> Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo Efímero*, Madrid, Arena Libros, 2007 pp. 11-27. Alberto Dallal, *El aura del cuerpo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. pp.11-18.

<sup>36</sup> Dubatti Jorge, *Introducción a los estudios teatrales, Propedéutica*, Buenos Aires, Anuel, 2012.

<sup>37</sup> Dallal, *op. cit.*, *El aura del cuerpo*, pp.11-18

Como se explicó líneas arriba, el concepto de teatralidad es bastante abarcador y no se limita al estudio de las artes escénicas, las cuales pueden ser analizadas perfectamente en el marco teórico propuesto por Dubatti y desarrollado a partir del estudio del teatro. De tal forma que otras disciplinas como la música y la danza también tienen conceptos que podemos utilizar para entender la esencia de las artes escénicas en general.

Toda representación debe llevar un ritmo establecido para la transmisión de información, ritmo actoral, dancístico, dramático, entre otros; una velocidad determinada que marque el tiempo en el que se está realizando (casi siempre son los intérpretes quienes lo determinan) así como acciones y silencios que codifican un evento. Por su parte, la danza aporta la coreografía, que es el arte de diseñar movimientos y actitudes en el espacio; dentro de una representación siempre hay trazos que siguen los cuerpos, los objetos o los instrumentos dentro de la teatralidad, de ahí que se diga que “la música es el arte del tiempo y la danza es el arte del espacio”.<sup>38</sup>

### **La danza y los géneros dancísticos.**

La danza es el arte de diseñar movimiento en el espacio por medio de la conciencia corporal. Esta amplitud creativa abarca un sinnúmero de posibilidades en la actividad humana dado que es un lenguaje sensorial que se encarga de materializar ciertas emotividades por medio de acciones concretas desde el cuerpo. Es aquel impulso que moviliza un sentir profundo y que lo transporta al mundo material por medio de una acción concreta, realizada desde la plena conciencia de su ejecución.<sup>39</sup>

Alberto Dallal señala que la danza tiene al menos ocho elementos principales: el cuerpo, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento, el tiempo, la relación luz oscuridad, la forma o apariencia, y el espectador-participante.

- 1) El cuerpo: al igual que en todas las artes escénicas, el cuerpo humano es la célula primaria de la danza, ya que es el elemento de donde parte la actividad de interpretación. Aunque los animales pueden involucrarse en ciertas situaciones con “actitudes dancísticas” como los actos de cortejo, el movimiento del cuerpo

---

<sup>38</sup> Murena, *op. cit.*, pp. 7-25.

<sup>39</sup> Alberto Dallal apunta que “El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan. *op. cit.* Dallal, *Los elementos de la danza*, p.20.

impregnado de una significación intrínseca es privativamente humano. Los movimientos del cuerpo dependen del cuerpo mismo y de la capacidad que éste tenga para realizarlos con destreza y fluidez, para lo cual se requiere de un entrenamiento previo mediante el cual los bailarines se preparan para dominar ciertas técnicas necesarias que les permiten llevar a cabo sus movimientos. El diseño de la danza desde el cuerpo humano se construye a través de todos aquellos lenguajes, comportamientos y situaciones bien aceptados en cierta sociedad, de ahí que esté influido por las costumbres, los ideales, los valores y los procesos históricos del lugar donde se baila, es decir de lo que se conoce como cultura del cuerpo. En otras palabras, el entorno en el que se vive y las condiciones sociales, económicas y geográficas construyen una manera particular de interpretar el cuerpo dentro de determinada sociedad, la cual nutre las proyecciones físicas y simbólicas que se le otorgan a la danza. Aunado a ello, cada individuo posee su propia visión del cuerpo, aunque éste también sea parte de la sociedad en la que vive.

- 2) El movimiento: entendido como la sucesión prolongada y constante de cambios de lugar y de forma que el cuerpo adopta dentro del espacio en un tiempo determinado; también se trata del diseño que el cuerpo propone por medio de una sucesión de posiciones cambiantes con respecto a un punto de referencia. El movimiento realizado de forma sucesiva va dejando una trayectoria con respecto a los lugares y a las formas en las que se encontraba.
- 3) El impulso del movimiento: es el sello característico de autenticidad que imprime el intérprete al movimiento emitido, por ello se define como la fuerza interna que se expresa desde lo más profundo y que busca liberarse a través del dinamismo o de la particularidad motora. Los movimientos del bailarín se diferencian de otros por el sentido de conciencia que éste emite al ejecutarlos y por el acento que le pone al realizarlos. El impulso del movimiento es realmente donde el bailarín se expresa y luce su capacidad interpretativa, de ahí que se entienda como una especie de “firma particular” que imprime en el acto de crear; en él se conjugan el sentimiento, la intención, la interpretación de la acción que se está realizando y hasta la preparación física, mental y técnica para desbordar en un acto dancístico que se crea a partir de aquel sentimiento profundo. El bailarín fluye a través de su cuerpo, se recrea en

función de él y lo que éste pueda expresar con movimientos que se sustentan en impulsos internos que se materializan a través de una proyección que los lleva implícitos. El intérprete es poseedor del cuerpo que se proyecta en el escenario, es el generador del movimiento y el que imprime el impulso de éste, es, en suma, el encargado de comunicarse con el otro gran protagonista de las artes escénicas: el espectador-participante.

- 4) La relación luz oscuridad: el intercambio de luces y sombras dentro y fuera del espacio escénico es fundamental en el diálogo entre el intérprete y el espectador-participante, porque crea una propuesta estética que puede variar dependiendo de la propuesta lumínica. El juego de luz-oscuridad complementa la experiencia visual en todas sus dimensiones, ya que puede ayudar a recrear atmósferas muy diferentes en los efectos visuales.
- 5) La forma o apariencia: se trata de formas o secuencias de figuras que se dejan en el tiempo y en el espacio, es decir los trazos de los que se compone el ritual dancístico y el resultado final de la propuesta escénica presentada. Es aquella información que el intérprete proyecta a través de su cuerpo y la conjunción de los demás elementos que rodean la creación dancística, de ahí que constituya la información visual y auditiva que percibe el espectador-participante.
- 6) El espectador-participante: es quien da significación a la expresividad del ejecutante y decodifica su forma. Como todas las artes escénicas, la danza debe ser vista para autorrealizarse porque comprende un diálogo de ida y vuelta entre ambos protagonistas principales. El espectador-participante decodifica toda la información emitida por el intérprete, incluyendo los factores que conlleva su interpretación para formarse una opinión y completar su experiencia en ese ritual. Su presencia es necesaria para otorgar significado a lo que sucede en el acto dancístico, pues es justo aquí donde el arte cumplirá su función de ser apreciado para entenderse a sí mismo. La interpretación del espectador-participante es personal, de ahí que cada uno de los asistentes a un acto dancístico pueda tener su particular punto de vista acerca de lo que se presencia. El diálogo entre los dos protagonistas es efímero y dura de facto hasta que la danza se termina, sin embargo, queda la remembranza, el

recuerdo y la impresión de una obra a través de sus imágenes, su música, la forma, los movimientos y otros factores que intervinieron en este diálogo consumado.

- 7) El espacio: es el lugar en donde existe el cuerpo físicamente, donde se produce toda la acción dancística, donde los bailarines trazan los movimientos determinados aprovechando, jugando o reinventando a través de sus cuerpos el lugar en el que se encuentran. Es el sitio en el cual se desarrolla el acontecimiento escénico y tiene una influencia directa en los dos protagonistas de este encuentro, el intérprete y el espectador-participante. El espacio es el intermediario de sus relaciones, pues constituye el recinto en donde se materializa aquella conexión, por lo tanto interviene de forma directa en el resultado final de la percepción y en el vínculo que ambos se llevan de ese acontecimiento. Pensemos, por ejemplo, en una obra cuya calidad interpretativa de los bailarines fue tan satisfactoria que todos lograron conmover a los espectadores-participantes: si estos últimos se encuentran en bancas incómodas o con algún factor relacionado con el espacio que no les permita vincularse plenamente con lo que está aconteciendo, lo disfrutarán menos y quizás evoquen ciertas molestias al recordar aquel pasaje. Lo mismo sucede con los bailarines, tal vez pueden estar bien preparados físicamente y poseer el impulso necesario para bailar e interpretar a la perfección cierta obra, pero si el espacio donde se encuentran presenta alguna condición particular que limite su ejecución — un piso resbaloso, un espacio demasiado grande o muy pequeño para la realización de cierto movimiento— el desempeño o la percepción del espectador-participante pueden verse afectados. Estas condicionantes influyen de manera determinante en su interpretación y en la percepción de quien lo mira, pues el espacio constituye uno de los elementos más importantes en la creación de una atmósfera y forma parte del mensaje final de un acontecimiento dancístico, musical o teatral, de ahí que ir a un teatro antiguo, bien cuidado con un enorme y hermoso telón de terciopelo sea una experiencia totalmente distinta a la de asistir a un estadio con 50 000 personas. Dentro de una obra hay más de un espacio: el que se propone en la obra, el que el coreógrafo creó en abstracto, el que el bailarín interpreta, el que el espectador

percibe y, finalmente, el espacio físico real que los contiene a todos.<sup>40</sup> El entorno comunica mensajes muy diferentes dependiendo de su composición física y su distribución organizativa, por ello es diferente bailar en un museo que hacerlo en la calle, bailar en el metro, que dentro de un salón de clases; el entorno, concretamente el espacio, es un elemento fundamental de la danza y de cualquier arte escénico.

- 8) El tiempo: es la reacción secuencial en que se repiten ciertos movimientos, espacios, silencios, pausas y cortes. Constituye la medida física que nos permite apreciar los cambios en su transcurrir, tiene un efecto directo en los movimientos y en el patrón que se sigue para interpretarlos o para percibirlos. En la danza existen varios tiempos: el primero incluye la duración de la obra misma, la fecha en la que es interpretada y los momentos exactos en que se presenta frente al público, entre otros; el segundo es el contemplado dentro de la obra, es decir si ésta alude a algún momento pasado, futuro o actual; finalmente el tercer tiempo es el que se construye entre el espectador y el intérprete, pues ambos viven sus experiencias propias dentro del acto dancístico y construyen sus impresiones a partir de la conexión que generan entre ellos.

He explicado por separado cada uno de los elementos de la danza con el fin de facilitar al lector su comprensión teórica, no obstante es necesario recalcar que en la práctica los ocho elementos en conjunto forman parte del arte dancístico.<sup>41</sup>

**Tabla 1.LOS ELEMENTOS DE LA DANZA**

<b>Protagonistas</b>	<b>Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación</b>	<b>Lugar de comunicación</b>
Intérprete (el cuerpo)	El movimiento	Espacio
Espectador-participante (el cuerpo)	El impulso del movimiento	Tiempo
	Relación Luz-oscuridad	
	Forma o apariencia	

**FUENTE:** Elaboración propia a partir de Dallal, *Los elementos de la danza*.

<sup>40</sup> Alberto Dallal, *Estudios sobre el arte coreográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 91-98.

<sup>41</sup> Alberto Dallal, *Los elementos... op. cit.*, pp. 20 - 42.

Los lenguajes por medio de los cuales se comunican las artes escénicas bombardean los sentidos del espectador-participante, quien recibe la información y se apropia de ella dándole significado, proceso para el cual no necesariamente debe usar su racionalidad, porque se trata de códigos que están contruidos desde las emociones para las emociones. Esto no quiere decir que no pueda analizarse lo sentido o lo percibido de manera racional, simplemente que en un primer momento se comprenden desde la vivencia sensorial y se descifran de manera natural.

De acuerdo con lo que dicta la ciencia, el hemisferio izquierdo del cerebro es el encargado de ejercer las funciones racionales en nuestro cuerpo, mientras que el derecho se ocupa de las cuestiones emocionales. Siguiendo esta lógica, la ejecución y la percepción de las artes en general y de las escénicas en particular, se inician físicamente desde el hemisferio derecho, lo cual le otorga a estas experiencias un saber emocional más que racional.<sup>42</sup>

La cantidad de información que se puede transmitir a través de la danza y de las otras artes escénicas es impresionante, porque éstas tienen un sentido ritual que evoca saberes profundos, los cuales a su vez producen la remembranza de las dimensiones del recuerdo, las sensaciones y las percepciones, así como los colores, los movimientos, la luz, las sombras, los efectos, las impresiones, la música, el ritmo, el espacio, la fuerza del ejecutante e incluso su pasión interpretativa. Todo deja efímeros resabios que se evocan de diferentes maneras y se reproducen después de que el acto ritual ha terminado. Esta capacidad de transmisión convierte a las artes escénicas en emisores de información que tienen gran capacidad de comunicación sensorial, característica que será muy apreciada en las políticas culturales en general y en particular en las de la posrevolución mexicana, debido a que la mayoría de la población era analfabeta y resultaba más fácil que recordara la información por medio de alguna evocación sensorial que través de una ley o un mandato específico. Este aspecto lo explicaré en capítulos posteriores.

La danza trabaja con los mundos sutiles y sus dimensiones sacralizadas en su ontología. El universo de propuestas dancísticas es infinito, porque este saber humano forma parte esencial de las culturas de todo el universo y está presente dentro de nuestra

---

<sup>42</sup> Tania Ugena Candel, *La danza en sus aplicaciones en el espacio terapéutico, educativo y social*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2014. Tesis de Doctorado Didáctica de la Expresión Plástica p. 242.



corporalidad desde el nacimiento, por ello se le considera como una capacidad casi innata que se manifiesta desde muy temprana edad sin la conciencia de que se está bailando por algún impulso interno.

Esta manifestación artística está ligada a los procesos históricos porque refleja gran parte de los intereses o de los valores de la sociedad a la que pertenece. Para su análisis, podemos dividirla en géneros dancísticos para entenderla un poco mejor. Siguiendo a Alberto Dallal, los géneros dancísticos se clasifican a partir de diferentes elementos concretos, los cuales se explican en la tabla 2.<sup>43</sup>

**Tabla 2. CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS DANCÍSTICOS**

Nombre	Clasificación a partir de	
Danza autóctona	Su originalidad	
Danza clásica o ballet	Una técnica específica	
Danza moderna	Una técnica específica	
Danza contemporánea	Una técnica específica	
Danza popular	Danza folclórica	La zona de actividad del grupo
	Danza urbana	La zona de actividad del grupo

**FUENTE:** Elaboración propia a partir de Dallal, *La danza en situación*.

Esta clasificación se ha hecho a partir de los elementos de la danza y de las características que cada uno de los géneros tiene en particular. Todos se rigen por diferentes reglas estéticas que se construyen a partir de su definición cultural y artística.

Las danzas autóctonas o tradicionales son aquellas que pertenecen a etnias indígenas o culturas originarias.<sup>44</sup> Poseen en su sentido estético un valor intrínseco que habla de la cosmovisión del pueblo al que pertenecen y han sido conservadas con pocas variaciones a través de los años; son profundamente complejas en su significado porque se generan dentro de un ritual con gran carga valorativa para la cultura que las ejecuta.

Los intérpretes de estas danzas necesariamente deben pertenecer a alguna de las etnias o a los pueblos originarios de los que procede la pieza dancística, porque sólo ellos

<sup>43</sup> Alberto Dallal, *La danza en situación*, México, Gernika, 1985. p. 184.

<sup>44</sup> Dallal, *op cit.*, *Los elementos de la danza*, pp. 47-50.

pueden imprimirle a su ejecución el sentido original completo que la danza posee, puesto que se trata de rituales que nos hablan de la vida misma. Las temáticas entorno a las que rondan son muy diversas, generalmente se tratan de momentos coyunturales en el devenir de la vida de las personas o de la población a la que pertenecen, situaciones cotidianas, ceremonias religiosas, mitos fundacionales, etcétera.

Sus intérpretes actuales —poseedores por herencia de los secretos coreográficos y de las claves de su preparación— manifiestan actitudes que colindan con el misterio, el esoterismo, la brujería, el arrebato místico, la teología y la dimensión cósmica, razón por la cual la más sencilla observación o contemplación de estas danzas requiere del respeto y de una investigación básica por parte de los espectadores. Debe profundizarse más y con un mayor número de procedimientos metodológicos profesionales, en ellas circunstancias sociales y culturales que les dieron vida y los convirtieron en ejercicio básico para las comunidades, tanto de las épocas pasadas como de las subsiguientes.<sup>45</sup>

Las danzas autóctonas o tradicionales siempre tienen dos maneras de comprenderse: en su sentido literal y en su sentido metafórico, es decir que se comprenden los movimientos y la coreografía completa de facto, pero también lo que simboliza cada uno de los elementos que se van manifestando en abstracción. Para el ojo externo no es fácil entenderlas, puesto que están codificadas dentro de un imaginario popular que proviene de siglos atrás y ha pasado de generación en generación.

Estas manifestaciones artísticas poseen elementos originales como pasos, secuencias, ritmos, músicas, diálogos, formas, escenografías, vestuarios, utilerías, maquillajes, entre otros, que se han conservado esencialmente desde hace varios años o incluso siglos. Su grado de complejidad encierra en sí mismo estructuras políticas, religiosas, sociales y culturales, que son plasmadas a través de la expresión dancística. En algunas ocasiones han sobrevivido gracias al sincretismo cultural a través del cual se han combinado con otros modelos imperantes.

Como ejemplo de este tipo de danza menciono las *pascolas* (de *pahko*, que significa ‘fiesta’) de los grupos indígenas yaquis y mayos en Sonora y Sinaloa. Se trata de representaciones escénicas que incluyen danza, música, piezas habladas y un conjunto de

---

<sup>45</sup> Dallal, *op cit.*, *Los elementos de la danza*, p. 49.

rituales festivos, en cuyas coreografías se imitan movimientos y actitudes de animales de la región, a los cuales se les confiere un significado relacionado con los valores de la vida en comunidad. La más famosa de estas representaciones es la “Danza del venado”. Muchas danzas latinoamericanas entran dentro de esta categoría, así como también algunas danzas hindúes, africanas, árabes, polinesias, orientales, entre otras.<sup>46</sup>

Las danzas populares surgen del impulso y de la necesidad humana de crear en forma individual o colectiva,<sup>47</sup> nacen del deseo de querer bailar para celebrar, conmemorar, despedir o resaltar alguna ocasión especial de la vida del pueblo a la que pertenecen. La danza es uno de los espacios que suscita la convivencia con mayor facilidad entre las personas, porque materializa en su esencia el deseo de relacionarse a través del cuerpo con los miembros de la sociedad a la que se pertenece. En este caso, las danzas populares hablan de una necesidad de preservar, conmemorar, expresar, convivir, reflejar, adornar, despedir, mostrar y entender la vida de la comunidad.

Su composición lleva muchos elementos en diferentes niveles de complejidad, ya que en principio se compone por la cultura del cuerpo que, como expliqué líneas arriba, se refiere a la manera en que cada sociedad entiende su corporalidad haciendo referencia a sus costumbres, sus valores, su sexualidad y una serie de factores construidos históricamente a partir de su consenso general (la cultura del cuerpo).

Al igual que las danzas autóctonas, las populares también tienen dos niveles de lectura, pues reflejan los movimientos y coreografía de facto, pero también contienen significados intrínsecos, casi siempre relacionados con las creencias de la vida cotidiana de la comunidad a la que pertenecen. Cabe resaltar que aunque las danzas populares no poseen significados tan complejos o profundos como las autóctonas, ambas usan el arte para reflejar en el mundo material uno o varios acontecimientos, cambios y permanencias en el mundo sutil de sus imaginarios: parten, en esencia, de un ritual que puede ser secular o religioso.

Las danzas populares se han preservado a través del tiempo conformando una tradición, pero también son maleables al cambio constante y a la incorporación de nuevos elementos que las enriquece y las impregna de actualidad, por ello una de las características

---

<sup>46</sup>Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón, *op. cit. Investigación folklórica en México*, México, Departamento de música e investigaciones musicales, 1962. vol. I p. 65.

<sup>47</sup>Dallal, *op cit.*, *Los elementos de la danza*, pp. 50-58.

que las distingue es su vigencia. Las danzas populares se integran a la vida del pueblo, de la región o del grupo que encuentra en ellas la capacidad de recrear en activo la expresión viva de una catarsis necesaria dentro de su cotidianidad.

Para su estudio se subdividen en dos grandes grupos: danzas folclóricas o regionales y danzas urbanas. Las primeras generalmente están inspiradas en las costumbres populares, la vida cotidiana, las celebraciones religiosas, las transiciones en la vida de los individuos, los rituales de cortejo, los ciclos de la tierra, los casamientos, o bien imitan alguna actividad recurrente en la población, aluden a algún animal o paisaje natural de la región. Surgen de la vida del pueblo, se van construyendo poco a poco a través del tiempo y toman su forma de las ideas colectivas que se van expresando naturalmente. Su particularidad es que no tienen un coreógrafo que las haya inventado, ya que se trata de creaciones populares que poco a poco llegan a perfeccionarse en una costumbre o tradición específica; tienen unicidad y la comunidad a la que pertenecen les imprime su sello característico.

Este último punto es lo que les da la característica de ser regionales, porque se diferencian por algún sello especial dependiendo de donde sean bailadas. Por ejemplo, en la región huasteca —conformada por San Luis Potosí, Veracruz, Tamaulipas, Hidalgo y Puebla— se baila el huapango, un género musical que por tradición se ejecuta con huapanguera, violín y jarana. El ritmo de la música consiste en un compás de tres tiempos en el que hay dos momentos principales: el del canto y el de los solos de los instrumentos; los bailarines sólo pueden lucir sus pasos y hacer sus “suertes” cuando los músicos no están cantando. Tanto el ritmo como la ejecución básica de la danza es el mismo en toda la región, sin embargo en cada uno de los estados se anexan instrumentos, pasos característicos, vestuario, indumentaria, formas de cantar o de interpretar que las diferencian bien unas de otras.

Por mencionar algunas características diferenciadoras, la región de Veracruz adopta la falda blanca con tela vaporosa imitando a la región del sotavento (la de los sones jarochos), incorpora el arpa y los “descansos” de los bailarines son efectuados ladeando el pie y deslizándose por el piso, en cambio la región de Tamaulipas deja atrás el *quexquémel* que las mujeres portan como parte de su indumentaria en todos los otros estados mencionados, para lucir la típica cuera, representativa de una de las actividades más importantes de la región: la ganadería. Asimismo, incorpora instrumentos como el acordeón

y el tololoche, además de que en la ejecución de la danza la actitud del cuerpo es marcadamente hacia atrás sacando el pecho. Aunque el origen es el mismo, cada uno de los estados le imprime un estilo propio que produce una clara diferenciación.

Las danzas urbanas se desarrollan en las ciudades como resultado de la necesidad de expresar la colectividad y el sentir popular de este espacio. Por las características de la modernidad, la inmediatez de la vida en esos sitios y el tamaño de las grandes urbes, se constituyen comunidades urbanas que coexisten en un entorno muy diferente al de las comunidades en las que se efectúan las danzas folclóricas.

Aunque las danzas urbanas pueden hablar de las costumbres, la historia o las formas de pensamiento de la sociedad a la que pertenecen, son menos “anecdóticas” que las folclóricas, por el hecho de que se construyen desde una dinámica muy diferente, ya que la comunidad a la que pertenecen no está tan cohesionada, no hay tanta cercanía o constancia en el trato cotidiano fuera de la propia danza. Estas danzas tienden a la individualidad y a la exploración social a través del propio cuerpo relacionado con otros cuerpos; sus coreografías son resultado de la creatividad colectiva, por ello los pasos que las conforman pueden ser fácilmente imitables o seguirse por el instinto del impulso que las genera. Se aprenden por imitación y por medio de la práctica constante en los entornos sociales, pues casi siempre se manifiestan en festividades o espacios de recreo, relajación y convivencia. Esto no quiere decir que carezcan de complejidad en sus movimientos. Algunos ejemplos de este género son: la salsa, la cumbia, la guaracha, el mambo, el danzón, el tango, el *breakdance*, entre otros.

Después tenemos las danzas de concierto,<sup>48</sup> creadas especialmente para ser llevadas a un espacio escénico o teatral, por ello para su ejecución se requiere de una formación técnica, profesional y especializada. Surgen del deseo de persuadir al público con la información estética que proponen y llevar a la máxima expresión los elementos estéticos que se presentan. Se subdividen en varios géneros diferenciados entre sí por la estética que reproducen y el entrenamiento que exigen. Las danzas folclóricas y urbanas de concierto están inspiradas en las tradiciones que les dieron origen, pero han sido estilizadas para adaptarlas al formato escénico, lo cual requiere de cierta exageración en los movimientos y en la técnica corporal para darle mayor estética y hacerla más vistosa, con el objetivo de

---

<sup>48</sup>*Ibidem* pp. 58-67.

presentarlas en un escenario. La línea entre las danzas urbanas de concierto y las que no lo son es muy delgada, frecuentemente está desdibujada a tal grado que resulta difícil su clasificación.

Los bailarines de este tipo de danza se preparan profesionalmente para ejecutar las piezas con destreza, aunque eso no significa que los intérpretes estén involucrados con lo que están representando. Por ejemplo, un bailarín de danza folclórica mexicana que sólo se dedica a la interpretación de concierto puede ejecutar más de una región del país en el día sin que esté involucrado personalmente con dichas piezas, puede bailar la región de Jalisco sin jamás haber estado ahí, incluso sin conocer el trasfondo cultural de lo que está haciendo. Lo mismo ocurre con las danzas urbanas. Un bailarín con técnica clásica puede ejecutar perfectamente una coreografía de tango de escenario por medio de la imitación y la marca de ciertos elementos coreográficos, lo cual no implica que pueda bailar tango socialmente o que entienda realmente el significado de los movimientos que realiza.

La danza clásica o *ballet* surgió en Europa como resultado de la producción de espectáculos para el entretenimiento de las cortes reales. Este género dancístico que se nutrió de los experimentos que se hacían para entretener a reyes y nobles, poco a poco se fue apropiando de una técnica corporal muy completa que se distingue por estilizar al máximo cada parte del cuerpo con rigidez. Desde sus comienzos se proyectó en escenarios exclusivos para la nobleza y tenía como principal finalidad el impactar al espectador-participante con su belleza y complejidad. Los teatros y los palacios reales fueron sus principales escenarios, de ahí que en el imaginario colectivo se le vinculara con la clase alta, el lujo, la sofisticación, la exclusividad y la delicadeza. Una de sus principales características fue la incorporación de la técnica de puntas, que acompaña a la interpretación femenina hasta nuestros días. Alcanzó su máximo esplendor en la Rusia zarista con coreografías que hasta hoy son un hito, tales como *La bella durmiente*, *El lago de los cisnes* y *El Cascanueces*.

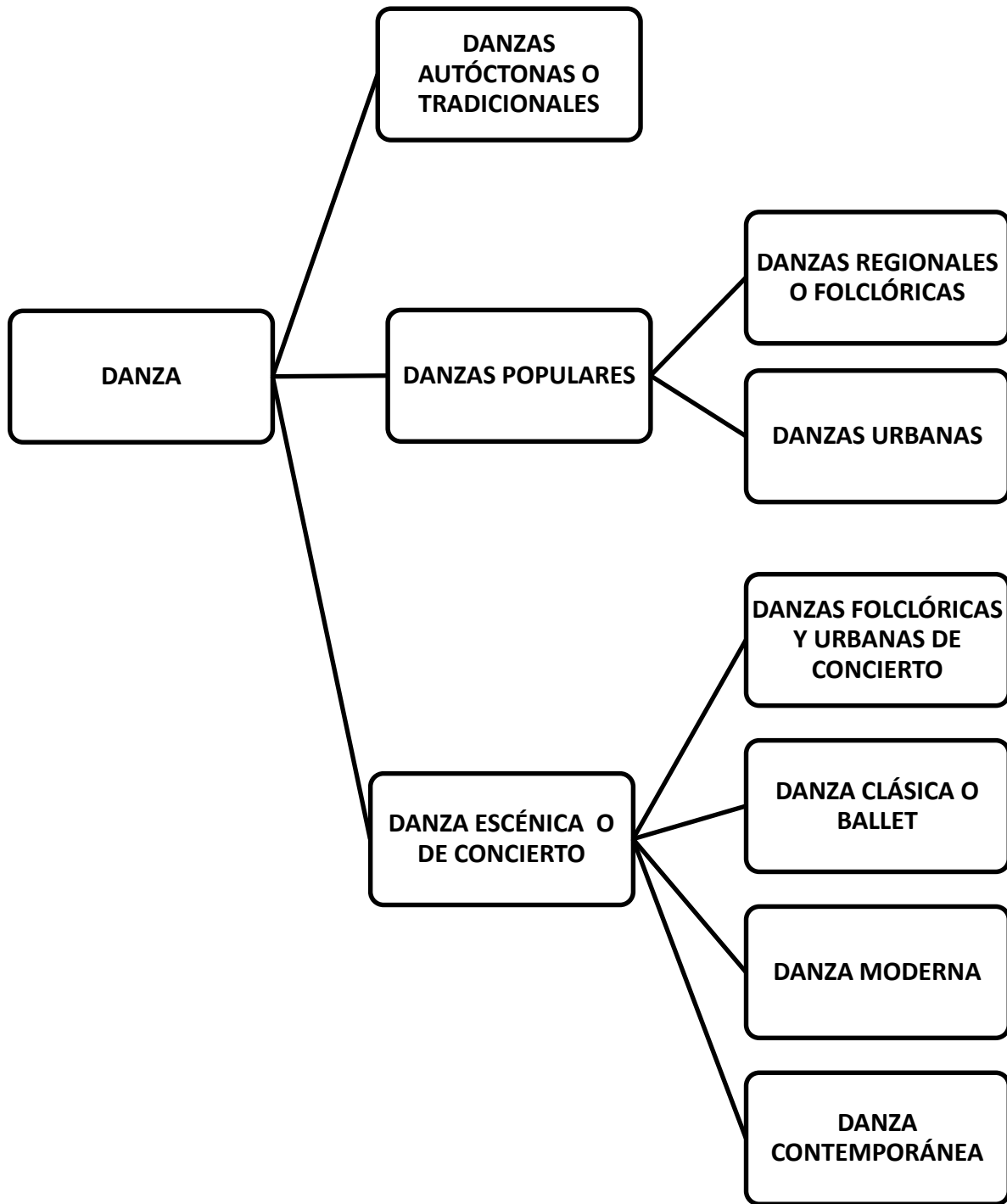
La danza moderna surgió como una ruptura de la rigidez corporal que el ballet exigía. Figuras como Isadora Duncan propusieron retomar la naturalidad del cuerpo y la fluidez de los movimientos que se ejecutaban; otras figuras como Ruth St. Denis y Ted Shawn experimentaron con mezclas de algunas danzas folclóricas orientales y decodificando las formas clásicas, de donde surge la denominada danza ecléctica. Poco a

poco surgieron otras figuras como Doris Humphrey y Martha Graham, quienes crearon técnicas específicas para educar al cuerpo dentro de estas disciplinas. En Alemania Mary Wigman y Rudolf von Laban aportaron también lenguajes propios a esta nueva etapa de creación dancística dedicada a la exploración de las capacidades del cuerpo fuera de los patrones establecidos por el *ballet*: se rompió con la tensión muscular producida por la rigidez, comenzaron a utilizarse partes del cuerpo que antes no se tomaban en cuenta en la creación y en la interpretación, tales como la gesticulación en el rostro, además se rompió con la distinción de roles por género. En la danza moderna todos los intérpretes eran entendidos como cuerpos con capacidades motoras igualmente interesantes para proponer composiciones. Asimismo se erradicó la estructura piramidal donde lucían las estrellas de las compañías.

En otro sentido, la danza contemporánea se ha dedicado a explorar las potencialidades del cuerpo humano en conjunto con los avances de la ciencia y la tecnología; es una propuesta de arte universal donde se exploran tópicos por medio de la resignificación y deconstrucción de los códigos establecidos. Ejemplo de ello es el salir de los escenarios teatrales para explorar otros espacios en donde la interacción con el público es más activa y personal, también se combinan diferentes técnicas corporales con movimientos cotidianos, se reinterpretan la música y los sonidos en general como parte complementaria de las piezas bailadas, se juega con los ritmos de acción, los espacios, la escenografía, el vestuario y todos los elementos que intervienen en la obra.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Alberto Dallal apunta que el término ‘contemporáneo’ está mal empleado, porque se refiere a la actualidad de cierto acontecimiento, pero con el paso de los años dicha referencia se torna obsoleta. Debido a las características que presenta, decide llamarla danza internacional. *Ibidem* p. 24.





La coreografía es el arte de diseñar movimientos en el espacio por medio de trazos corporales que propongan cierta idea, actitud, sensación o atmósfera. Este diseño puede venir de la persona o personas que intervienen directamente en la ejecución de la danza o bien, de otros miembros externos que se dedican a explorar las potencialidades del espacio y los efectos visuales de lo que se presenta ante el espectador. La acción coreográfica se refiere a la organización de los movimientos corporales y espaciales de la danza.

El arte coreográfico es el arreglo del tiempo y el espacio de acuerdo con determinados trazos y movimientos de los cuerpos en precisos instantes, en lapsos medidos ya sea por medio de ritmos o canticos, ya sea por medio de la música escogida ex profeso; todo esto con la garantía que implica una experiencia visual de espectadores que son al mismo tiempo posibles participantes<sup>50</sup>

Como he mencionado líneas arriba, a veces el acto dancístico surge de forma espontánea causado por la necesidad de expresión, ya sea en el aspecto individual o colectivo; en esos casos la coreografía se va diseñando conforme se produce la sensación o el impulso de improvisación que impera en ese momento. Son los propios bailarines quienes se inventan ese diseño de manera inmediata. En otras ocasiones —como ocurre en las danzas populares, específicamente en las folclóricas— las coreografías son un invento popular colectivo que ha surgido de cierta necesidad social de expresar o recordar algún suceso importante en la vida de la comunidad. Dentro de la danza de concierto, la coreografía tiene un proceso de trabajo específico que varía dependiendo del creador, pero que respeta ciertas etapas en su configuración:

**Reconcepción:** se refiere a la idea original de una coreografía o el campo primario que ha detonado la ejecución de un trazo coreográfico. Es el primer chispazo de conceptos que surge en la mente del creador.

**Ordenamiento mental:** es la parte del trabajo coreográfico donde todos los conceptos toman su sitio dentro de una propuesta estética concreta.

**Montaje:** es el proceso de aprendizaje de la obra, ya que en este punto se preparan todos los elementos necesarios para llevar a cabo la idea original del coreógrafo. Es el

---

<sup>50</sup> Dallal, *Estudios sobre arte coreográfico*, op. cit., p. 28.

momento en el que se perfecciona todo lo implicado en la escena para que el resultado final sea satisfactorio.

**Realización:** es el proceso de materialización de la obra. La propuesta original es ejecutada por los bailarines y demás personajes involucrados en la escena final y se presenta ante los espectadores-participantes.

**Registro:** se refiere a la documentación explícita de cierta obra, ya sea en video, a través de alguna notación dancística, de la tradición oral o bien en la memoria de los espectadores-participantes.

La creación de una coreografía no se limita únicamente a diseñar los movimientos corporales y los trazos espaciales de la obra propiamente dicha, sino que en este proceso intervienen elementos teóricos que le dan un valor simbólico al conjunto de la pieza. Cada movimiento, desplazamiento, pausa e impulso lleva dentro un aspecto abstracto que se conjuga con sus proposiciones estéticas. Por ejemplo, en una coreografía de danza contemporánea pueden existir dos bailarines haciendo movimientos con las manos, si sólo vemos su literalidad y reducimos sus implicaciones estrictamente a lo que estamos viendo perderíamos la capacidad de imaginar que el coreógrafo está proponiendo el movimiento de las olas del mar.

El coreógrafo debe tener un entendimiento de la escena que quiere crear. Ya que sus propuestas se complementan siempre con la respuesta del público, el creador está obligado a tomar en cuenta al espectador-participante para proyectar la recepción que quiere tener y ser interpretado exactamente como desea. El trabajo con el bailarín es muy importante, porque este último es el repositorio de todas las propuestas teóricas que se llevarán a cabo a través de su cuerpo. El resto del equipo creativo que está involucrado: escenógrafos, argumentistas, vestuaristas, maquillistas, y demás involucrados en la puesta en escena, son también una pieza crucial para la realización adecuada de una coreografía.

En líneas generales podemos distinguir distintos tipos de coreografía:

- 1) las que nunca llegan a realizarse, de ahí que su principal característica sea la de vivir solo en el ideario de su autor;

- 2) las que a pesar de realizarse siguiendo exactamente las ideas planteadas por el coreógrafo o bien con la retroalimentación de los bailarines y el equipo creativo, se construyen sobre la idea original de una sola persona;
- 3) las coreografías colectivas, que generalmente nacen del impulso comunitario y se construyen a partir del imaginario y la creatividad de una o varias mentes que trabajan en conjunto de manera organizada o espontánea para generar un producto común a través de la danza; y
- 4) finalmente se encuentran las coreografías monumentales, cuyas principales características abordo a continuación.

### **Coreografías monumentales**

Son aquellas danzas que poseen una gran cantidad de bailarines en su ejecución. No es necesario precisar el número exacto de intérpretes para considerarlas como tal porque tienen una serie de características particulares que ayudan a identificarlas.<sup>51</sup>

En primer término, la cantidad de bailarines participantes es la suficiente para crear el efecto visual de tener un gran cuerpo en el escenario compuesto por otros cuerpos que forman un todo, lo cual implica que estas coreografías posean su propia dinámica estética. Los bailarines suelen estar muy bien sincronizados entre sí, pues cada uno conforma una pequeña parte del resultado final de la obra; siguen un patrón o patrones con secuencias repetitivas que forman entre todas una gran danza de danzas.

Hay un plan general de movimientos en el escenario y trazos coreográficos que toman en cuenta la monumentalidad de su propuesta, debido a que están preparados para ser apreciados desde lejos, por lo tanto se valen de movimientos bruscos, grandes, exagerados, muy contundentes, asimismo poseen trazos coreográficos bien marcados con figuras geométricas definidas. En sentido figurativo se presentan como un gran intérprete conformado por el conjunto de bailarines que integran el cuerpo de baile o procesión y se dirigen a un gran espectador-participante.

---

<sup>51</sup> La definición y diferenciación sobre las coreografías monumentales y su tipificación es un ejercicio propio de reflexión para asirme del conocimiento y ordenar teóricamente mi objeto de estudio. El desarrollo de este concepto está basado en la lectura de diversos textos teóricos aquí planteados sobre danza, coreografía y teoría de las masas, sobre todo de Alberto Dallal y Elías Cannetti.

Estéticamente proponen la cohesión de ambos protagonistas que se reflejan uno en el otro por medio de la energía compartida. La liminaridad que reflejan los involucrados representa un ritual social que reconoce la fuerza del colectivo, de ahí que su principal objetivo sea la expresión de pertenencia a un todo a través de la danza. El individuo aquí se entiende como parte de la sociedad que le rodea para así tomar su sitio particular.

Generalmente estas coreografías se presentan en espacios al aire libre o en grandes escenarios, pues la cantidad de involucrados así lo requiere, por ello están diseñadas para apreciarse desde lejos en campo abierto. Puede haber uno o más contingentes de personas que formen figuras pequeñas integrando otras de mayor tamaño, de modo que todas juntas confieren la presentación final a la propuesta dancística que está hecha para entenderse en su conjunto. Tienen características espectaculares que impactan con su monumentalidad a los involucrados. Asimismo, forman parte de un acto ritual en el que lo masivo se recrea y les recuerda a los presentes su integración con el todo.

Se pueden diferenciar al menos seis tipos de estas coreografías monumentales: religiosas, militares, populares, nacionalistas, deportivas y las denominadas coreografías monumentales relámpago.

**Tabla 3. CLASIFICACIÓN DE COREOGRAFÍAS MONUMENTALES**

<b>Nombre</b>	<b>Clasificación a partir de</b>
Coreografías monumentales religiosas	Su finalidad
Coreografías monumentales militares	Su sector de procedencia
Coreografías monumentales populares	Su sector de procedencia
Coreografías monumentales deportivas	Una técnica específica
Coreografías monumentales relámpago	Su modo o forma de operar
Coreografías monumentales nacionalistas	Su finalidad

**FUENTE:** Elaboración propia a partir de la bibliografía consultada.

- 1) Coreografías monumentales religiosas: son aquellas que parten de un sistema de creencias sostenido, al cual se alude simbólicamente en los trazos coreográficos, por

ello todos los movimientos presentados poseen un significado intrínseco que resalta sus características rituales. Un ejemplo muy claro son las danzas prehispánicas, cuya finalidad estaba ligada a recrear la cosmovisión religiosa del pueblo que las producía. Los cronistas nos muestran claramente su admiración con las danzas del “Nuevo Mundo”.

A pesar de que a veces concurrían tres mil, a veces cuatro mil o más hombres, todos cantaban el mismo canto con la misma voz y con la misma danza y compás del cuerpo y de cada una de sus partes variadas en modo maravilloso.<sup>52</sup>

Estas danzas prehispánicas nos revelan el impulso colectivo de la sociedad mexicana que buscaba autorrealizarse a través del arte. Según se observa en las descripciones de los cronistas, las coreografías monumentales reflejan la enorme intención de expresar sus creencias y, sobre todo, el reafirmarlas en comunidad y en masa. No sólo en la sociedad prehispánica existían estas danzas, muchas fiestas populares también refieren a coreografías monumentales por medio de las procesiones, rituales, ceremonias e impulsos colectivos que suscitan a bailar en conjunto aún hasta nuestros días.

Coreografías monumentales militares: son las que parten de la disciplina castrense con el objetivo de exhibir el mundo marcial al que pertenecen. Un ejemplo de ello son los desfiles militares. Estas instituciones están directamente relacionadas con los Estados modernos y son la cara del régimen oficial, por ello suelen mostrarse en los desfiles, eventos que les permite desplegar la magnitud de sus alcances como institución.

Un cuerpo de ejército perfectamente disciplinado equipado al compás de las músicas marciales entre las ocasiones y el entusiasmo popular ya sería bastante motivo de satisfacción. No sólo es grato a la vista del movimiento rítmico de los hombres de armas, sino que esto es una demostración de perfeccionamiento hechizo y coordinación. Este es seguramente el ejército de la revolución del pueblo.<sup>53</sup>

Coreografías monumentales populares: surgen del ánimo generalizado de la multitud que en su impulso creativo se entrega a la conformación de rituales que afirman su

---

<sup>52</sup>Citado de Francisco Hernández. *Antigüedades de la Nueva España*, traducción del latín y notas de José García Pimentel, Editorial Robredo, México, 1945 en Alberto Dallal, *La danza en México, Segunda parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.p.89.

<sup>53</sup>FAPECyFT Fondo AJA, Serie 0313, Exp. 95, Inv.406, Leg. 04/52.

pertenencia a cierta región, etnia o país y que haciendo gala de las costumbres populares o de situaciones cotidianas, demuestran la “comunidad imaginada” de la que proceden,. Un ejemplo es la danza de los *Parachicos* en el Estado de Chiapas, México, que consta de un baile colectivo en el que los participantes utilizan unas máscaras de madera con “facciones supuestamente españolas”: cabello rubio, ojos azules y barba de candado, además de que visten con un zarape de colores y llevan una sonaja de lámina en la mano.<sup>54</sup>

Esta danza surgió de la leyenda popular que cuenta que en siglo XVIII o XIX, una señora española llamada María Angulo tenía a su hijo enfermo y llegó a Chiapa de Corzo en búsqueda de la cura para su vástago. Como sí la consiguió y el niño mejoró su salud, la señora llevó regalos a los niños de la comunidad, mientras repartía los presentes, ella decía “para el chico”. Simultáneo a ello, los indígenas del pueblo comenzaron a bailar alrededor del niño y, para que no se asustara, pintaron su cara de blanco para simular los rasgos de su madre. La danza de los *parachicos* actualmente se celebra para conmemorar las fiestas patronales del pueblo entre los días de San Antonio Abad y San Sebastián mártir (del 8 al 23 de enero respectivamente), sin embargo, nos habla de una leyenda popular transmitida de generación en generación y que nació de un impulso común.

Coreografías monumentales deportivas: son las que combinan el arte y el deporte a través de las danzas colectivas. Un ejemplo muy claro de este tipo está en la inauguración de las Olimpiadas, que poco a poco adquirieron su propia dinámica ritual y se fueron desarrollando hasta que tomaron tintes espectaculares. Desde la Olimpiada de Munich 1972 el concepto de las ceremonias de apertura de estas competiciones cambió y se combinó el deporte con la danza en sus dimensiones más amplias. Poco a poco se fueron involucrando coreógrafos profesionales de danza de concierto y directores cinematográficos para crear un espectáculo completo que fuera dinámico, atractivo para la audiencia y que proyectara los valores olímpicos modernos o ciertos aspectos de la cultura del país anfitrión.<sup>55</sup> Para ejemplificar mejor, leamos sobre el espectáculo inaugural de Barcelona 1992, una de las coreografías encargadas de engalanar el evento fue *Mediterráneo*, de La Fura dels Bauls y Judy Mitoma:

<sup>54</sup><http://www.inah.gob.mx/es/boletines/4991-danza-de-los-parachicos-viste-de-musica-y-color-a-chiapa-de-corzo> Consultada el 30 octubre 2017

<sup>55</sup><https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/69216/PDF-Payri%3bARNAL%20-%20Proceedings%20of%20the%20international%20screendance%20meeting.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Consultado el 18 de octubre 2017. Ramírez Serrano, *op. cit.* pp. 266-278.

*Mediterráneo mar olímpico*, ese fue el nombre del espectáculo creado por La Fura, y narra el viaje de Jason y los argonautas, hasta el confín del Mediterráneo, hasta las columnas de Hércules, que según la mitología clásica eran la llave a un mundo desconocido.

*Mediterráneo mar olímpico* supuso una revolución en la tradición que hasta ese momento había definido a los espectáculos de apertura Olímpicos, meras evoluciones de masas coloristas y desprovistas de contenido, esteticistas y poco arriesgadas en lo conceptual. El sello de La Fura dels Bauls se aplicaba por vez primera a un espectáculo concebido para ser seguido en directo por millones de personas en todo el mundo. La recepción internacional fue entusiasta y destacó que *Mediterráneo mar olímpico* había logrado transmitir un ideario ligado a los orígenes de la ciudad que albergaban los juegos Olímpicos, mediante una puesta en escena arriesgada e innovadora.<sup>56</sup>

Coreografías monumentales relámpago: el *flashmob* es parte del género performance y se refiere a una “multitud relámpago”, es decir un grupo de personas que se reúnen a bailar espontáneamente para después dispersarse de la misma manera después de haber acabado el acto. La principal finalidad de estas coreografías es impactar al espectador-participante por medio de la sorpresa del momento, también pueden tener fines comerciales, políticos o sociales. La forma de organizar a estas personas puede ser mediante las redes sociales o a través de coreografías previamente ensayadas que se ejecutan un día a cierta hora sin que el resto de los espectadores sepa de qué se trata el acto.

En abril de 2006, miles de jóvenes se congregaron en varias estaciones del metro londinense y se pusieron a bailar simultáneamente al ritmo de sus equipos portátiles: sólo en la estación Victoria, hasta cuatro mil personas ejecutaron esta danza silenciosa [...] En Estocolmo, en julio de 2009, trescientas personas desperdigadas por la ciudad bailaron al ritmo del *Beat it*, de Michael Jackson; en Madrid, con motivo del Día del Orgullo Gay de 2010, cientos de personas escenificaron una coreografía para la cantante KylieMinogue. Y en febrero de 2012, los empleados de Southwest Airlines celebraron el primer vuelo de la compañía ejecutando un baile colectivo en el aeropuerto de Atlanta.<sup>57</sup>

Coreografías monumentales nacionalistas: Tienen la finalidad de promover el nacionalismo de un pueblo por medio de ciertas ideas políticas que profesen fidelidad y

---

<sup>56</sup>*Ibidem* p. 81

<sup>57</sup><http://www.revistas culturales.com/xrevistas/PDF/97/1637.pdf> pp. 24 y 25 Consultado 31 de octubre 2017

lealtad a cierto partido, grupo, país o comunidad imaginada. La secularización de la religión a través de la patria usa rituales que reafirman el contenido de sus propuestas y que identifican a las masas con ciertos personajes, pasado o historias. Para ejemplo puedo mencionar una ceremonia en el Estadio nacional en la cual el presidente Plutarco Elías Calles tomaba protesta un grupo de escoltas escolares, seguido por una danza monumental inspirada en los sones istmeños de Oaxaca. Con ello claramente se está inculcando el amor a la patria y, sobre todo, las ideas revolucionarias con un sentido de identidad.

Presidente Calles: alumnos de las escuelas primarias del Distrito Federal, vengo en nombre de la República a encomendar vuestro patriotismo, valor y disciplina esta bandera que simboliza la independencia de la Nación sus Instituciones, la integridad de su territorio y sus glorias militares. ¿Protestad tenerla con fidelidad y constancia y tenerla presente como un símbolo de honor en todos los actos de vuestra existencia escolar y de vuestra vida futura?

Alumnos: Sí, protesto

Presidente Calles: Al concederos el amparo de su sombra y el honor de su cuidado y defensa, estoy cierto —y así lo garantizo a la Patria, con fundamento en las virtudes que reconozco—, estoy cierto que, como buenos y leales mexicanos hoy en la Escuela y mañana en el sitio que la Patria os demande, sabréis cumplir vuestra protesta.<sup>58</sup>

Las masas son las protagonistas de las coreografías monumentales, son las intérpretes y las espectadoras-participantes, hay ocasiones en que se mezclan jugando un doble rol, otras veces los espacios de la danza están bien diferenciados y se conservan separados. Para que la masa exista debe producirse lo que Elías Canetti denomina ‘descarga’, que no es más que la compenetración de los unos con los otros en el todo, cuando la masa se identifica entre sí y es consciente del sentimiento común a través de la liminaridad que produce la energía compartida. El momento de la descarga tiene tintes mayoritariamente emocionales que vinculan a todos los involucrados con finalidades comunes, sensaciones generalizadas o percepciones construidas y asimiladas de forma conjunta; esta confluencia no anula las percepciones individuales, más bien dichas las hace coincidir en la mayoría y como resultado se crea un vínculo.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Jacobo Dalevuelta, “La fiesta esplendorosa de ayer en el Estadio”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1925, 2 sección, pp. 1 y 12

<sup>59</sup> Elías Canetti, *Masa y Poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2013. pp. 17-20.



Canetti divide a las masas en dos grandes tipos: masa abierta y masa cerrada. Donde la primera se construye de forma circunstancial y va creciendo exponencialmente sin un control, generalmente tiene un fin común inmediato y se va organizando —si es que lo hace—, de manera espontánea; por su parte, la masa cerrada lleva una organización previa que le define un momento y un lugar determinados bajo una estructura planeada. Las coreografías monumentales pueden nutrirse de ambos tipos de masa, porque en ocasiones surgen del impulso colectivo de expresión social y en otras están organizadas en eventos específicos.

La presente clasificación es una propuesta teórica sobre las coreografías monumentales, misma que se utilizará a lo largo de esta investigación para analizar el objeto de estudio. Como toda teoría, se ve rebasada por la realidad y los ejemplos concretos que siempre incluirán excepciones a la regla o aspectos que quizás no se contemplaron dentro de las generalizaciones primarias, sin embargo, me parece importante señalar estas aproximaciones para situar y delimitar algunos aspectos con mayor claridad.

### **Obra de arte total**

Como he mencionado antes, las artes escénicas tienen la capacidad de llegar a niveles sensitivos profundos, de remover fibras obstructoras internas, de transportar a mundos mágicos que escapen de una cotidianidad saboteada por desolaciones; nos dan esperanza, maneras de expresarnos, nos hablan de la cultura de la que venimos y hasta de nuestra cosmovisión. El acto convivial del que parten las artes escénicas propicia la catarsis, tanto en sus intérpretes como en sus espectadores-participantes.

Catarsis viene del griego *kátaros*, que significa purificar. En la antigua sociedad griega este término se empleaba en la medicina y en las artes para indicar cierta concentración de energía que debería ser liberada para causar un alivio corporal y emocional. La medicina la usaban para purificar los cuerpos, mientras que el arte se encargaba de purificar las almas. En su *Poética*, Aristóteles nos habla de que las artes pueden seducir y producir un hechizo o especie de engaño a través de una representación, en donde los involucrados comparten una atmósfera vivencial abstracta.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup>Aristóteles habla específicamente de la tragedia y la define como la “imitación (mimesis) de una acción esforzada y completa de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de los especies de aderezos, actuando los personajes y no mediante relato y que mediante temor y compasión llevan a cabo la purgación de

Esta idea de purificar sentimientos a través de las emociones descargadas estaba relacionada con el poder de la música y la frecuencia vibratoria que produce en el ser humano. Las culturas antiguas pensaban que era capaz de elevar estímulos sensoriales relacionados con el ser esencial, mismos que tenían la posibilidad de curar enfermedades corporales, porque liberaban obstáculos que conectaban el cuerpo con la mente y con el alma. En esta concepción de la música, el movimiento era parte fundamental porque lograba materializar corporalmente aquella energía vibratoria de cada una de las escalas auditivas.<sup>61</sup>

La catarsis funciona solamente si se parte de la premisa del sufrimiento, es decir de padecer el dolor en cuerpo, en el alma o en el pensamiento. Esto puede ser incluso el sufrimiento por la cotidianidad y los ideales vitalicios encarcelados por la rutina, porque evoca los deseos más reprimidos por medio de la liberación energética sensorial, convierte los sentimientos contenidos y los desemboca en una emoción determinada. La catarsis es la capacidad de vivir intensamente un momento en abstracción, el fluir de un instinto primario que emerge desde lo más profundo, un volcán de sensaciones que sólo se alivian viviéndolas a tope. El arte es un catalizador por antonomasia y las artes escénicas lo son por excelencia.

Cuando las artes escénicas se combinan se forman lo que se conoce como obra de arte total. Richard Wagner desarrolló ampliamente este concepto retomando los ideales teatrales griegos, y he decidido incorporarlo a mi investigación por la riqueza teórica que conlleva la comprensión de su significado. En capítulos posteriores usaré estas consideraciones para analizar el caso mexicano. Wagner confería al arte el poder divino de expiar al espíritu y de cambiar la realidad. La obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* conjugaba drama, coreografía, arquitectura y música; dichas manifestaciones colectivas tenían la finalidad de envolver al espectador con el ejecutante en escena para llevar un mensaje cercano. Se trataba de artes escénicas unidas con un propósito social de reconcientización sobre el bien común.

---

tales aficiones” Para él la catarsis se refería a la máxima expresión del arte, era el momento en el que alcanzaba sus máximos índices de energía y compenetración. Aristóteles, *Poética*, Bueno Aires, Colihue Clásica, 2004. p. 145.

<sup>61</sup> Murena, *op. cit.*, pp. 11-58.

El arte escénico fue tomado como un conector que enlaza los mundos terrenales con los sublimes para trascender las ataduras mentales de la sociedad y transfigurar su sentido. Filósofos como Friedrich Nietzsche aseguraron que el arte era la única manera en que el ser humano podía expiar sus penas y dejar atrás el sufrimiento. Las ideas dionisiacas de elevar al máximo la euforia y el gozo podían llevarse a cabo a través de las masas entregadas a un sentimiento común, es por ello que el estado colectivo facilitaría la asimilación de los mensajes incluidos en las obras.

La obra de arte total, o la combinación de danza, teatro, música, pintura, arquitectura y a veces literatura tiene como principal finalidad comunicar y potenciar al máximo todas las disciplinas de las que se compone. El poder de transmisión de cada una de ellas se conjuga para conmover al máximo al público en grandes y pequeños escenarios de todo tipo. La mayoría de las veces la obra de arte total está compuesta por una gran cantidad de intérpretes en el escenario y otros elementos involucrados fuera de él, debido a la complejidad del montaje; sin embargo, esto no es una regla porque en esencia lo que define a estas representaciones es la unión de las artes en una misma propuesta concreta. Expongo la obra de arte total como género o laboratorio de creación en su sentido más amplio, poco a poco iré situando históricamente cómo se desarrolló en México en el periodo de estudio que aquí me ocupa.

### **La cultura espectacular**

Cuando Guy Debord habla de los espectáculos en las sociedades modernas posindustriales, los define como una “guerra de opio permanente” que tiene por objetivo principal la identificación masiva y la alienación de los individuos a los bienes y mercancías que produce el sistema. El dinero es su objetivo principal y lo consigue por medio de la construcción de realidades ficticias que brindan sensaciones positivas y mayoritariamente falsas a quienes las experimentan.<sup>62</sup>

Por otro lado, Eduardo Subirats afirma que el ser humano moderno, inmerso en la pesadumbre de la cotidianidad, necesita “chispazos de esperanza” para continuar con la monotonía de la vida sin volverse loco. Los medios masivos de comunicación extienden la

---

<sup>62</sup> Véase Guy Debord, *La sociedad del Espectáculo*, Buenos Aires, Ediciones Naufragio, 1994.

imaginación de las personas hasta límites infinitos de posibilidades,<sup>63</sup> por ello las sociedades modernas están bombardeadas de imágenes e ideales clasistas como modelos a seguir. El conjunto de esta información es el lenguaje del espectáculo, que busca unificar y explicar una gran variedad de fenómenos aparentes, es un instrumento de homogeneidad entre las culturas occidentales, pues se basa en la creación de atmósferas ilusorias que permiten expandir las expectativas de la mayoría, creando una cortina de esperanza bajo propósitos consumistas o politizados.

La información producida por la cultura espectacular da mensajes normativos, crea la máscara ideal de una sociedad o un estereotipo; en términos platónicos, refleja el concepto perfecto de lo que se busca, de lo que se quiere vender o de lo que se está promocionando en forma ideal y lo hace a través de imágenes, de sonidos, de olores, de sensaciones que impregna con información asociada a sentimientos o estados que proyectan bienestar en la mayoría de las ocasiones. La información emitida por el espectáculo tiene elementos performativos elaborados mediante un orden cognitivo que impacta sobre todo a nivel emocional. Los mensajes de la cultura espectacular son simulacros, es decir, representaciones que llevan un significado intrínseco subjetivo para el espectador-participante. Subirats define al simulacro como:

...la determinación del ser de una cosa a partir de la representación unilateral, abstracta o re diferenciada: ejemplo, la sonrisa del presidente como principio generador de un cambio político o un alza en la bolsa. De ahí que el simulacro no pueda comprenderse como una conciencia engañosa, y menos aún como una conciencia falsa, aun cuando encierre ambos significados<sup>64</sup>.

La multiplicidad de informaciones que se ofrece crea un mundo “medialmente producido”, un escenario narrativo que intercambia los signos y los símbolos ideales con ciertos aspectos de realidad que en ocasiones se muestran confusos y desdibujados. El espectador-participante codifica esta información y le da un significado propio e individual, que casi siempre se ve influido por los mensajes constantes de la información que recibe en forma continua y sostenida. Por momentos se confunde o se desdibuja lo real en lo imaginario, se resaltan los mejores aspectos de la cotidianidad o se inventan otros estados

<sup>63</sup> Ver Eduardo Subirats, *La cultura como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

<sup>64</sup> Subirats, *op. cit.*, p. 120.

de bienestar, se olvidan los problemas, se recrean las esperanzas, los elementos positivos de cierta cosa o cierto lugar. Es una ficción simbólica técnicamente organizada a partir de lo real por medio de simulacros que estimulan las emociones, por medio de la multitud de imágenes, colores, sonidos y sensaciones que buscan recrearse a través de la valoración afectiva que le otorgan los emisores y los receptores de estos mensajes.

El valor de la mercancía del sentimiento o de los estatus expuestos dentro del espectáculo no supone su valor real, pues está cargado de méritos otorgados consensualmente por la sociedad a la que pertenece. El espectador es alienado en beneficio del objeto contemplado, lo que llena a la mercancía de sutilezas intrínsecas. Se venden experiencias que nos hacen sentir bien o que ocultan el vacío de nuestras vidas cotidianas bajo ideas grandiosas. Es un instrumento muy poderoso porque el espectáculo transforma la filosofía en realidad, le da forma en el mundo de las ideas y lo impulsa a alcanzar cierta materialidad.

### **Espectáculos masivos**

Nos vemos bombardeados constantemente por una cultura espectacular que nos vende todo de todas las maneras posibles y se vale de cualquier medio para conseguirlo. Cuando este espectáculo se vive de manera presencial, se hace corporal, performativo, coreográfico, rítmico; se vuelve teatral, combinando las características de las artes escénicas con su naturaleza de conmover masivamente. El espectáculo es indispensable dentro de la vida social de una población determinada, refleja su cultura general y los temas que la inquietan y apasionan.<sup>65</sup>

Los espectáculos masivos han formado parte importante de la vida cotidiana del mundo por ser prácticas que contienen características especiales dedicadas a la interacción de la sociedad en escenarios concretos que teatralizan sus creencias, miedos y costumbres. Además, enfatizan su forma idílica, reproducen imaginarios, dramatizan las formas de poder y en ocasiones proporcionan espacios catárticos abiertos al rompimiento de reglas consuetudinarias, ampliando los espacios permisivos.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Dallal *Estudios sobre arte coreográfico, op. cit.*, pp. 23- 25.

<sup>66</sup> Balandier, *op. cit.*, pp. 60-147.

El hecho de estar inmerso en una multitud que no le permite distinguirse, ni sobresalir, desinhibe deseos reprimidos del individuo, dando paso a una catarsis llena de sentimientos desbordados. Todo esto puede darse o no, porque el individuo es la célula de la masa y es quien tiene el control de su propio comportamiento, pero la masa proporciona los espacios y las situaciones propicias para que esto suceda y el individuo se conecte con su lado emocional, esté abierto a ideas que no son las suyas y sea persuadido por los sentimientos colectivos. El individuo tiene la voluntad final de decodificar, interpretar, integrarse, apropiarse y adaptarse a la masa como decida.

Los espectáculos masivos forman parte de la manera en que se relaciona la sociedad en conjunto, como vimos en el epígrafe que acompaña a este capítulo. Cuando las personas se encuentran en masa se tiene una simetría de experiencias que conecta de alguna manera sus pensamientos, imágenes y emociones. Se alcanza un grado de liminaridad en el que todos los cuerpos se ven confundidos y desdibujados en una mayoría, donde la energía colectiva se conjunta y emana un ambiente general que impregna las fibras más sensibles de los presentes.

Todos los cuerpos experimentan el mismo momento, todos los rostros presentan la misma máscara, todas las voces proliferan el mismo grito, sin contar la profundidad de la impresión producida por la cadencia la música y el canto. Al ver todas las caras de su propio deseo, al oír todas las bocas la prueba de su certidumbre, cada cual se siente arrebatado sin resistencia posible, en la convicción de todos. Confundidos en el transporte de su danza, en la fiebre de su agitación, forman ya un sólo cuerpo y una sola alma. Porque en este momento las células de los individuos, están tan poco aisladas como las de un organismo individual<sup>67</sup>.

El acontecimiento teatral adquiere dimensiones magnificadas porque la concentración aurática y energética de los asistentes resulta ser tan poderosa que suscita momentos desbordados de liminaridad colectiva. Una multitud de personas determinadas que se unen en tal reunión convival se entrega al sentimiento colectivo viéndose rebasada por el deseo o la emoción de la mayoría, que a veces despierta sus instintos más bestiales y primitivos. Son espacios en los que hay cierta libertad emocional y el subconsciente se abre

---

<sup>67</sup>Serge Moscovici, *La era de las multitudes. op.cit.*, p. 40.

a las ideas plasmadas en ese momento. No es casual que se usen los espectáculos masivos para la promoción de productos, ideas, estatus y otras mercancías o políticas.

Esta investigación está concretamente enfocada a analizar las coreografías monumentales y los espectáculos masivos en México en los años de la posrevolución, tomando el corte temporal que va de 1924 a 1940. Como se ha venido explicando a lo largo de todo el capítulo, utilizaré los conceptos aquí desglosados para explicar mejor las particularidades de mi investigación, es entonces donde el aparato conceptual irá adquiriendo los tintes característicos cargados de tendencias políticas o ideológicas, utilizadas únicamente para la temporalidad y el lugar especificados.

## CAPÍTULO II. ESTADIO NACIONAL: ESCENARIO DE LAS COREOGRAFÍAS

### MONUMENTALES Y ESPECTÁCULOS MASIVOS

Todo prospera bajo la luz del sol y al aire libre de ese Estadio, que la ciudad entera ha de ver levantarse como la esperanza a un nuevo mundo.<sup>68</sup>

José Vasconcelos.

### Educación y modernidad

La sociedad mexicana de los años veinte del siglo pasado era mayoritariamente analfabeta, pues México acababa de salir de una guerra que había empobrecido a su población. Aunque las tensiones políticas parecían apaciguarse, había en el ambiente muchas pugnas entre las distintas facciones. El gobierno que salió triunfante de la lucha revolucionaria manejaba en su discurso la necesidad de integrar a la población; se buscaban nuevas formas de “ser mexicano” para entender y definir la cultura en una cohesión que comprendiera los nuevos ideales de prosperidad. Para ello se echó mano de numerosas estrategias que pretendían mejorar la calidad de vida a corto y mediano plazo. Todas las esperanzas, las expectativas y las ambiciones estaban cocinándose en las instituciones públicas de reciente creación. Una de las mayores expectativas estaba en la educación, dado que en ese momento la mayor parte de la población era analfabeta<sup>69</sup> y no había suficientes escuelas en el país, tampoco suficientes maestros, ni una política educativa a nivel federal que aglutinara una infraestructura efectiva para emprender la encomienda de poner remedio a dicha situación. En 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública (SEP) con el objetivo de atender ese rubro y José Vasconcelos fue nombrado su director.<sup>70</sup> Su copiosa formación intelectual

<sup>68</sup> José Vasconcelos, “El teatro al aire libre de la Universidad Nacional”, *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero 1922, p. 23.

<sup>69</sup> Según Engracia Loyo había 6973855 analfabetos en México al principio de la labor de la SEP. Engracia Loyo, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999, p. 126. En la capital el 47% de la población era analfabeta, cifra bastante inferior a otros estados como Oaxaca o Chiapas, donde llegó a superar el 90%. Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 1970 pp.135-141. Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. p. 661.

<sup>70</sup> Los problemas educativos mexicanos de pobreza e ignorancia habían sido “heredados” desde el siglo XIX. Gestiones anteriores a la de Vasconcelos habían hecho numerosos intentos por alfabetizar y llevar la instrucción a todos los rincones del país pero fue Vasconcelos quien forjó un plan más consolidado para cimentar las bases de la educación federal, utilizó elementos como el cine y los festivales culturales para llevarlo a cabo Reyes de los Aurelio, Cine y Sociedad en México 1896-1930, *Bajo el cielo de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. pp. 135-147.



basada en la lectura de clásicos europeos en filosofía y estética, le dio la perspectiva de considerar al individuo un todo integral. Según sus planes de trabajo, las personas tenían que cultivarse en tres ámbitos principales: el intelectual, el emocional y el físico. Cada uno de estos aspectos resultaba importante para generar seres completos orientados hacia la anhelada modernidad.

Vasconcelos consideró que dentro de su periodo de gestión lo más importante era “moldear la conciencia colectiva” de los ciudadanos por medio de la creación de escuelas de nivel básico y técnico, la creación de bibliotecas y el fomento de las buenas costumbres de higiene y salud. En esos momentos la educación tenía como principal finalidad el dar espacio para la renovación del orden político y social, con el objetivo de que cada una de sus campañas fuera llevada hasta los rincones más recónditos del país.

Aunque la guerra revolucionaria había dejado numerosos estragos y aún había muchas facciones políticas e ideológicas en pugna, todo parecía encaminarse hacia la calma. La reconciliación nacional obligaba a considerar diferentes perspectivas sobre las problemáticas del país y a ser incluyente en cuanto a los programas de gobierno que se emprendieron, sobre todo en lo que tenían que ver con las clases populares campesinas o urbanas.

El proyecto de Vasconcelos tenía como objetivo principal la inclusión educativa de las masas. El discurso de la época resaltó la importancia de que las clases populares fueran tomadas en cuenta dentro de la reconstrucción nacional como parte fundamental de los principios del triunfo revolucionario. Se buscó que la enseñanza fuera sencilla y práctica para mejorar la calidad de vida de cada comunidad. El gran proyecto educativo pretendía homologar los programas de enseñanza en toda la república, multiplicar las escuelas, capacitar maestros y emprender una gran campaña de alfabetización.<sup>71</sup> Dentro de su gestión la SEP estaría dividida en tres grandes ramas: el Departamento Escolar, encargado de la educación dentro de las escuelas; el Departamento de Bibliotecas y Archivos, que estuvo encargado de la difusión cultural y, finalmente, el Departamento de Bellas Artes, cuyo principal objetivo era encaminar los espacios de tiempo libre a la búsqueda y desarrollo de las artes mexicanas.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup>Fell, *op. cit.*, pp. 42-48.

<sup>72</sup>*Ibidem*, p. 59. Loyo, *op. cit.*, pp. 137-138

Vasconcelos y su equipo emprendieron un gran proyecto cuyo principal objetivo era modernizar al país. Para ello se tuvo la intención de homogeneizar la forma y los contenidos en las escuelas, hubo campañas de alfabetización, capacitación de maestros, apertura de nuevas escuelas, difusión de textos clásicos y la creación de las Misiones Culturales, las cuales se pusieron en marcha en 1923 con el propósito de mejorar las condiciones de la población receptora y de conocer mejor las características culturales de cada región del país.<sup>73</sup> El principal enemigo del pueblo era la ignorancia y la Secretaría de Educación Pública adoptó el compromiso de combatirla, atacando por distintos frentes.

La modernidad se basaba en el bienestar, definido como una serie de valores y costumbres aceptables para la construcción del ciudadano anhelado. Las políticas de bienestar físico y social estaban enfocadas en alcanzar niveles óptimos en mente y cuerpo a través de la higiene, ya que según las ideas de la época, esto permitiría integrar una sociedad plena en todas sus facultades. Las prácticas de higiene mental y corporal tenían antecedentes en el Porfiriato, al igual que el valor que los posrevolucionarios seguían confiriendo a la ciencia y su confianza en que, gracias a ella, la sociedad podía mejorar de manera integral.

Para lograr dicha mejora social era necesaria la racionalización de la vida doméstica, por ello cualquier política debía ser emprendida desde la célula principal de la sociedad: la familia, cuyo modelo ideal estaba compuesto por un hombre dedicado a las labores de trabajo y una mujer encomendada al cuidado de los hijos. Las actividades promovidas por la SEP para la mejora de la educación en el hogar se enfocaron en buscar una buena nutrición, cuidados de higiene, la erradicación de la violencia doméstica, combatir el alcoholismo y otros vicios y, por supuesto, enseñar cómo debía pasarse el tiempo libre.

La construcción del ser mexicano fue un debate recurrente entre los intelectuales de la época; el amor a la patria —fomentado a través del civismo— estuvo presente en todo el periodo. Diversos estereotipos nacionales o regionales fueron promovidos a través de elementos visuales o auditivos para crear sentimientos de pertenencia y de identificación con México y sus regiones. Justamente el analfabetismo y el aislamiento de las poblaciones hicieron que la transmisión de mensajes nacionalistas a través de los sentidos fueran mejor recibidos.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Fell, *op. cit.*, pp. 147-158.

<sup>74</sup> Los nacionalismos se basan en imaginarios colectivos que crean conexiones identitarias entre el pasado, el presente y el futuro de cierto territorio o comunidad imaginada. Es un proceso de construcción política y

La necesidad política de generar una nueva identidad para el México posrevolucionario se nutrió de los rituales seculares, ceremonias cívicas, obras de teatro, recitales de poesía, grupos corales, conjuntos musicales y otras estrategias que estimularan el sentido de pertenencia. Las temáticas nacionalistas abundaron en diferentes ámbitos, algunos ideales fueron revalorados, otros fueron contruidos basándose en los discursos revolucionarios. Se trataba de encontrar lo propio, lo representativo, lo que identificara a una comunidad. Según palabras de Ricardo Pérez Montfort “el estereotipo: pretendía una serie de características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas u opuestas, de determinado grupo social o regional”,<sup>75</sup> características que se manifestaron a través de actitudes (comida, bebida, formas cotidianas), lenguajes (música, danza teatro, artes plásticas), conceptos (el indio, el español, el mestizo, la raza) y rituales (fiesta, homenajes, festivales, ceremonias), en los que se aludía recurrentemente a elementos específicos sobre la identidad de la nueva nación.

Estos estereotipos definidos y recurrentes se hicieron importantes dentro de los festivales cívicos y otras ceremonias promovidas en los años veinte. Algunos de los más difundidos fueron el charro y la china poblana, la tehuana, las adelitas, los jarochos y los bochitos. Cada uno de ellos se identificaba con determinada música y cierta danza relacionada con alguna región mexicana. Eran fáciles de reconocer y, sobre todo, simplificaban muchas de las características idílicas atribuidas a cada zona del país.<sup>76</sup>

---

popular de símbolos, tradiciones, rituales y elementos históricos que se asocian a la ontología de cierta comunidad. El nacionalismo mexicano se gestó desde principios del siglo XIX. Posteriormente la guerra revolucionaria significó un rompimiento abrupto con los ideales porfirianos, por lo que hubo un fuerte replanteamiento en cuanto al significado de “lo mexicano”, así como una reinención de tradiciones, héroes y villanos en la historia. Sobre el tema de nacionalismo se puede consultar Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Sobre la necesidad de la creación de estereotipos: héroes y villanos dentro de la historia y desarrollo de una sociedad puede consultarse. Balandier Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Madrid, Paidós, 1994. pp. 77-115. Para el caso mexicano puede consultarse la investigación de Vázquez, *op cit.*, pp. 133-214.

<sup>75</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003, p. 21.

<sup>76</sup> A pesar de los debates en torno a la figura del indígena en la posrevolución se comenzó a tener un enorme interés por el estudio de su cultura y de sus costumbres fomentado por Manuel Gamio quien consideró importante entender las particularidades de cada una de las etnias del país. Reyes de los Aurelio, *Cine y Sociedad en México, Bajo el cielo de México op. cit.*, pp. 108-111. Ricardo Pérez Montfort, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937” en *Pérez Montfort, Estampas de nacionalismo popular mexicano... op cit.* pp. 113-135.

El indígena era constantemente relacionado con las condiciones económicas bajas. Por un lado, se consideraba que era el heredero del verdadero origen de la nación mexicana, porque en sus venas llevaba la sangre más pura de los antepasados mexicanos, que poseía un valor incomparable en su riqueza cultural porque ésta provenía de “nuestra esencia racial”; sin embargo sus costumbres y tradiciones resultaron un grave problema para el Estado, debido a que la preservación de su ideología no encajaba con los ideales modernos promovidos durante la época.<sup>77</sup> Así, por un lado se le concebía como un ser inamovible en el tiempo, del que sólo debían conservarse sus trajes, sus artesanías, sus fiestas populares, su comida, sus bebidas, y todos aquellos objetos materiales e inmateriales que representaran pequeños visos de su cultura, pero sin llegar a ser ofensivos a las miras oficiales, es decir que no afectaran a la construcción nacional de la modernidad; sin embargo, por otro lado muchas de sus costumbres fueron mal vistas, ya que se tenía un filtro que limitaba los comportamientos que se aceptaban, por lo cual los indígenas eran constantemente discriminados en la práctica, aunque se tomaran como el referente estético más recurrente en el arte de la época.<sup>78</sup>

El mestizo, por su parte, era el estereotipo ideal porque tenía raíces indígenas y era un ciudadano moderno con miras al progreso, por ello fue tomado como el mexicano surgido de la lucha armada. La ciencia y el progreso lo impulsaban con nuevos bríos a mejorar su vida y a dejar atrás todas aquellas costumbres que lo estancaran a él y a la nación. Aunque hubo numerosos debates y diferentes corrientes ideológicas en torno a la construcción de “lo mexicano”, el ideal consistía en ser racialmente mestizo e ideológicamente un ciudadano moderno, ya que el mestizo podía estar relacionado con el ámbito rural, pero también urbano, pues derivaba de las crecientes clases medias que poco a

---

<sup>77</sup> Esther Acevedo y Pilar García, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario” en Mercedes de Vega (coord.) *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, México la invención del arte latinoamericano 1910-1950, México y la Invención del arte latinoamericano 1910-1950*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Vol. 5, 2011, pp. 25-95. Loyo, *op. cit.*, pp.164-168. Fell, *op. cit.*, pp. 203-254. Adolfo Salazar, “Indigenismo y euopeización” en *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. pp. 353- 356.

<sup>78</sup> Los indígenas fueron pintados infinidad de veces por los muralistas mexicanos dentro de los edificios más importantes de gobierno, entre ellos la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela Nacional de Agricultura y el propio edificio sede de la SEP. Participaron artistas como: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Adolfo Best Maugart, entre otros. El indígena fue estereotípicamente relacionado con el campesino y éste era el estandarte de la lucha revolucionaria.

poco nutrían las posibilidades de desarrollo nacional y la mejora en las condiciones de vida.<sup>79</sup>

La educación en la posrevolución contemplaba que todas las personas pudieran ser buenos ciudadanos, de ahí que en el proyecto vasconcelista cada miembro de la sociedad encontrara un modelo a seguir. Era un plan de trabajo sumamente ambicioso que prometía llevar a México a un inminente progreso a nivel cultural, ideológico y hasta económico, sin embargo, como bien sabemos, las políticas de gobierno no pueden ser aplicadas de manera completamente efectiva porque la complejidad de la realidad siempre supera las exceptivas de los Estados. La diversidad del país, las pugnas existentes, la infinidad de problemáticas que requieren atenderse de manera particular, hacen que ninguna política estatal tenga una efectividad del cien por ciento, ya que las diversas realidades que convergen en el devenir histórico interactúan de manera diferente con los discursos oficiales y los anhelos de los gobernantes.<sup>80</sup>

Durante su gestión, Vasconcelos recorrió varios lugares del país para comprender mejor los problemas que atañían a cada estado. Se multiplicaron las escuelas para combatir el analfabetismo, se reforzó la capacitación a los maestros, así como el fomento a la lectura de textos clásicos, se emprendió una campaña cívica y patriótica, se incluyó a la educación artística y técnica. En algunas regiones de la república el programa vasconcelista fue exitoso y arrojó resultados bastante favorables, aunque cabe decir que ciertos rubros tuvieron más éxito que otros, además de que la centralización institucional provocó mayores éxitos en las cercanías de la capital.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Vasconcelos pensaba que había una raza iberoamericana surgida a raíz del mestizaje entre la cultura española y la indígena y que esta raza era la heredera de una gran riqueza cultural y era la encargada de “iluminar espiritualmente” a la humanidad. Fell, *op. cit.*, pp. 639-657.

<sup>80</sup> Alan Knight “Armas y arcos en el paisaje revolucionario mexicano” en Gilbert Joseph y Daniel Nugent, (comp.) *Aspectos cotidianos de la formación del Estado: la revolución y la negociación del mando en el México moderno*, México, Era, 2002. pp. 31-101.

<sup>81</sup> Vasconcelos generó un programa cultural muy completo, se rodeó de los intelectuales y artistas más renombrados de ese periodo histórico, entre los que se encuentran Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Vicente Lombardo Toledano, Gabriela Mistral, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Julio Torri, Rafael Heliodoro Valle, Daniel Cosío Villegas, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, etcétera. Los resultados del proyecto vasconcelista estuvieron limitados por las pugnas políticas, la heterogeneidad en las condiciones educativas de las diferentes regiones del país, la falta de conocimiento o aceptación de las escuelas o los misioneros en diferentes comunidades, la deficiente preparación de los maestros, el ausentismo en clase, los debates acerca de la educación indígena y muchos otros factores más. Cada lugar y rubro tienen un matiz específico. Fell, *op. cit.*, p. *José Vasconcelos...* pp. 659-669.

El programa general de educación resultó de una riqueza incomparable, al grado que aún es un referente importante en las políticas educativas de América Latina. Claude Fell afirma que Vasconcelos tuvo tres influencias principales en torno al desarrollo de su programa cultural:<sup>82</sup>

- a) La acción educativa trazada por Justo Sierra durante el Porfiriato, donde se esbozaron algunas líneas administrativas de organización a nivel federal y para las cuales el Congreso Nacional de Instrucción Pública de 1889 sentó precedentes sobre las problemáticas educativas mexicanas;
- b) Su estancia en el Ateneo de la Juventud, donde tuvo la oportunidad de convivir con algunos de los intelectuales más renombrados de la época y que en aquel momento eran brillantes bachilleres que se dedicaban a cultivar sus mentes a través de la discusión de diversas lecturas filosóficas y culturales que ampliaron su perspectiva, a partir de la cual se mostraron contrarios al positivismo, pues rechazaban la valoración académica basada únicamente en los criterios científicos, objetivos y demostrables, ya que para ellos la realidad contemplaba la riqueza cultural, el valor de la sensibilidad, de las emociones, del arte y de la fuerza espiritual. Todo se entendía en una complejidad filosófica que en años posteriores contribuyó a la riqueza del mencionado proyecto educativo; finalmente,
- c) Las reformas educativas rusas posrevolucionarias,<sup>83</sup> cuyas doctrinas y formas administrativas fueron conocidas por Vasconcelos a través de la prensa y otros medios propagandísticos durante su exilio en Estados Unidos. No se sabe hasta

---

<sup>82</sup> *Ibidem.* pp. 661-663.

<sup>83</sup> Cabe destacar que en la época no se tenía una comprensión clara de los conceptos políticos empleados en la revolución y las reformas soviéticas por la lejanía del idioma y de la realidad social de ambos países. Todo esto pudo derivar en un mal entendimiento de la ideología en general y los conceptos empleados en particular. Llegó a reducirse de tal forma la complejidad de las teorías manejadas que “bolchevique” se empleó como un sinónimo de democracia o decisión de las mayorías y “menchevique” como decisiones de minoría. Los diarios mexicanos tenían diferentes posturas con respecto a la revolución y a los movimientos sociales soviéticos que estaban polarizadas por el desconocimiento profundo de la historia y teoría política referida. Todo este panorama se mezcló con la migración de varios exiliados de la nobleza rusa que fueron recibidos por el presidente Álvaro Obregón, quien también dio la bienvenida a Miguel Sivetzch y Antonio Nicolás, representantes de los obreros radicales. Hubo representantes de México en el segundo Congreso Internacional Comunista, celebrado en Cataluña, España, sin embargo la ideología original soviética fue entendida a la mexicana, practicada y referida así. La iglesia condenó fuertemente estas posturas por considerarlas una amenaza para su institución. Reyes de los, Cine y Sociedad en México 1896-1930, vol. II, *op. cit.*, p.343. y 395-398.

qué punto los textos de Anatoly Lunacharsky (Comisionado de Cultura Educativa del Proletariado (*Prolet-kultur*) inspiraron al secretario para la organización general de todo su proyecto.<sup>84</sup> La revolución rusa ofreció abundante material para todas las artes<sup>85</sup>. Las temáticas abordaron el progreso industrial, la modernidad, la urbanización, la conciencia de clase y los anhelos revolucionarios,<sup>86</sup> además de que el programa educativo del *Prolet-kultur* contempló la formación a través de campañas de alfabetización rurales y urbanas. Se incrementaron las bibliotecas y la existencia de imprentas para producir folletería, revistas, carteles y material de propaganda, de donde podemos deducir que la difusión cultural tuvo un papel fundamental. En sus palabras Vasconcelos enunció:

... leía lo que estaba haciendo Lunacharsky. A él debe mi plan más que ningún otro extraño. Pero creo que lo mío resultó más simple y más orgánico; simple en la estructura, basto y complicadísimo en la realización, que no dejó tema sin abarcar. Lo redacté en unas horas y lo corregí varias veces, pero el esquema completo se me apareció en un solo instante, como en relámpago que descubre ya hecha toda una arquitectura<sup>87</sup>.

No se sabe bien a bien, cuál fue la información precisa que Vasconcelos leyó sobre la actividad de Lunacharsky, ni qué puntos lo inspiraron para su programa de trabajo, esto necesitaría un estudio pormenorizado que rastreara la prensa a la que tuvo acceso o en su caso la bibliografía o panfletos que pudo haber consumido en aquellos años de exilio estadounidense. En sus memorias sólo refiere explícitamente que su idea de reimprimir los clásicos mexicanos para la lectura estudiantil las tomó de Máximo Gorki<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Fell, *op. cit.*, pp. 478-479 y 662.

<sup>85</sup> Anatoly Lunacharsky, *El Arte y la Revolución (1917-1927)*, México, Editorial Grijalbo, 1975. p. 13.

<sup>86</sup> Este texto es derivado de la exposición homónima que se presentó en el Palacio de Bellas Artes en el 2016. Podemos apreciar la increíble cantidad de material de obras artísticas de propaganda política que suscitó la reflexión sobre el comunismo ruso. Miguel Fernández Félix (comp.), *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015.

<sup>87</sup> José Vasconcelos, *El Desastre*, Editorial digital Titivilus Lectulandia, 1983. p. 72.

<sup>88</sup> *Ibidem*. p. 100 y 221.

## El proyecto vasconcelista y las artes

El programa vasconcelista no estimaba que la educación terminara en las aulas, de ahí que su ideal discursivo tuviera la necesidad de orientar la cultura popular hacia la modernidad y el progreso; por lo cual, la poca o nula formación de los ciudadanos representaba uno de los principales obstáculos.

Una educación así no podrá sin duda reducirse a enseñar a leer y escribir mecánicamente, ni a escribir mecánicamente, ni a tener mecánicamente un oficio. Una educación así, será una educación con el alma, y el alma común que de esta suerte se forme, el alma que aspire a ser siempre más y más humana en el sentido de que en ella irradian las cualidades verdaderamente humanas ... será propiamente la educación moderna la única que puede llamarse así<sup>89</sup>.

Dentro y fuera de las aulas las instituciones educativas echaron mano de los recursos sensoriales para comunicar los nuevos ideales posrevolucionarios con el objetivo de acercarlos a dicha información a través de diferentes medios. El arte fue un punto nodal en el proyecto cultural de Vasconcelos, debido a ello desde el principio de su gestión los pintores más importantes del país hicieron diversos murales con temáticas nacionalistas en algunas escuelas de la capital

El renacimiento artístico mexicano cuestionó las funciones sociales del arte y la revaloración de lo propio,<sup>90</sup> además de que abundaron temáticas sobre la revolución, el indio, la madre patria, la lucha armada, el amor a la tierra, el mestizaje, la historia, las costumbres y tradiciones, aunque no todos los artistas aceptaron esta perspectiva estética, pues hubo algunos que decidieron explorar por otras vías o que se comprometieron con los ideales sociales, pero no desde la perspectiva oficial.

¿Para qué existía el arte? Había algunos que pensaban que su principal razón ontológica era transmitir sentimientos por medio de la forma, otros, que lo más importante era que la idea general de la obra fuera profunda y que se comprometiera socialmente con

---

<sup>89</sup> Ezequiel A. Chávez, “Los rasgos distintivos de la educación moderna” en *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, Abril- Septiembre de 1921, México, Fondo de Cultura Económica, Tomo I, 1979. p. 21.

<sup>90</sup> Al respecto véase la obra de: Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder, Renacimiento Artístico y Revolución social, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.



el adoctrinamiento de las masas en la conciencia de clase. Aunque las posturas fueron diversas, en general hubo un rechazo a la alta cultura. En 1923 varios pintores se unieron al Grupo Solidario del Movimiento Obrero de Vicente Lombardo Toledano. En diciembre de ese mismo año se formó el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOPTE), en su manifiesto se expresó su vinculación ideológica con el marxismo y el objetivo de usar al arte como una bandera de concientización social:

EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MÁS GRANDE Y MÁS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. REPUDIAMOS la pintura de caballete y todo el arte del cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública<sup>91</sup>.

Es claro el compromiso expresado: se deseaba incluir al pueblo en la estética a través de la monumentalidad y la grandeza de las obras. Había una concesión que le daba un lugar preponderante a lo intangible, a lo esencial, a lo espiritual y con ello, se adivinaba una creencia de que la sociedad mexicana estaba unida por una conexión pactada de responsabilidad colectiva.<sup>92</sup>

Hubo iniciativas para incluir a la pintura dentro de las actividades de las escuelas de la capital, quizá las más importantes fueron las escuelas de pintura al aire libre<sup>93</sup> y la

---

<sup>91</sup> 9 de diciembre de 1923. Firmaron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alba Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Acevedo, *op. cit.*, p. 34.

<sup>92</sup> El artista estuvo íntimamente relacionado con el acontecer político nacional e internacional, muestra de ello son las numerosas asociaciones creadas en las décadas de los veinte y treinta, todas ellas manifestaron su postura política frente a las situaciones nacionales e internacionales. Hasta ahora, la mayoría de las investigaciones se han dedicado a analizar el gremio de la pintura; sin embargo, las otras ramas del arte también estuvieron involucradas en estas temáticas.

<sup>93</sup> Las escuelas al aire libre nacieron en 1913 con el objetivo de inspirar la creatividad y técnica libre de los alumnos de San Carlos por medio del contacto con la naturaleza. Este modelo fue basado de un proyecto francés del siglo XIX. Poco a poco las escuelas al aire libre mexicanas fueron derivando en instituciones que buscaban promover la creatividad y técnica libre de los alumnos. En este tipo de proyectos se puede ver el interés por el fomento del arte al pueblo y la creencia de que había una pintura mexicana vinculada forzosamente con el origen del artista. Las escuelas al aire libre llegaron a ser 9: Iztacalco, Churubusco, Xochimilco, Coyoacán, San Angel, Tlalpan, Cholula (Puebla), Nonoalco (Centro Popular) y San Antonio Abad (Centro Popular). Cerraron definitivamente en el periodo cardenista. Laura González Matute, *Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987. pp. 150-151. El periódico *El Universal* señaló al respecto: “destruidas las viejas tendencias académicas inspiradas en la

implementación del método creado por Best Maugard que consistía en pictogramas simples basados en la cerámica prehispánica para que los niños aprendieran a pintar “lo mexicano”. Todas estas medidas servirían para “orientar a los espíritus hacia la comprensión y estimación de los todavía admirables restos de arte mexicano”:<sup>94</sup>

Hasta hoy tal parece que no hemos sabido lo que somos y lo que haremos en materia de arte. Casi siempre han sido extranjeros los que han venido a decirnos de manera categórica y definitiva. Ahora bien, conscientes como somos de que poseemos en México un arte propio, que tiene elementos de los más originales y más fuertes de aquí nuestra contribución para llegar a conocerlo y para, con el esfuerzo mancomunado de todos los mexicanos de buena voluntad, contribuir a su ulterior desarrollo.<sup>95</sup>

Las artes escénicas también estuvieron involucradas en el nuevo proyecto educativo. Los estereotipos mencionados anteriormente, tales como el charro y la china, los jarochos, los bochitos, las Adelitas y las Tehuanas, fueron usados en los festivales cívicos escolares recurrentemente. Existió un marcado interés por conocer la cultura de las comunidades de diversos lugares del país, por ello desde 1923 el programa Misiones Culturales estuvo dedicado a promover la educación, la sanidad y otras mejoras en la calidad de vida de diversas poblaciones. Funcionó por medio de un grupo de trabajo interdisciplinario que instruía a la comunidad durante cierto tiempo hasta lograr capacitar a los lugareños en diferentes tareas.<sup>96</sup>

Además de instruir a las comunidades dentro de la cultura de la modernidad, los misioneros culturales también tenían la encomienda de levantar registros sobre las características, costumbres y tradiciones de las diferentes poblaciones que iban visitando, con el objetivo de conocer mejor el panorama regional de cada estado. Se levantaron registros antropológicos, musicales, literarios y dancísticos, algunos de ellos pudieron

---

influencia del arte europeo “[...] sentimos la necesidad de hacer una obra propia desarrollando una labor pictórica genuinamente nacional” citado en Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, vol. II. *op. cit.* p. 215.

<sup>94</sup> Dentro de la enseñanza del arte hubo numerosos debates acerca de cómo enseñar, qué enseñar y por qué enseñar, por ejemplo el Método Best Maugard fue criticado por limitar las capacidades creativas del niño y encasillar sus ideales artísticos enfrascando sus capacidades. Diego Rivera “El dibujo infantil en el mexicano actual” *Mexican Folkways*, diciembre-enero 1927, vol. 2. no. 5. pp. 6 y 7.

<sup>95</sup> Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo tradicional, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1923. p. 18.

<sup>96</sup> Fell, *op. cit.*, pp. 147-158.

servir para construir las propuestas folclóricas que se presentaban dentro de las ceremonias y festivales,<sup>97</sup> pues “el conocimiento del folclore es interesante no solo para el especialista el hombre culto en general, sino para un gobernante que puede deducir de ello conclusiones acertadas que sirvan a la postre para elaborar reglas de gobierno”.<sup>98</sup>

La danza folclórica era una de las actividades aceptadas para pasar el tiempo libre, debido a que mantenía a los jóvenes lejos de vicios o juegos violentos, además cultivaba el cuerpo e incluía ciertas tradiciones mexicanas. Por todo ello resultó ser una de las actividades más completas en su riqueza de propuestas y de objetivos educativos dentro de los programas oficiales. En las escuelas se enseñaban los pasos básicos de lo que se consideraba los bailes más representativos para que los alumnos aprendieran la verdadera esencia mexicana a través de la música y los movimientos.

En esos momentos no existía una escuela de danza oficial que enseñara cómo trabajar en este arte con los alumnos. Los maestros encargados de poner los bailes típicos generalmente también eran responsables de los deportes, los juegos y las otras actividades físicas. Al interior de la república, en ocasiones esta tarea se compartió con determinados miembros de la comunidad que tenían asignada alguna responsabilidad dentro de las fiestas del pueblo, como mayordomías, capellanías o los que eran los maestros de alguna danza o baile. Vasconcelos apuntó:

Para sacar el baile popular de la monotonía de los jarabes y las zandungas, era menester crear raza fuerte vigorosa de bailadores. Las ideas artísticas de nuestro pueblo se renovaban por comparación de los bailes españoles y sudamericanos que exhibíamos en los festivales populares<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> La primera misión cultural estuvo a cargo de Roberto Medellín y fue realizada en Zacualtipán. En ella hubo un inspector general, Rafael Ramírez, un experto en educación rural, profesores de materias técnicas (elaboración de jabones y perfumes, curtido de piel) y un profesor de educación física y un encargado de canciones populares *Ibidem*. p. 147.

<sup>98</sup> Manuel Gamio, “El aspecto utilitario del folclore” en *Mexican Folkways*, junio-julio, 1925. no. I, vol. I, p.7. Este artículo fue escrito para hacer notar la función de la revista *Mexican Folkways*, se resaltó la importancia de incluir los estudios de folclor dentro de la política de gobierno como parte importante de los tan anhelados “avances a la modernidad”.

<sup>99</sup> Vasconcelos, *El Desastre*, op. cit, p 221.

En lo que respecta al teatro, hubo debates sobre la pobreza en la producción, ya que era la época de las tandas, las carpas y los jacalones. Desde el siglo XIX se ofrecían obras compuestas por pequeños números de humor ligero que entretenían a los asistentes, había muchas interpretaciones improvisadas que incluían tintes de sarcasmo y de crítica política, todo esto se combinaba con algunos números de danza ecléctica o música.<sup>100</sup> Debido a sus características, algunos intelectuales pensaban que este tipo de espectáculos promovían los vicios y la pobreza cultural.

Vasconcelos era conocedor de los espectáculos más encumbrados de Nueva York y tenía un gusto bastante exigente que se inclinaba por el refinamiento de las artes escénicas clásicas. Para él lo mejor sería: “lo popular como salto para lo clásico” ya que consideraba que el arte a final de cuentas tenía una esencia universal y que una de sus máximas expresiones espirituales se había alcanzado en la Grecia clásica.

En la rama de la música, la institución más importante en México era el Conservatorio Nacional. Vasconcelos consideraba este arte como uno de los más importantes para el ser humano por la fuerza y el brío que tenía para animar al espíritu y deleitar el alma desde lo más profundo del ser<sup>101</sup>. Afirmaba que: “La afición por la música redime un tanto el ambiente aplastado de los pueblos sin amparo, destrozados por la discordia...”<sup>102</sup> Para el oaxaqueño, Wagner era uno de sus principales exponentes por la complejidad de sus obras que integraban todas las artes en un mismo acontecimiento<sup>103</sup>.

Los teatros en la Ciudad de México estaban en malas condiciones. En el siglo XIX eran lugares esplendorosos, pero para la segunda década del XX estaban prácticamente en ruinas o habían cambiado su función original para convertirse en cines; los que seguían en pie no tenían el mantenimiento suficiente por resultar demasiado caro para los empresarios que malbarataban la renta de estos espacios a pequeñas compañías.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Este tema puede consultarse en la investigación de Alberto Dallal, *La danza en México Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

<sup>101</sup> Vasconcelos, *El Desastre*, op. cit pp. 74,116, 117, 131, 176.

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p. 233.

<sup>103</sup> José Vasconcelos, *La Tormenta*, México, Trillas, 1998. pp. 31, 239, 401.

<sup>104</sup> “No tenemos teatros en México” *El Universal*, 18 de mayo de 1924. p. 3. En su obra *Cine y Sociedad en México*, Aurelio de los Reyes presenta un mapa donde se localizan los cines y teatros abiertos para el año de 1924. La cifra asciende a siete teatros (Arbeu, Principal, Colón, Lírico, Teatro Mexicano, Teatro María Guerrero y Teatro Ideal) y cuarenta y cuatro cines. Casi todos se localizaron en el primer cuadro de la Ciudad de México. Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, op. cit., pp. 264-265.

Entre los teatros más importantes se encontraban: el Olimpia, el Principal, el Ideal, el Virginia Fábregas, el Esperanza Iris, el Lírico y el Teatro Colón, el María Guerrero, el Casino Guerrero, el Apolo, el Díaz de León, el Rivapalacio, el Manuel Briceño, el Garibaldi, el Primavera, entre otros.<sup>105</sup> El gran proyecto porfiriano del Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, no había completado su construcción por las luchas revolucionarias y exhibía algunas salas de exposición al público.<sup>106</sup>

En contraparte con la deficiencia de los inmuebles, los proyectos teatrales parecían innovarse. Numerosos fueron los festivales y ceremonias que se realizaron en las instalaciones de la Secretaría de Educación Pública, el teatro al aire libre Álvaro Obregón albergó muchísimas propuestas musicales, teatrales y dancísticas inspiradas en la anhelada modernidad. Los festivales al aire libre comenzaron a considerarse importantes. Vasconcelos escribió:

Le gustaban, sin embargo, más los festivales al aire libre (a Álvaro Obregón). Por el momento, a mí también porque ellos eran también creación y germen para el desarrollo de muchas artes nacionales, del traje, la danza y el canto. Sacar al espectáculo al sol era una de mis preocupaciones<sup>107</sup>

Otro proyecto, fue el de Manuel Gamio, quien se encargó del Teatro al Aire Libre en Teotihuacán, llamado también Teatro de la Naturaleza,<sup>108</sup> cuyo espacio sirvió de sede anual para *Los Festivales de Primavera*, además de que Carlos González, Francisco Domínguez y Rafael Saavedra se encargaron de llevar a cabo obras de teatro sintético en esos escenarios. Su propuesta consistía en documentar tradiciones, costumbres, vestuarios y música de

---

<sup>105</sup> Véase Antonio Magaña Esquivel, *Los teatros en la Ciudad de México*, México, Colección Popular Ciudad de México, 1974. y “No tenemos teatros en México” *El Universal*, 18 de mayo de 1924. p. 3

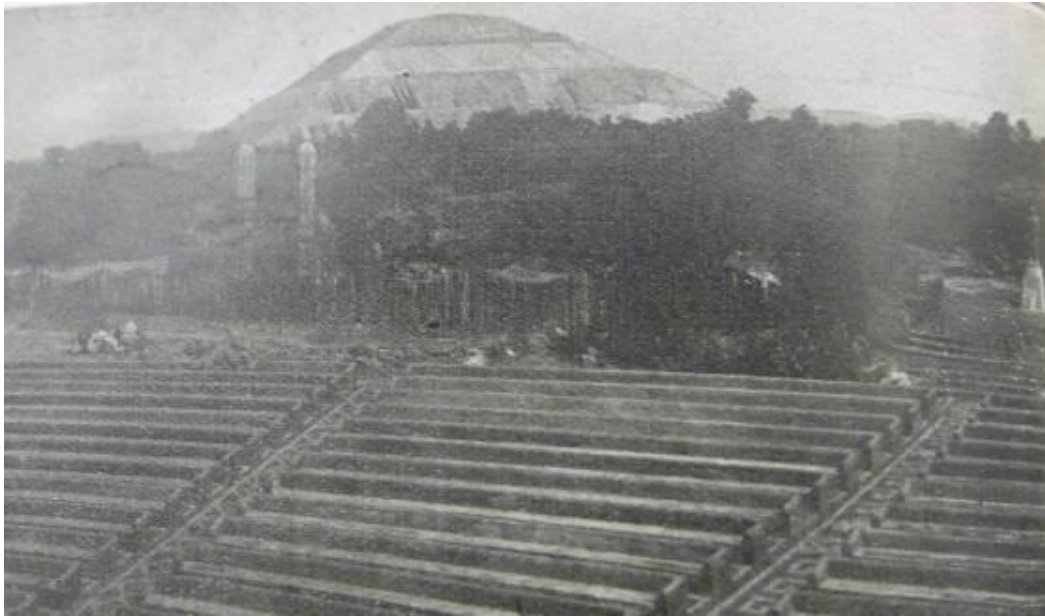
<sup>106</sup> Vasconcelos, *La Tormenta*, op. cit., p. 312. Xavier Guzmán Urbiola, “Del teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes 1904-1934”, en Xavier Guzmán Urbiola (comp.) *Palacio de Bellas Artes: las obras y los días 1934-2014*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. pp. 17-116. “El Teatro Nacional se hunde sin remedio” en *El Universal*, 24 de mayo de 1924. p. 10.

“El Teatro Nacional ¿del pueblo o de la clase media a la aristocracia?”, *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero 1922, p.18.

<sup>107</sup> Vasconcelos, *El Desastre*, op. cit. 217.

<sup>108</sup> “Manuel Gamio construyó un foro teatral al aire libre aprovechando la conformación geográfica del sitio; lo llamó Teatro de la Naturaleza porque recordaba a los teatros griegos, la simbología no podía ser más clara: la cultura de Teotihuacán se podía equiparar a la cultura griega. Manuel Gamio seleccionó el sitio y el ingeniero Carlos Noriega construyó, o, más bien, lo adaptó “a la manera de los grandes foros clásicos, donde representaba sus tragedias el padre Esquilo, frente a una multitud congregada en el inmenso foro hecho por la naturaleza con un fondo salvajemente bello de rocas y árboles”. Citado de Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, vol. II. op. cit. .p.159. Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el Cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991. pp. 27-32, 86-87.

distintas regiones, especialmente indígenas, para después hacer una obra breve que incorporara dichos elementos.<sup>109</sup>



**Foto 1. *El Universal Ilustrado*, 29 de mayo 1923, p. 33.  
Teotihuacán, Teatro al aire libre.**

El teatro sintético —denominado también ‘sincrético’— tuvo una duración muy breve. La comisión integrada por Saavedra, González y Domínguez hizo investigación en Jalisco y Michoacán, a partir de cuyos resultados se produjeron las obras: *Los novios*, *Chinita*, *La cruz*, *Mate al Rey*, *La hija de Tati*, *Esteban* y *Tiene la culpa el cilindro*. Esta última ocasionó problemas entre los integrantes de la comisión, ya que Saavedra y González se disputaron la autoría del libreto provocando que finalmente el grupo de trabajo se desintegrara.<sup>110</sup>

<sup>109</sup>Alejandro Ortíz Bullé Goyri, *Cultura y Política en el Drama Mexicano Posrevolucionario (1920-1940)*, México, Cuadernos de América sin nombre, BPR Publishers, 2007, pp. 46 y 47. Alejandro Ortíz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario, 1920-1940*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapozalco, 2005. pp.35-37 y 60-63.

<sup>110</sup>Saavedra Rafael, “El teatro sintético mexicano” *El Mundo*, 1 de septiembre 1923 p. 2. “Teatro Regional de Paracho”, en *El Universal Ilustrado*, 21 junio 1923, p.33. Al parecer existió un documental fabricado por la Dirección de Antropología sobre los estudios de Manuel Gamio sobre el Valle de Teotihuacán en donde pudieron registrarse algunas de las funciones de Teatro Regional Mexicano que se dedicaron a explorar el “arte genuino nacional” obras basadas en ciertas leyendas o historias mexicanas con estética supuestamente teotihuacana o algunos elementos que hicieran referencia a esto. El guionista Rafael Saavedra también participó en este proyecto desde 1922, junto con el compositor Alfredo Ortíz Vidales. Los programas presentados se dedicaban a tocar música regional y exhibición de algunos films educativos Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, op. cit. pp. 157-160.

El teatro sintético fue comparado con las propuestas de la compañía rusa *Chauve Souris*, cuyo significado en español es ‘murciélago’. Saavedra se agrupó con Luis Obregón y otros artistas para seguir haciendo teatro basado en las costumbres mexicanas.<sup>111</sup> En las obras del Murciélago mexicano se incluyó la danza y la música folclórica, además de que todas sus obras fueron presentadas al aire libre.<sup>112</sup>

Todo lo anterior nos indica que hubo una clara búsqueda de renovación en la escena del teatro escolar, puesto que las artes escénicas formaban parte del discurso educativo que reforzaría los aprendizajes del niño por medio de obras de calidad que lo ayudaran a comprender la anhelada modernidad y los discursos posrevolucionarios de una manera fácil, sencilla, didáctica y repetitiva, pero que al mismo tiempo usara las investigaciones folclóricas que se llevaron a cabo en diversas regiones del país.

El caso de los cines es muy particular, pues desde el principio fueron adscritos a su propio “ritual social” debido a que estos grandes recintos ofrecían diversos espectáculos antes y después de la exhibición de los films, por lo que se habían convertido en una de las actividades sociales más importantes en la Ciudad de México, que además complementó la decadente oferta de los teatros. Tenían una dinámica propia en el entretenimiento del pueblo, y aunque en muchas ocasiones se exhibían al aire libre para llegar a mayor número de espectadores o para ser una oferta atractiva que combatiera los vicios de los trabajadores, era un espectáculo diferente al que tenía en mente Vasconcelos para interactuar con las grandes masas<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> “Los espectáculos de Chauve-souris mexicano” 5 de junio de 1924, *El Universal Ilustrado*, 24 de marzo 1921. p. 24.

<sup>112</sup> “Teatro Regional de Paracho”, *El Universal Ilustrado*, 21 junio 1923, p.33.

<sup>113</sup> Aunque si llegaron a ofrecerse festivales con música y danza en ellos, como por ejemplo el organizado por la Asociación de Cultura Cívica en el Cine Garibaldi en 1922. En este programa se combinaron piezas de ópera, canciones populares con interpretación al piano, recital de poesía y vistas cinematográficas. Sin duda un tipo de espectáculo muy diferente y con una dinámica propia que también ofreció a la SEP y a otras instancias de gobierno valiosas herramientas para la difusión de sus mensajes. El cine exhibido en este periodo se puede dividir en cuatro etapas:

- a) Mayo 1920-diciembre 1921. Uso de cine con poca coherencia las dependencias actuaban de forma separada.
- b) 1922. La demanda supera la capacidad de la SEP.
- c) 1923. Uso del cine conforme a propósitos de la SEP. Las dependencias producen cine.
- d) 1924 Casi no se utiliza el cine por la crisis económica y la rebelión delahuertista.

Además de los espectáculos que se presentaban en las exhibiciones cinematográficas propiamente dichas, los vestíbulos de los grandes recintos se convertían en salones de baile. Por todo esto los cines brindaban una oferta cultural enormemente rica para la Ciudad de México.

Este tema se trata ampliamente en Reyes de los, *Cine y Sociedad en México*, vol. II. *op. cit.*, 135-147 y 290-293.

La forma de apropiación de los espacios estaba cambiando, de modo que el número de personas que podía acceder a este tipo de espectáculos era infinitamente superior en un teatro al aire libre, lo cual daba un discurso muy importante derivado de la Revolución Mexicana: estaba basada en la “inclusión de las masas”. Así como los intelectuales rechazaron la pintura y acudieron a los murales para proyectar un mensaje colectivo (al menos en el discurso), los espacios al aire libre permitirían también que los espectáculos fueran degustados por una mayor cantidad de población que se vinculara con el paisaje del valle del Anáhuac, dejando atrás el teatro de élite que permitía el acceso sólo a cierta clase social, o bien las viejas carpas de barrio en las que se fomentaban vicios y otros desvíos morales.

Un teatro a campo abierto recordaba el esplendor griego y a las grandes concentraciones masivas de los legendarios mexicas que bailaban al unísono buscando el centro de la Tierra en la conexión con el cosmos. Un teatro al aire libre daría la oportunidad de aumentar el número de personas involucradas en la escena. Las grandes fiestas populares habían formado parte de la vida cotidiana de los pueblos a través de la historia y eran formas orgánicas de socialización en cualquier comunidad, barrio, o ciudad. La convivencia entre las masas dentro de una sociedad no era para nada un fenómeno nuevo, sin embargo después de la lucha revolucionaria estos modelos se fomentaron de manera oficial con formatos específicos y recurrentes por medio de los festivales y ceremonias que propagaban ideas políticas y nacionalistas.

Un gran espacio al aire libre permitía al espectador-participante fundirse con su entorno, ya que el paisaje era un elemento importante de amor a la patria, era la tierra quien mostraba su escenografía, despertando así un sentimiento diferente en el espectador-participante. Seguramente las imponentes pirámides de Teotihuacán influían en la percepción de las obras nacionalistas, pues este espacio lograba conjuntar una serie de estímulos visuales y sensoriales que fusionaban a las masas espectadoras con el emblemático lugar.

### **Estadio nacional: escenario de las coreografías monumentales y de los espectáculos masivos**

Teotihuacán se encontraba a 56 kilómetros de la Ciudad de México, una urbe que no contaba con espacios aptos para representar obras ante una gran cantidad de público y



mucho menos para albergar cientos de intérpretes en escena.<sup>114</sup> Los teatros de la ciudad pertenecían a empresarios particulares, no tenían ningún vínculo con la SEP, por lo que, en principio, esta institución utilizó el patio principal de su sede en República de Argentina para poder llevar a cabo sus ceremonias oficiales,<sup>115</sup> tal como podemos apreciar en la fotografía 2, donde se observa su espacio interior repleto, atiborrado de espectadores e intérpretes por doquier, lo cual limitaba las labores administrativas que se llevaban a cabo en dicho lugar y además ponía en dificultades a los asistentes y a los intérpretes a la hora de llevar a cabo espectáculos de gran envergadura.

---

<sup>114</sup>“El comunismo en el teatro, el sindicato de actores”, *El Universal Ilustrado* 9 de febrero 1922, p. 40.

<sup>115</sup> La Secretaría de Educación Pública utilizó el cine como una forma de registrar sus diversas actividades. Se grabaron principalmente fiestas religiosas, actividades deportivas y alguna ceremonia en la Tribuna Monumental además de numerosos festivales al aire libre. Aún no han sido encontrados estos materiales, sin embargo el Doctor de los Reyes hace referencia a diferentes fotografías y programas presentados que nos exponen con claridad el tipo de espectáculo que exhibió la Secretaría de Educación Pública. Casi en todos los espectáculos que se analizan incluyen piezas de música clásica u ópera combinadas en un programa con música popular que contiene algún discurso oficial o bien el himno nacional, esta combinación la veremos más adelante en los festivales del Estadio nacional. El cine sirvió para que estas actividades fueran exhibidas en lugares apartados de la capital que no tenían acceso a este tipo de programas. Ver Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930, vol. II*. México, *op cit.* 149- 157.



**Foto 2. Patio de la Secretaría de Educación Pública 1923.**  
**FUENTE: *El Universal Ilustrado*, 6 de junio 1923.**



**Foto 3. Secretaría de Educación Pública, *La Secretaría de Educación Pública. Fortaleza del espíritu de México*, México, GME Espejo Imagen, 2016. p. 166.**

En la Ciudad de México existían dos escenarios al aire libre: la Tribuna Monumental, también llamada Rotonda de Chapultepec,<sup>116</sup> con capacidad de albergar a 500 personas, y la Plaza de Toros de la Condesa, que podía recibir a 25 mil personas, sin embargo esta última se dedicó exclusivamente a la tauromaquia. En una entrevista concedida al *Universal Ilustrado*, en 1922, José Vasconcelos habló de la necesidad de crear un espacio apropiado para dar cabida a las nuevas tendencias en el teatro de masas y además explico que no se trataba de una cuestión técnica de espacio, sino que más bien este deseo revelaba una nueva manera de integrar la cultura mexicana, pues constituía un diálogo constante entre los pobladores de la ciudad y los intereses institucionales.

Vasconcelos resaltó que en el pasado los “intereses burgueses” habían imperado en las artes mexicanas y que el triunfo de la Revolución debería traer consigo una apertura ideológica y estética a partir de nuevas creaciones. Desde 1922, la SEP tenía el objetivo de crear un teatro al aire libre con una capacidad que igualara a la de la Plaza de Toros de la Condesa. De este modo, 25 mil asistentes podrían disfrutar de los espectáculos masivos de manera gratuita. Vasconcelos criticó las antiguas formas de teatro por considerarlas “aburguesadas” y “faltas de compromiso comunitario”.

La Rotonda de Chapultepec fue llamada monumental porque en aquella época todo se medía por el tamaño moral de Porfirio Díaz, que era muy pequeño, apenas bastaba para dar asiento a los quinientos lacayos que asistían a las ceremonias del dictador.<sup>117</sup>

El proyecto consistía en un gran teatro-estadio al aire libre destinado a montar mensualmente obras monumentales que reavivaran el espíritu del pueblo mexicano a través de la danza, la música, el teatro y la gimnasia artística. El costo inicial aproximado era de 800 mil pesos<sup>118</sup> y originalmente estaba planeado llevar a cabo su construcción en el Parque Luna, a la entrada del Bosque de Chapultepec. Hay que considerar que el objetivo de construir un teatro-estadio de esa envergadura no se limitaba a un proyecto arquitectónico,

---

<sup>116</sup> En documentos oficiales de la SEP el espacio era llamado Tribuna Monumental, sin embargo Vasconcelos la nombra Rotonda de Chapultepec, según mis investigaciones en los boletines y las fuentes hemerográficas se trata del mismo lugar.

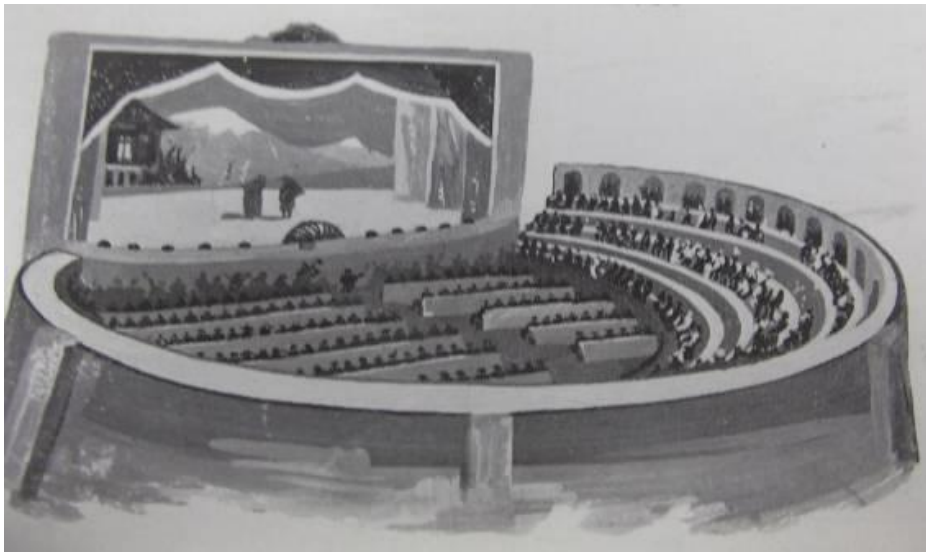
<sup>117</sup> José Vasconcelos, “El teatro al aire libre de la Universidad Nacional”, *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero 1922, p. 23.

<sup>118</sup> “Iniciáronse ayer las obras del gran Estadio Escolar”, *Excelsior*, 13 de marzo de 1923, pp. 1 y 4.

sino que se deseaba crear un nuevo género dentro de las artes escénicas que recogiera los discursos políticos imperantes en el ambiente intelectual y que tuviera una difusión masiva dentro de la vida cultural de la ciudad. Se deseaba:

Un arte generoso, desbordante, capaz de derribar por su expansión todas las salas horribles de los teatros modernos, un escenario vasto como un coso, en el cuál se desarrollaran dramas profundos, escenas de belleza deslumbradora, que primero ahoga y después se enclava en ritmos de júbilo, todo esto se podrá lograr cuando nuestros bailes y cantos alcancen el desarrollo que ha de darles el progreso y el triunfo de nuestra raza.<sup>119</sup>

Vasconcelos confirió un carácter sagrado a las artes escénicas por considerar que su poder catártico podía despertar la esencia del pueblo mexicano dirigiéndolo al cambio y a la prosperidad a través de la euforia colectiva. Según sus ideas, la exaltación del espíritu humano sólo podría lograrse a través de las masas, porque en ellas se encontraba la verdad ontológica de “la raza”.



**Imagen 1. Dibujo del Teatro Estadio 1922. José Vasconcelos, “El teatro al aire libre de la Universidad Nacional”.**

**FUENTE: *El Universal Ilustrado* 16 de febrero 1922, p. 23.**

<sup>119</sup> José Vasconcelos, “El teatro al aire libre de la Universidad Nacional”, *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero 1922, p. 23.

Eran ideas wagnerianas que encontraron un resurgimiento con los cuestionamientos acerca de las funciones del arte.<sup>120</sup> Recordemos que Richard Wagner confería al arte el poder divino de expiar el espíritu y cambiar la realidad. La obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) conjugaba drama, coreografía, arquitectura y música, dichas manifestaciones colectivas tenían la finalidad de envolver al espectador con el ejecutante en escena para llevar un mensaje cercano. Se trataba de artes escénicas unidas con un propósito social de reconcientización sobre el bien común.

El arte escénico fue tomado como un conector que enlazaba los mundos terrenales con los sublimes para trascender las ataduras mentales de la sociedad y transfigurar su sentido. Filósofos como Friedrich Nietzsche aseguraron que el arte era la única manera en que el ser humano podía purificar sus penas y dejar atrás el sufrimiento. Las ideas dionisiacas de elevar al máximo la euforia y el gozo podían llevarse a cabo a través de las masas entregadas a un sentimiento común: la liminaridad entre el espectador-participante y los intérpretes en escena. Es por ello que el estado colectivo facilitaría la asimilación de los mensajes incluidos en las obras.

El espacio en el que se presenta la danza, el teatro o la música es uno de los elementos principales en la asimilación de la experiencia general, porque conforma el receptáculo donde se aglutinan los intérpretes y los espectadores-participantes, es el lugar donde se da el diálogo de los lenguajes sutiles que conforman este acto convivial ritualizado. Las características del espacio influyen determinadamente en el desarrollo expositivo y comunicativo de las artes escénicas.

En teoría este gran teatro-estadio era una promesa de que la sociedad mexicana alcanzaría por fin los máximos de prosperidad cultural y educativa; significó el lugar donde se concretarían las nuevas tendencias artísticas para el beneficio colectivo; era el escenario donde se representarían por medio de la música, el teatro o la danza todos aquellos ideales sociales que anhelaba la Secretaría de Educación Pública. Su construcción iba más allá de la necesidad logística de acceder a más espectadores, más bien era la concreción de un proyecto estético que respondía a una necesidad de experimentación dentro de los aspectos dancísticos, musicales, teatrales y deportivos.

---

<sup>120</sup> Ver Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

El estadio está en pie hermoso y grande como el cúmulo de virtudes que lo han construido. Lo levantó el trabajo que es santo: lo levantó el sacrificio de los maestros que dieron un día de salario, lo levantaron los estudiantes que ahorraron pequeños goces para lograr algo eterno: lo levantaron los empleados con óbolo gentil: lo soñaron los artistas, se realizó por fin con ilusión triunfante de un pueblo que brega. Generaciones ilustres, generaciones fuertes. El estadio está en pie.

Es teatro y campo de deportes. Cultiva la fuerza alcanzar la belleza. No puede abrigar mal porque el mal es fealdad. Será cuna de nuevas artes, masas corales y bailes. Ni comedia, ni ópera, eso recuerda el horror del teatro urbano. Nada falso, nada mediocre. Se oirá el recitado de grandes trágicas que conmuevan sesenta mil almas con el frío de la palabra sublime. Se verán danzas colectivas, derroches de vida y de amor, bailables patrióticos, religiosos, ritos simbólicos, suntuosos acompañados de músicas cómicas.

Nadie hable de revivir el espectáculo griego, el coloso romano; ni siquiera la ceremonia arcaica de remotos indígenas -no está hecho para desenterradores-. El estadio reclama creadores. En sus arcadas tiembla el arte de hoy: el arte del porvenir.

En el estadio balbuce una raza que anhela originalidad, expresada en la más alta belleza. Canta coros, ejercita deportes y así se adiestra buscando su verdad. El destello opreso entre sombras que quiere salir para arder, por eso el estadio es escuela.

Laten revelaciones extrañas en el sonido, en el ritmo, en la voz. El color se combina en la imagen. Una raza hablará cantará, hasta que alcance la danza que es oración. Por eso el estadio es un templo.

Esto anuncian en la portada, las dos figuras tutelares: la voluntad y la videncia, o lo que es lo mismo: brega y lucha pero no a ciegas, brega con todo tu tesón pero atisba con la pupila entera el destello que nace de lo profundo del cosmos.

Sobre las dos figuras lo más alto: el sol con lenguas de fuego de los antiguos, y el sello salomónico. Los dos signos del dios uno. Para eso se adiestra el cuerpo; para eso se educa el alma. Purificado en la belleza todo podrá ascender. Salud a las generaciones libres que aquí van a danzar; paso a los jóvenes que vienen a anunciarlas. ¡Fe en las virtudes intrínsecas de esta raza oprimida, levántate y mírala, que su vigor va a crecer! ¡Mírala ensayando la gestación victoriosa! ¡México limpio! ¡México nuevo: surge y esplende: sacude las sombras y avanza! José Vasconcelos<sup>121</sup>.

En este discurso se puede observar que Vasconcelos presenta al estadio como un gran coloso que será el encargado de contener espectáculos de masas que el pueblo mexicano necesitaba. Desde el principio lo presenta como un lugar construido con base en el esfuerzo

<sup>121</sup> Secretaría de Educación Pública, *Estadio nacional*, México, Secretaría de Educación Pública. 1924. pp. 7-8.

y el trabajo del pueblo, puesto que una parte de él fue pagado por las escuelas, los maestros y algunos trabajadores. Para Vasconcelos es resultado de una lucha de generaciones y generaciones que al fin está alcanzando sus ideales.

La principal función de este recinto era proyectar nuevos aprendizajes colectivos que serían transmitidos a través del teatro, la danza, los deportes y la música. Lo nombra “escuela” porque lo considera un transmisor de su ideología y una extensión de las aulas. En teoría, el Estadio nacional sería el escenario donde las masas harían un pacto de paz unidas por el arte y la belleza que purificaría los espíritus por medio de la catarsis. Reconoce la inspiración que estos modelos tienen tanto en las artes clásicas griegas como en las antiguas ceremonias prehispánicas, pero reclama el derecho de los nuevos creadores de comenzar una nueva era de vigor que conduciría a la libertad por medio de la calidad estética. Vasconcelos señaló:

Mucho discutimos y mucho se discutió después la forma y el tamaño del Estadio. Me negué a hacer una simple pista de carreras. Lo que me interesaba, por encima de todo, era tener un teatro al aire libre para presentar los cuerpos de bailes y de gimnasia, los coros de las distintas escuelas. En consecuencia, se estudiaron las proporciones atendiendo a las exigencias del oído, no a las exigencias del código de los deportes. Es decir: que preferí obtener un espacio abierto en que la voz humana no se perdiese a un espacio más amplio en que fuera necesario usar altavoces. Por otra parte, en aquel momento los altavoces apenas comenzaban. Y el problema deportista, el tener una pista a propósito para campeonatos de carrera y juegos de fútbol y basquetbol, se resolvería de un modo muy sencillo: construyendo una pista todo lo grande que se quisiera en la parte posterior del Estadio<sup>122</sup>.

El Estadio nacional sería la última gran obra de su gestión como Secretario de Educación Pública. Aparte de ser una gran carta de presentación para escalar en puestos políticos más importantes, era un compendio de su ideología, en la que compaginaba ideas sobre la raza, la educación, la modernidad, el arte y una serie de postulados que habían marcado su carrera intelectual. Era la creación de una especie de laboratorio en el que iban a escenificarse los ideales de cultura y modernidad que la sociedad “mexicana necesitaba” para “avanzar como pueblo”.

---

<sup>122</sup> Se puede ver el documento completo en el anexo de esta investigación. Está tomado de: José Vasconcelos, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011, pp. 196 a 201



La construcción del Estadio duró poco más de un año. Su costo total fue de 700 mil pesos, de los cuáles 155 mil provenían de donativos hechos por trabajadores y niños en las escuelas de la capital.<sup>123</sup> Durante el año de 1923, semana con semana se recaudaban pequeñas cantidades para financiar esta obra, que desde el principio tuvo participación social porque fue auspiciada por el pueblo; esto también le daba al Estadio un aire familiar para los asistentes, puesto que muchos de ellos habían sido los encargados de costearlo con sus salarios, su tiempo y su trabajo constante. Desde su nacimiento, el coloso era “emanado del pueblo para el pueblo.”<sup>124</sup>

Físicamente, el teatro-estadio tenía la capacidad de albergar a 60 mil personas sentadas en su gradería, pero su capacidad se podía expandir a 90 mil si se usaban las azoteas, eso sin contar la enorme pista donde cabían de 30 mil a 50 mil personas más. El eje transversal del escenario tenía 60 metros y estaba rodeado por una pista de carreras. Había 25 graderías generales, de las cuales sólo tres estaban bajo techo.<sup>125</sup>

Pese a los planes iniciales, el Estadio se erigió en los terrenos del antiguo panteón de la Piedad, en la Colonia Roma, con una estructura fundida en hierro. Su fachada principal se encontraba del lado de la calle de Orizaba, y su diseño reproducía la forma de una gran herradura. Como podemos ver en la imagen 2, los espectadores envolvían en medio círculo a los intérpretes. Desde su arquitectura, la liminaridad entre ambos protagonistas estaba planeada para ser uno de los principales elementos involucrados en los espectáculos que ahí se presentasen, de ahí el peculiar acomodo de los asistentes, el cual daba una sensación de fundirse con el escenario. Si comparamos el boceto original y el plano final, podemos notar que el Estadio nacional más que un recinto deportivo, fue planeado como un gran teatro masivo: constituyó un lugar consagrado a las artes escénicas desde su concepción primaria. Más adelante y ya con ejemplos concretos, veremos si esto se logró. La construcción estuvo a cargo del arquitecto Federico Villagrán y del ingeniero

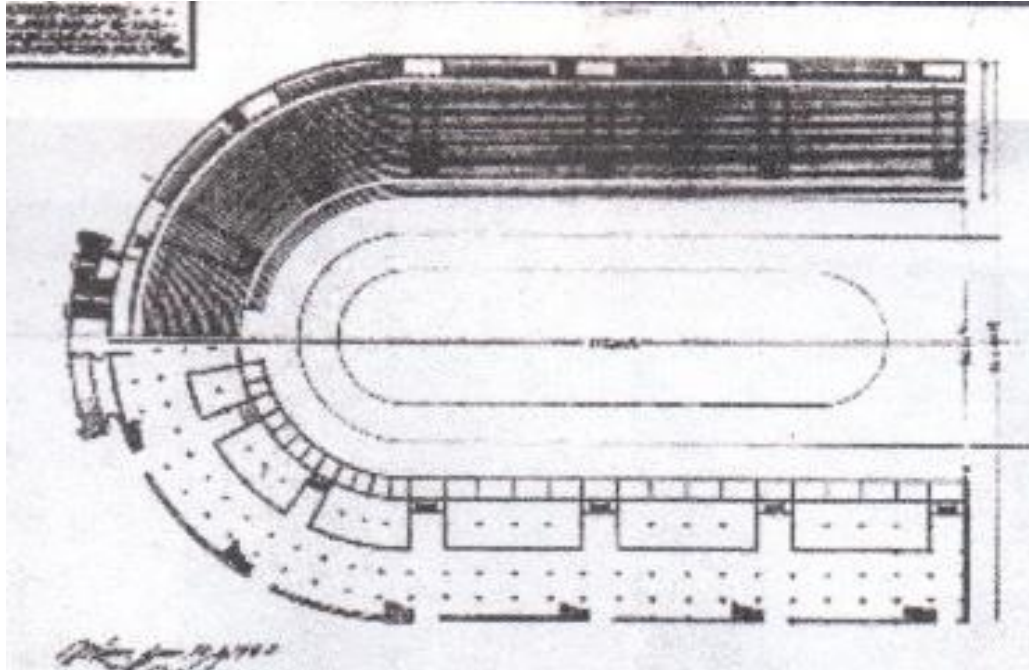
---

<sup>123</sup> En palabras de Vasconcelos: “¿Sería una arbitrariedad pedirles un día de haber? Sin mucho reflexionarlo y contando con el patriotismo de los donantes, lancé la invitación en forma un tanto mañosa: Si nadie se oponía, se darían instrucciones al tesorero para que retuviese un día de haber de todo el personal. Esto produjo cerca de \$200,000.00 porque nadie se negó a contribuir. El producto de las cuotas de alumnos universitarios, aunque escaso, sirvió también de ayuda porque procurábamos acumularlo. No sé si 30,000 a 40,000 pesos fueron tomados de esa fuente. Total: que la armazón de hierro quedó pagada quizá antes de que acabase de erigirse”. José Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 196 a 201.

<sup>124</sup> “La Educación Pública está ya encauzada”, *Excelsior*, 12 de marzo de 1923. pp. 1- 6.

<sup>125</sup> “Inauguración del gran Estadio”, *El Universal*, 6 de mayo de 1924. pp. 1-6

Federico Méndez Rivas, quien entonces era director del Departamento de Construcciones de la SEP. Posteriormente la obra general quedó en manos del arquitecto Juan Galindo.<sup>126</sup>



**Imagen 2. Plano del Estadio nacional.**

**FUENTE: *Boletín de la SEP, México, noviembre, 1923, p. 3.***

El estilo arquitectónico era neoclásico. En el acceso principal coincidían dos escaleras colocadas una a espaldas de la otra en forma de pirámide, después le seguía un descanso, para continuar con las escaleras que en el segundo nivel estaban acomodadas una frente a otra en forma de pirámide invertida. Los decorados estuvieron a cargo de Manuel Centurión y Diego Rivera. El primero realizó dos esculturas que representaban la videncia y la voluntad, ya que Vasconcelos quería que la obra se identificara con estas dos virtudes. No obstante, el trabajo del escultor se vio empañado por los malos cálculos en las medidas del Estadio, por lo que cuando éste se inauguró sus obras aún no estaban concluidas.

Por su parte, Diego Rivera decoró el friso del Estadio. Tuvo muchos problemas con los arquitectos asignados al proyecto, porque no estaba de acuerdo con la manera en que

<sup>126</sup> Hubo muchos problemas en el proceso de su construcción. Los arquitectos no se ponían de acuerdo con las peticiones de la Secretaría de Educación Pública. Se les acusó de estar supeditados a los decoradores y de fallar en las mediciones, por lo cual, cometieron varios errores en el proceso de su construcción. En la placa conmemorativa no se incluyó el nombre del arquitecto Federico Villagrán quizá producto de su inexperiencia y de los errores cometidos, en ese momento era muy joven y estaba recién egresado de su formación profesional. Únicamente se le dio crédito a Federico Méndez Rivas. Brioulio Destéfano, *op. cit.*, pp. 95- 126.

llevaban la obra. Hubo una serie de críticas entre Rivera y Juan Galindo que se hicieron públicas: se acusaban de ser poco profesionales y Rivera aseguraba que Galindo no tenía los conocimientos necesarios para llevar a cabo la misión con éxito.<sup>127</sup> Finalmente entre problemas, acusaciones, falta de presupuesto, dimes y diretes, el Estadio —aún inconcluso en los detalles de decoración— fue inaugurado la mañana del domingo 4 de mayo de 1924 a las 9:00horas.



**Foto 4. “Estadio nacional” Exterior, vista parcial.  
Fachada. FN. Inv. 3448.**

---

<sup>127</sup> Diego Rivera. “Diego Rivera arremete contra los “Galindos” de las Bellas Artes a propósito del Estadio”, *El Demócrata*, 28 de abril de 1924, pp. 3-4.



**Foto 5. Panorámica del Estadio nacional “60,000 personas en el Estadio. La inauguración fue un éxito sin precedente”**

**FUENTE: *El Universal Gráfico*, 5 de mayo de 1924. p. 1**



**Foto 6. Anuncio del segundo festival del Estadio nacional.**

**FUENTE: *El Universal Gráfico* 16 de mayo de 1924 p.12.**



**Foto 7. Estadio nacional, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés (283), Caja 3, 361974/154/IA-3014.**

### **Primeras representaciones en el Estadio nacional**

El 4 de mayo de 1924, el presidente Álvaro Obregón arribó al lugar con su gabinete. A pesar de todo, el año anterior Vasconcelos se había encontrado con grandes problemas al llevar a cabo dicho proyecto, estaba orgulloso de su obra. Entre los presentes se encontraban los embajadores de Estados Unidos, Chile, Bélgica, Colombia, Francia, Guatemala, Japón, Noruega y Brasil. Había otros políticos y empresarios importantes de China, Alemania, España, Italia y Perú.<sup>128</sup> Los familiares de los 30 mil actores en escena fueron los espectadores participantes, se trataba de familias mexicanas que habían sido invitadas al evento por medio de la participación de sus hijos dentro del festival o bien de otro tipo de público que se había enterado de la inauguración del Estadio por medio de la prensa.

Aun cuando ya existían los desfiles y el tradicional grito de Independencia, a pesar de que ya se habían realizado grandes festivales en el edificio sede de la SEP y la peregrinación a la Basílica de Guadalupe era una tradición, se estaba asistiendo a uno de los acontecimientos más importantes de la vida de la Ciudad de México, pues los festivales en

<sup>128</sup> “La gran inauguración del Estadio” en *El Universal*, 6 de mayo de 1924. pp. 1-6

el Estadio eran una nueva práctica institucionalizada que se nutrió del pueblo mexicano: asistentes: campesinos, obreros, amas de casa, maestros y todos aquellos a los que nunca se les había tomado en cuenta para la creación de un proyecto cultural y artístico de tal envergadura.

Todas las escuelas del Distrito Federal estaban listas para realizar el ambicioso programa que comprendía 10 números, incluyendo la participación del francés “de fama mundial” Joe Ben Lievre en las exhibiciones aéreas que sobrevolaban el lugar. El programa se acomodó de la siguiente manera: <sup>129</sup>

1. *Himno Nacional* -coro de 12 mil niñas.
2. Dos canciones nacionales (*La Pajarera* y *La Norteña*) - coro de 12 mil niñas.
3. Gimnasia rítmica 2,500 alumnas.
4. Dos canciones nacionales (*La Chaparrita* y *Agua le pido a mi Dios*) - coro de 12 mil niñas.
5. Ejercicios de primeros auxilios - 5 mil alumnos.
6. Gimnasia estética - 2,500 señoritas.
7. El Jarabe nacional - 1,000 parejas.
8. Desfile atlético y carrera de relevos.
9. Juego de Balón Gigante.

Los intérpretes de este festival rondaban la cantidad de 30 mil elementos, de los cuales la mitad estaban acomodados en la gradería. La similitud de las cifras entre los ejecutantes en el escenario y los espectadores debió ser imponente: casi 90 mil personas involucradas en un mismo espectáculo. Una cifra impresionante si tomamos en cuenta que para el año de 1921 el Distrito Federal tenía 995,062 habitantes,<sup>130</sup> de donde se puede observar que aproximadamente el 9% de la población total de la urbe estaba presente en dicha ceremonia.

Era definitivamente un acto excepcional en la vida de la ciudad, y más aún si consideramos que se prometía presentar un espectáculo similar mes con mes. Se trató de un enorme ritual cívico con miles de personas involucradas de manera unánime, acomodadas

---

<sup>129</sup> “60,000 personas en el Estadio. La inauguración fue un éxito sin precedente”, *El Universal Gráfico*, 5 de mayo de 1924. p. 1. “Un poema de sol, de color, de ritmo y de entusiasmo fue la inauguración del gran Estadio nacional, al que concurrieron ayer no menos de sesenta mil personas” *Excélsior*, 6 de mayo 1924, pp. 1 y 4.

<sup>130</sup> Censo General de Habitantes en el Distrito Federal 1921. <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/biblioteca/ficha.aspx?upc=702825411176> Fecha de Consulta 4 de noviembre 2016. Aurelio de los Reyes maneja la cifra de cerca de setecientos mil habitantes en la Ciudad de México para 1924 según un Anuario Estadístico de la época. Ver Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930, vol. II. op. cit.* p. 263.

todas en un mismo recinto. Puedo deducir que la mayoría de los espectadores-participantes estaban vinculados directamente a la vida de este gran Estadio, ya sea porque sus familiares participaban en alguno de los actos de la inauguración, o bien porque ellos mismos habían contribuido con su salario a la construcción del lugar.

El Estadio era uno de los recintos más grandes en la Ciudad de México y, como dije líneas arriba, era quizás el primero en el que se intentaba institucionalizar un ritual patriótico con tantas personas al unísono dentro de un gran coloso contenedor, por lo cual debió causar una gran expectativa entre los asistentes, quienes posiblemente nunca habían visto un espectáculo que deleitara su ocio y, en caso de haberlo experimentado, seguramente había sido en un formato pequeño como los que se presentaban en las carpas y en los jacalones, o bien en espacios cerrados como los cines. El espacio, el formato y el contenido que se ofrecían era una novedad.

Analizando los números presentados en el espectáculo inaugural, encontramos que hubo de todo: música, danza, gimnasia y deporte. Todas estas disciplinas eran las que ayudarían a la formación del ciudadano en los espacios de diversión y de esparcimiento. Tenemos entonces que la educación no se quedaba en las aulas, ya que las artes y los deportes mandaban mensajes muy importantes sobre las políticas culturales que la SEP estaba difundiendo y era más fácil que los asistentes recordaran los mensajes educativos si se les presentaban de una manera didáctica y con toques de diversión<sup>131</sup>.

La inauguración del Estadio nacional fue un espectáculo jamás antes visto, por lo que los periódicos se dedicaron a publicar instrucciones de cómo entrar, cómo salir y cómo comportarse dentro y fuera del festival. Como vimos, a la gran ceremonia cívica de apertura asistió incluso el presidente de la república, por lo que resultaba indispensable que los espectadores se comportaran de una forma adecuada para exaltar la ciudadanía mexicana dentro de recinto.

El “Himno Nacional”, entonado por 12 mil niñas, dio la bienvenida al público. Tal cantidad de personas cantando uno de los claros emblemas de identidad mexicana provocaba una conexión entre los espectadores y su nacionalismo. Imaginemos a estas miles de voces femeninas, “futuras madres”, de acuerdo con el ideal posrevolucionario,

---

<sup>131</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, mayo T. 2, núm. , 1924. pp. 22, 23, 519-584.

rompiendo el bullicio de las masas para hacerle un llamado a la patria. Este primer acto era una invocación a la nación, encarnaba el ritual por excelencia de una nueva religión secular que encontró en este símbolo patrio la manera de manifestarse para envolver a los espectadores-participantes en la pertenencia y la identificación con lo que ahí estaba pasando.

La letra de dicha melodía es justamente un canto de batalla hacia la unidad y el amor a la patria en los años de la posrevolución; habla del vigor en la guerra y del impulso colectivo que el amor por México daba a sus ciudadanos. Ese ahínco de coraje y fuerza sería utilizado a través del trabajo y de la modernización del país. Se desconoce si el Himno Nacional fue cantado en su versión completa con sus diez estrofas o bien solo se incluyó el coro y las cuatro primeras estrofas que son las más populares, dependiendo del arreglo y el número de versos cantados este acto pudo durar entre cuatro y ocho minutos.<sup>132</sup>A continuación se reproduce un fragmento (Escuchar en material audiovisual, cap.2, pieza 1).

## HIMNO NACIONAL MEXICANO

### Coro

Mexicanos al grito de guerra  
El acero aprestad y el bridón  
Y retiemble en sus centros la tierra  
Al sonoro rugir del cañón.

### Estrofa I

¡Ciña oh Patria! Tus sienas de oliva  
De la paz del arcángel divino,  
Que en el cielo tu eterno destino  
Por el dedo de Dios se escribió.  
Más si osare un extraño enemigo  
Profanar con su planta tu suelo,  
Piensa ¡oh Patria querida! Que el cielo  
Un soldado en cada hijo te dio.

### Coro

### Estrofa II

¡Guerra, guerra sin tregua al que intente  
De la Patria manchar los blasones!  
¡Guerra, guerra! Los patrios pendones

<sup>132</sup> El Himno Nacional Mexicano fue compuesto por Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/himno-nacional-mexicano-completo-letra-y-compositor.html> Fecha de Consulta 17 de noviembre 2017.



En las olas de sangre empapad  
 ¡Guerra, guerra! En el monte, en el valle  
 Los cañones horrisonos truenen  
 Y los ecos sonoros resuenen  
 Con las voces de ¡unión! ¡libertad!  
 Con las voces de ¡unión! ¡libertad!

Coro

Estrofa III

Antes Patria que inermes tus hijos  
 Bajo el yugo su cuello dobleguen,  
 Tus campiñas con sangre se rieguen,  
 Sobre sangre se estampe su pie.  
 Y tus templos, palacios y torres  
 Se derrumben con hórrido estruendo  
 Y sus ruinas existan diciendo:  
 De mil héroes la Patria aquí fue.

Coro

Estrofa IV

Patria Patria tus hijos te juran  
 Exhalar en tus aras su aliento  
 Si el clarín con su bélico acento  
 Nos convoca a lidiar con valor.  
 ¡Para ti las guirnaldas de oliva!  
 ¡Un recuerdo para ellos de gloria!  
 ¡Un laurel para ti de victoria!  
 ¡Un sepulcro para ellos de honor!  
 ¡Un sepulcro para ellos de honor!

Coro

En el siguiente acto las canciones populares sugerían cercanía con el espectador-participante, porque éstas formaban parte de la cotidianidad cultural del momento. “La pajarera”<sup>133</sup> habla del trabajo que realiza Rosita, una muchacha cuyo oficio era atrapar aves para después venderlas en la capital (escuchar en material audiovisual, cap.2, pieza 2); por su parte “La norteña”<sup>134</sup> habla de una mujer de esa región del país que posee unos ojos muy expresivos. Ambas canciones hacen alusión a ciertos lugares de México: la primera alude a tierra caliente —ubicada entre los actuales territorios de Michoacán y Guerrero— y la otra simplemente menciona el norte (escuchar en material audiovisual, cap.2, pieza 3).

<sup>133</sup> *La Pajarera* fue compuesta por Manuel María Ponce Cuellar <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1527397> Fecha de consulta 18 de enero 2018.

<sup>134</sup> *La norteña* fue escrita por José Francisco Elizondo y Eduardo Vigil <https://www.musixmatch.com/es/letras/Jorge-Negrete/La-Norte%C3%B1a> Fecha de consulta 18 de enero de 2018.

## LA PAJARERA

Al llegar la estación cariñosa  
 Donde alegres cantaban las aves  
 Vamos pues mi querida Rosita,  
 A escuchar estos dulces cantares.

Aquí traigo las redes Rosita,  
 Para ver cuántos puedo agarrar,  
 Pajarillos que canten alegres,  
 Que a buen precio los han de pagar.

Ya cayó un pajarillo jilguero,  
 Ya cayó un pajarillo silvestre,  
 Ya cayó un par de gorriones,  
 Ya cayó el gavilán prisionero.

Cuando a México vayas Rosita,  
 A venderlos a la capital,  
 Cinco pesos será el menor precio  
 Que ellos puedan valer por allá

Si al pasar te pregunta una dama.  
 Que si son pajarillos silvestres,  
 Les dirás que su tierra no está  
 Que los traes de tierra caliente.

Ya se va y se retira Rosita,  
 Se despide con gusto y afán  
 Soy señores la pajarerita  
 Quién de ustedes con ella se va.

“La Pajarera” hace una clara alusión a que Rosita puede mejorar su calidad de vida trabajando en la capital. Recordemos que en esta época la migración de los diferentes estados de la provincia a la capital era muy frecuente, ya que prometía un mejor estilo de vida para sus habitantes, pues muchos de los servicios u oportunidades eran mejores en este lugar. Es posible que muchos de los asistentes se vieran identificados con este tipo de historia. Este número duró de 2 a 3 minutos.

## LA NORTEÑA

Tiene los ojos tan zarcos  
 La norteña de mis amores  
 Que si miro dentro de ellos  
 Me parecen los destellos  
 De las piedras de colores.

Cuando me miran contentos  
 Me parecen jardín de flores,  
 Y si lloran me parece  
 Que se van a deshacer  
 Linda no llores.

Verdes son (cual de monte la falda)  
 Verdes son (de color de esmeralda)  
 Sus ojitos me miraron  
 Y esa noche me mató con su mirada.

Yo no sé lo que tienen tus ojos  
 Si me ven con las luces del querer  
 Y si lloran me parece  
 Que se van a deshacer  
 Linda no llores.

Tiene ojos tan zarcos  
 La norteña de mis amores  
 Que si miro dentro de ellos  
 Me parecen los destellos  
 De las piedras de colores.

En “La norteña” se puede notar el afán de un hombre por halagar y proteger a una mujer a la que pretende. Se trata de una canción que transmite el mensaje de los cuidados y del respeto que un varón debe ofrecer a la mujer a quien corteje. Otras de las canciones interpretadas fueron “La chaparrita”<sup>135</sup> y “Agua le pido a mi Dios”.<sup>136</sup> Ambas con letras sobre situaciones comunes de la vida, ya que la primera habla sobre una mujer de estatura baja pero muy honrada y la segunda se refiere a los planes de un campesino que quiere prosperar en la siembra de sus tierras. Como se puede deducir, se trata de letras sencillas y populares (escuchar en material audiovisual, cap.2, piezas 4 y 5).

<sup>135</sup> Canción Popular en Álvaro Ochoa Serrano, Herón Pérez Martínez, *Cancionero michoacano 1930-1940 canciones, cantos, coplas y corridos*, México, El Colegio de Michoacán, 2000. p. 184

<sup>136</sup>*Ibidem* p. 184

## LA CHAPARRITA

Si supieras chaparrita cuánto te amo,  
 Porque tú eres el bien de mi vida:  
 Chaparrita tú serás mi consentida.  
 Y ándale, ándale  
 Correspóndele a mi amor.

¿Para qué quiero amores que sean fingidos?  
 ¿Para qué quiero amores que tengan dueño?  
 Chaparrita, todas las noches te sueño,  
 Y ándale, ándale,  
 Correspóndele a mi amor.

## AGUA LE PIDO A MI DIOS

Agua le pido a mi Dios. ¡Qué caray y qué caray!  
 Pa' sembrar un plan que tengo por allá  
 Voy a mercarme una yunta  
 Pa' sembrar el año que entra ¡ay qué caray!

Si tengo buen temporal,  
 ¡Qué caray y qué caray!  
 De seguro me voy a armar  
 Porque todos los rancheros son felices,  
 Sí señor, si traen lleno su morral  
 ¡Qué caray y qué caray!

Voy a mercarme un cuaco muy rete güeno  
 Mi sombrero y mi gabán  
 Para pasiarne por onde está mi chata  
 Que es de puro Michoacán.

Quiero decirte, alma mía, ¡qué caray y qué caray!  
 Que ya te arreglé tu jacal;  
 Para que vivas muchos años, disfrutando las delicias  
 Y el amor que te he de dar  
 ¡Qué caray y qué caray!

“Agua le pido a mi Dios” reafirma dos de las ideas más importantes de las canciones anteriores: en primer lugar las situaciones cotidianas de una persona que trabaja el campo

con ideas de prosperar y llegar a tener una mejor vida, en segundo lugar se resalta la idea de formar una familia en la que el hombre se desempeñe como proveedor. En la melodía se nota cierto ánimo de progreso a través del trabajo y del compromiso con la célula medular de la sociedad: la familia. Esta parte del programa es la que ofrece situaciones más cercanas a la vida de la mayoría de los espectadores-participantes.

El canto tiene su puesto marcado en todas las manifestaciones de la vida escolar. De las cuales es complemento y ornato... Nada podría reemplazar en efecto a la ejecución de una melodía llena de encanto y de alegría, sea para poner a los niños en las felices disposiciones de calma y recogimiento, necesarias a los estudios, sea para darles en el umbral de la casa escuela el recuerdo gozoso que han de llevar a su familia<sup>137</sup>.

Estos primeros números abrieron una puerta de liminaridad entre los intérpretes y los espectadores-participantes, pues todos los mensajes difundidos a través de las canciones populares y el “Himno Nacional” reforzaron el objetivo principal del Estadio nacional: conectar al público con el patriotismo, la modernidad y los anhelos de prosperidad de la posrevolución. Estas melodías resaltaban valores como el amor por el trabajo, la constancia, la pasión, el progreso, el ahínco, el esfuerzo, la fe, la fortaleza, los deseos de formar una familia y de adquirir compromisos con el futuro, entre otros.

El número encargado de separar los bloques de las canciones populares fue la gimnasia rítmica ejecutada por 2500 alumnas. Este tipo de gimnasia en aquella época era considerada una actividad propia para moldear el cuerpo de la mujer sin hacer daño a sus órganos reproductores y era considerada parte del arte más que del deporte, porque en ella se explotaba la perfección de los movimientos y la coordinación motriz sin un afán de competencia.<sup>138</sup>

En este número las niñas vestían de blanco: portaban una camisa blanca, una falda-pantalón blanco que permitía hacer movimientos holgados y extensiones de piernas con comodidad, todo esto lo complementaron con medias y *ballerinas* blancas, este conjunto se

---

<sup>137</sup> Augusto Chapuis, “El arte musical en la escuela” en *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 85

<sup>138</sup> Estos artículos muestran que con el paso del tiempo se conservó la idea de que la gimnasia rítmica serviría para ejercitar el cuerpo de la mujer preservando su salud para procrear, una idea parecida se tenía de la danza. “El deporte que debe hacer la mujer” en *Revista de Revistas*, 1 de enero 1928. “La utilidad de la gimnasia en el sexo bello” en *El Universal*, 10 de agosto 1925, p. 3-4.

remataba con un cuello o pañoleta negra que, combinado con lo demás, daba la apariencia de ser un traje marinero.

El contraste del sol con el color de sus vestuarios debió reflejar la luz, agudizando aún más la claridad del blanco puro. Este color sería recurrente en otras presentaciones deportivas tanto de hombres como de mujeres, posiblemente para realzar el significado de la importancia que tienen los deportes en la salud corporal y espiritual de los individuos que los practican. El que todas vistieran de un solo color las uniformaba en una gran masa que era percibida en el escenario como un gran cuerpo compuesto por pequeños cuerpos integrados al unísono.

Las intérpretes estaban acomodadas en 20 filas de 125 personas que formaban un gran rectángulo desplegado por todo el escenario-pista del Estadio nacional. El piso estaba marcado con líneas blancas verticales y horizontales que ayudaban a las muchachas a comprender mejor la distribución del espacio. Todas ellas estaban orientadas hacia el fondo de la gran herradura, ese era el frente con el que efectuaron su tabla gimnástica. A juzgar por las fotografías, las ejecutantes tienen un frente principal, pero hacen flancos en su interpretación. Las fotografías no permiten ver ninguna figura además del gran rectángulo, por lo que intuyo que no cambiaron de espacio en la ejecución de la coreografía,

Las jóvenes, provenientes de todas las escuelas de la capital, tenían entre 12 y 14 años. En el análisis de las imágenes es evidente la diferencia de estaturas y contexturas de estas chicas: hay algunas muy delgadas y otras pasadas de peso. Aún si hubiera habido una selección previa, estas heterogeneidades les daban una desventaja física y estética a la hora de efectuar sus ejecuciones. Aunque los movimientos están sincronizados en cuanto a forma, no lo están en cuanto a calidad, puesto que hay chicas que alcanzan una mayor precisión en los movimientos y otras que solo los marcan sin cuidar la técnica con que lo hacen.

En las fotografías 8 a 11 podemos distinguir al menos tres movimientos diferentes: el primero en posición de firmes, con la cabeza rotada ligeramente a la izquierda, es decir, a uno de los ángulos superiores de la herradura, posiblemente sea desde ahí donde se dirigió este cuadro, recordemos que las chicas pertenecían a diferentes planteles de la ciudad y no tenían muchos ensayos generales, por lo que la tabla debió montarse en pequeñas secciones que se fueron ensamblando poco a poco de manera general; el siguiente es un movimiento

intercalado entre filas, donde se nota a algunas participantes con la rodilla en el piso, mientras que otras se encuentran de pie dando un paso. El cuerpo de las jóvenes está en oposición, es decir con la pierna derecha adelante, la mano derecha atrás, la pierna izquierda atrás, la mano izquierda adelante y se encuentran viendo al frente. Las que están con la rodilla en el piso y a un medio flanco derecho las que están de pie. El brazo que va al frente va arriba y ligeramente redondeado, dando una sensación de ligereza en el movimiento. Esto le da al conjunto una apariencia de tener diferentes niveles en el espacio, además de que sugiere un juego con la figura geométrica básica que manejan, dándole versatilidad a la vista de los espectadores; en el último movimiento que puede notarse tienen los brazos y pierna izquierda extendidos, se apoyan con la pierna derecha manteniendo el equilibrio con la columna extendida, este movimiento requiere de fuerza y gran control en su cuerpo y alude al planeo de una especie de ave. Todos estos movimientos pueden delatar que no todas las chicas alcanzan una precisión técnica en lo que hacen, sin embargo, la cantidad de personas involucradas dentro de la tabla gimnástica puede haber simulado en conjunto una precisión generalizada si se aprecia el cuadro desde lejos. Se desconoce qué tipo de música fue utilizada.

A pesar de que la gimnasia y la danza estaban íntimamente relacionadas, la primera se diferencia por ejecutar movimientos contundentes que ejercitan el cuerpo por medio de extensiones, flexiones y otros ejercicios deportivos al ritmo de la música y en coordinación con los otros ejecutantes. Se pensaba que el principal objetivo de la gimnasia rítmica era aportar herramientas para desarrollar la coordinación y la flexibilidad; también que lograría fomentar las relaciones internas entre el ritmo, la continuidad, la simetría y la disciplina.

La relación concordante entre un ritmo externo y nuestras tendencias, determinan un ritmo de conjunto del cual formamos parte. En cambio, cuando no comprendemos las relaciones de un ritmo externo con la naturaleza en su conjunto, lo encontramos opuesto a nuestras tendencias, y esto tiende a determinar un desequilibrio en nosotros. El mayor adelanto y satisfacción de un ser consciente, está determinado por el mayor desarrollo en él de los ritmos armónicos, con los ritmos fundamentales del desarrollo universal... La gimnasia rítmica, desarrolla percepciones mentales, tendencias y energías para realizar ritmos con base de su clara comprensión. Su realización en esta forma

material, inteligente y vigorosa entusiasmo determinando el placer llamado euritmia.<sup>139</sup>

La gimnasia rítmica permitía trabajar simultáneamente el cuerpo y la mente para conectar ambos con las emociones a través de movimientos; esto vinculaba al arte con el deporte y la plástica. También requería una clara comprensión del cuerpo para coordinarlo con los otros participantes. Las personas dentro de una tabla gimnástica formaban figuras por medio de agrupaciones rítmicas, la repetición periódica y los intervalos de ciertos ejercicios en conjunto con las piezas musicales componían un orden armónico que se distribuía en el tiempo y en el espacio a través de cada uno de los individuos involucrados. Tanto los números de coro como los de gimnasia fueron interpretados por niñas y jovencitas que simbolizaban la salud de la mujer y la esperanza del futuro. Era la muestra del amor al cuerpo, de la higiene y del patriotismo.

---

<sup>139</sup> Samuel Chávez, “Lo que la gimnasia llamada especialmente gimnasia rítmica hace en sus relaciones con el baile y la gimnasia común” en *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. pp. 473-474.



Tabla 4. GIMNASIA RÍTMICA POR 2500 ALUMNAS

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador – Participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 2 500 intérpretes.</li> <li>- Intérpretes mujeres.</li> <li>- Alumnas jóvenes entre 12 y 14 años.</li> <li>- Se nota la diferencia de estaturas y contexturas de estas chicas, hay algunas muy delgadas y otras pasadas de peso.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50 000 espectadores.</li> <li>- Familias de los intérpretes.</li> <li>- El Estadio luce repleto.</li> <li>- El presidente Álvaro Obregón presente.</li> <li>- Autoridades importantes en el evento entre ellas el Secretario de Educación Pública José Vasconcelos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Movimientos sincronizados .</li> <li>- Movimientos en posición de firmes.</li> <li>- Cabeza a la izquierda (posiblemente sea ahí desde donde se dirige este cuadro).</li> <li>- Hay otra escena con el movimiento intercalado dependiendo de la fila.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Movimientos.</li> <li>- Aunque los movimientos están sincronizados en cuanto a forma, no lo están en cuanto a calidad, puesto que hay chicas que alcanzan un mayor precisión en los movimientos y otras que sólo los marcan sin cuidar la técnica con que lo hacen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> <li>- Escenario al aire libre.</li> <li>- Los trajes blancos proyectan la luz del sol lo cual las convierte en una masa general para el espectador .</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Traje blanco.</li> <li>- Camisa blanca, falta pantalón blanco, medias blancas, ballerinas blancas, cuello o pañoleta negra.</li> <li>- Los trajes simulan una especie de traje de marinero.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estadio nacional.</li> <li>- Acomodados en 20 filas de 125 personas.</li> <li>- Las gimnastas ocupaban todo el escenario del Estadio nacional</li> <li>- Día de sol (hubo algunos insolados).</li> <li>- El piso marcado con líneas blancas para comprender mejor la distribución.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la mañana.</li> <li>- No se sabe cuánto duró este número pero por la cantidad de obras incluidas en el programa seguramente fue corto.</li> </ul>



**Foto 8. Ensayo Gimnasia rítmica por 2500 niñas.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/147/IA-247**



Foto 9. Niñas gimnasia. Estadio nacional. Gabinete presidencial.  
FUENTE: *Excélsior*, Rotograbado, 11 de mayo 1924.





**Foto 10. Ensayo. Gimnasia Rítmica, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/149/IA-2480.**



**Foto 11. Ensayo. Gimnasia Rítmica, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés,  
283, Caja 16, 361971/149/IA-24**

Los deportes estuvieron a cargo de los varones. Primero hubo una demostración de ejercicios de primeros auxilios encabezada por 5000 alumnos, aunque no se sabe con certeza cuáles fueron las maniobras que ejecutaron dentro de este número. Hubo también un desfile atlético, una carrera de relevos y un juego de balón gigante. Hay pocas fotografías sobre estos actos, quizás porque eran menos vistosos que los atribuidos a las señoritas.

Las actividades asignadas a los varones demostraban un compromiso con la seguridad social, por ello hacían gala de la fuerza, de la agilidad, de la destreza y de la competitividad. Eran ejercicios un poco más bruscos, más apegados al deporte propiamente dicho, algunos de ellos como los primeros auxilios requerían de una capacitación técnica. El desfile atlético consistió únicamente en una pequeña carrera de relevos, mientras que el juego de balón gigante era una adaptación del balonmano, aunque ideado en un formato enorme para que las masas vieran con mayor claridad las ejecuciones de los equipos. Las fotografías muestran que estos números fueron ensayados antes de la inauguración, aunque el resultado de las acciones concretas era improvisado.

En el siglo XIX los deportes habían sido considerados apropiados para entrenar, por lo que eran practicados por las élites y su finalidad era competir y medir tiempos, marcas o records. En el XX, los estados occidentales comenzaron a adoptar políticas de salud para cultivar el cuerpo del buen ciudadano, debido a ello en las políticas de modernidad se rechazaron los deportes violentos como el box o incluso la tauromaquia, de la que el propio Vasconcelos fue uno de sus más célebres detractores.<sup>140</sup>

Las prácticas modernas buscaron fomentar el atletismo o los deportes de equipo y se preferían las actividades que potenciaban las habilidades naturales del cuerpo humano. El desfile atlético, la carrera de relevos y el juego de balón gigante fueron los últimos números de esta gran ceremonia inaugural. Los deportes imprimieron un toque de incertidumbre a los espectadores, que al no saber los resultados de las competiciones llevaron la expectativa de lo desconocido como último platillo de este evento.

---

<sup>140</sup> “Mientras haya pulque y toros no habrá civilización en México”, *El Universal*, 17 de febrero 1922. p. 17.



**Foto 12. Ensayo. Llegando a la meta, Retrato, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283,  
Caja 16, 361971/162/IA-2493.**





**Foto 13. Ensayo. Balón Gigante, Retrato, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/163/IA249.**





**Foto 14. Juego de balón gigante.**  
**FUENTE: *Excélsior*, Rotograbado, 11 de mayo 1924.**

### Jarabe nacional

Uno de los números principales fue el llamado “Jarabe nacional”, interpretado por 500 señoritas. Esta pieza fue una muestra de numerosos siglos de historia que poco a poco habían forjado una tradición dentro de lo considerado “típicamente mexicano”.

El “Jarabe tapatío” era posiblemente una de las piezas populares más consolidadas en el imaginario colectivo. Sus orígenes se remontan al “Jarabe gatuno” de la época colonial, un baile popular del siglo XVII inspirado en las jotas españolas que servía a la población novohispana para divertirse y convivir dentro de los espacios públicos. A él le siguieron otras piezas como “Pan de manteca”, “El jarro”, “Petrita”, “Los panaderos”, entre otros. Estas piezas fueron nombradas jarabes por atribuírseles la característica de “endulzar al alma y alegrar al espíritu”, eran parte fundamental de las diversiones públicas de la clase baja en la época colonial y estuvieron relacionados con costumbres mal vistas y movimientos poco aceptables dentro de las buenas costumbres. Con las reformas borbónicas muchas de estas piezas fueron prohibidas por “incitar al pecado” y alterar el orden público<sup>141</sup>.

*Jarabe Gatuno*, tan indecente, disoluto, torpe y provocativo que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura, y beben en él con las coplas, acciones, gestos y movimientos de un veneno mortal de la lascivia, por los ojos, oídos y demás sentidos cuantos le bailan y presencian<sup>142</sup>.

Para el siglo XIX, los jarabes se habían vuelto tan populares que ya existían algunos estilos regionales como el abajeño, los michoacanos o los tapatíos. Se popularizó el llamado “Jarabe tapatío”, un popurrí de varios sones populares. Este tipo de danza poco a poco se fue incluyendo en los imaginarios literarios y plásticos de la época hasta ser considerado un símbolo de unidad y de identidad criolla y mestiza durante la guerra independentista.

La figura de la “china” fue uno de los personajes principales de aquel baile, acompañada por el “chinaco”, el otro protagonista que encarnaba la figura masculina. Ambos constituían

---

<sup>141</sup> Cristina Mendoza, “Censura de las festividades populares novohispanas” en Maya Ramos Smith, *La Danza en México Visiones de cinco siglos*, Ensayos Históricos y Analíticos Vol. I, México, Consejo Nacional para Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología, 2001. pp. 475-486.

<sup>142</sup> Citado en Maya Ramos Smith, Patricia Cardona, *La Danza en México. Visiones de cinco siglos. Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos*, 1921-2002, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escenología 2002, Vol. II, p. 119.

los estereotipos de una clase popular que se divertía ostentando sus habilidades para este baile lleno de suertes con los pies y zapateados al compás de la música popular. Fueron numerosas las referencias que de ellos hicieron tanto literatos como cronistas, tal es el caso de Guillermo Prieto, Niceto Zamacois, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano y Madame Calderón de la Barca. Estas figuras también se popularizaron dentro de estampas, postales, folletines, pinturas, crónicas y estudios de folclor. Ya en el Porfiriato, la imagen de la “china” se asoció con la del “charro”, figura masculina estereotípica por excelencia. La primera representaba el oriente del país, mientras que la segunda, al occidente, en sus expresiones femenina y masculina respectivamente.

He tenido la oportunidad de conocer a una anciana de Atlixco que vivió en Puebla desde antes del año de 1860 y me cuenta que, efectivamente, las mujeres galantes allá por los años 1830 a 1840 vestían el traje de china poblana como lo describe la señora Calderón de la Barca, pero que también lo usaban las gentes buenas del pueblo, principalmente entre las campesinas y las vendedoras de agua fresca, tamales, atoles, enchiladas, etc. Me dice que las “chinas” usaban unas zapatillas de raso en diversos colores, unas veces blanco, lila, negro, verde, morado adornadas con unos listones que formaban rositas en torno de la chinela y en el centro de cada rosita llevaban unos botones chiquitos que complementaban el adorno, los tacones de estas zapatillas eran bajos. Las camisas de las “chinas” eran bordadas de chaquira, hechas de pepenado. También las usaban negras adornadas con lentejuela. Las había de ahuevado con holancitos. Cuenta que en Atlixco se hacían las camisas más bonitas y bien acabadas. Las “chinas” usaban también un corselete parecido a las chaquetas de los toreros españoles. Estos corseletes se ajustaban por detrás con cintas, lo mismo que por delante, eran de terciopelo o raso y a colores vivos, según el color de las camisas. Usaban sus collares de corales y ámbar. Los colares llevaban grandes colgajes y medallas. Usaban grandes aretes también de coral. El pañuelo de seda anudado al cuello y el rebozo terciado complementaban la indumentaria de aquellas mujeres que, partiendo de la princesa mirra, más tarde como campesinas, fonderas, vendedoras de aguas frescas, después mujeres galantes, para convertirse durante la invasión francesa en el símbolo de la mujer republicana, la compañera del “chinaco” que defendía a machetazos el suelo que lo vio nacer hasta llegar en nuestros días a ser el traje representativo de la mujer mexicana en la mesa central.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Ricardo Pérez Montfort “La china poblana. Notas y breve crónica sobre la construcción del estereotipo femenino nacional” en Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*.

Independientemente si las “chinas” eran bien vistas moralmente en el siglo XIX o si tenían relación con la emblemática Catalina de San Juan (la primera china poblana según la leyenda), ya en el Porfiriato se les asoció directamente con la figura del charro y con el “Jarabe nacional”. Esta pieza es otro popurrí que se sumó a las identidades en construcción durante la intervención francesa. El “Jarabe nacional” añadió algunos sones al tapatío para convertirse en una especie de versión larga con algunas coplas rescatadas de los jarabes coloniales. Éste demandaba más destreza por parte de los bailarines, ya que tenía combinaciones de pies bastante complejas que duraban de 5 a 10 minutos. No se sabe a ciencia cierta qué versión del Jarabe nacional se bailó en el Estadio, posiblemente se trató de la versión larga o simplemente se le nombró así al tradicional “Jarabe tapatío.

El “Jarabe Tapatío” se había representado en varias ocasiones en los festivales de la SEP. Destaca la representación de 300 parejas en los festejos del centenario de la Independencia, llevado a cabo en Chapultepec, y la emblemática actuación de Ana Pavlova, que en aquella época era la bailarina clásica de mayor renombre en todo el mundo, como “china poblana” en 1919.<sup>144</sup> Resalta esta participación ya que aunque desde 1914 Pavlova se dedicó a viajar por Estados Unidos y América Latina, para después instalarse en Europa cuando formó parte de la compañía de Diaghilev, la gran compañía del siglo XX,<sup>145</sup> su actuación del “Jarabe Tapatío” en puntas no “visualizó con profundidad la importancia de su visita”, pues sólo los sectores intelectuales y artísticos pudieron comprender el fenómeno que acababa de ocurrir dentro de la danza mexicana.

---

*Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2007 p.142.

<sup>144</sup> Pavlova tuvo una gran influencia para los posteriores festejos de la SEP en donde se incluyó cierta estética de bailes folclóricos combinada con la técnica de danza clásica de concierto. El ejemplo más directo de esto fue el ballet presentado por las hermanas Pereda en el Ballet del Centenario de la Independencia de México con decorados de Best Maugard y arreglos del compositor Manuel Castro Padilla. Reyes de los Aurelio, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, op. cit. vol. II. p.124-126. Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México 1896-1930 Sucedió en Jalisco o los Cristeros.*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. III. 2013, pp. 129-131.

<sup>145</sup> Ana Pavlova nació en San Petesburgo en 1882, inició sus estudios de ballet en el teatro Marinsky y fue alumna de Enrico Cechetti. Se integró a los Ballets Rusos de Diaguilev un par de años donde participó en obras como *Cleopatra*, *Giselle*, *Pavillón de Armide* y *Las Silfides*. Después fundó su propia compañía con la que recorrió todo el mundo con gran éxito por su calidad técnica y sus innovaciones coreográficas. Murió en Holanda en 1931. Paul Magriel (Ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three Lives In Dance*, New York, 1977. pp. 1-78.

La compañía de Pavlova preparó el número de la *Fantasía Mexicana* con decorados de Adolfo Best Maugard. La trama era sencilla, pues narraba la historia de una campesina humilde que formaba parte de la historia del país. Tenía elementos bailados, en donde el “Jarabe Tapatío” en puntas (con la técnica clásica de ballet) constituía el número principal. La bailarina encargada de enseñarle este jarabe fue Eva Pérez Caro, que junto con sus exitosas hermanas cobraban fama en Estados Unidos y algunas partes de América Latina.<sup>146</sup>

Los ballets Diaghilev tenían la costumbre de representar cuadros emblemáticos de los lugares a donde llegaban, y cuando Pavlova fundó su compañía desarrolló el mismo *modus operandi*, porque esta forma de orientar las obras presentadas aseguraba un éxito rotundo con el pueblo y las autoridades involucradas en este espectáculo. Desarrollar números emotivamente cercanos a las tradiciones y la cultura receptora vinculaba al espectador-participante con sus frágiles movimientos en puntas.

Ya para alejarse y quizá como una gentil compensación a la extremosa galantería del público para con ella, Ana Pavlova ha bailado en una caprichosa estilización nuestro clásico baile vernáculo: El Jarabe. Ante públicos extranjeros tal ballet gustará seguramente, fuera si se quiere, de la estética de su coreografía o de las bellezas melódicas de su música por su matiz exótico, que hace que siempre se acoja con aplauso a cuanto de estas tierras de América, trasciende a otros continentes. Nuestro agradecimiento más efusivo a la insigne danzarina rusa por el simpático gesto suyo, de engarzar en el oro de altísimos quilates de su arte, una gema desprendida de nuestros ocultos y vírgenes tesoros populares<sup>147</sup>.

Pavlova, Antonia Mercé “La Argentina” y Tórtola Valencia eran las bailarinas de fama internacional que se habían presentado en escenarios mexicanos, aunque “Pavlova significó también para muchos, los más sensibles, la entrada en materia de la erudición dancística, el virtuosismo, la pasión y la entrega a la danza”.<sup>148</sup> *Fantasía mexicana*, junto con todo el programa completo que presentó Pavlova en su visita a México en 1919, constituyó un referente muy importante para la danza de concierto. Su “Jarabe tapatío” en puntas sería

---

<sup>146</sup> Eva, Cecilia y Alicia Pérez Caro gozaban de un gran éxito en esos años, eran coreógrafas y bailarinas que estaban en contacto con los proyectos de la SEP, el siguiente artículo habla de que fueron de gira por Guatemala y Estados Unidos en 1925 sucintando un gran éxito. “Las artistas mexicanas en el extranjero”, *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre 1925. p. 31

<sup>147</sup> Alberto Dallal, “Ana Pavlova en México” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Citada por [http://www.analesie.unam.mx/pdf/60\\_163-178.pdf](http://www.analesie.unam.mx/pdf/60_163-178.pdf) p. 169. Fecha de consulta 13 de febrero 2018.

<sup>148</sup> *Ibidem* p. 173.

recurrentemente aludido y llegaría a formar un ejemplo icónico de la calidad estética que se buscaba encontrar en un escenario. Dicha coreografía conjuntó dos elementos fundamentales: el nivel técnico dancístico y la inclusión de las tradiciones mexicanas estereotípicas.<sup>149</sup>

En términos generales, el “Jarabe tapatío” se compone de pequeños sones a los que se les atribuye una coreografía específica, determinada por momentos musicales bien diferenciados. Actualmente esta pieza tiene una coreografía generalizada entre los bailarines de folclor que varía muy poco en adornos y complementos de pasos menores, este diseño en los pasos puede provenir de una tradición oral extendida que tuvo sus orígenes en la época colonial, o bien ser el resultado de alguna adaptación escénica que se generalizó dentro de las escuelas de la posrevolución mexicana. No se sabe si en la inauguración del Estadio nacional esta coreografía ya existía o era diferente de la que ahora se baila. La versión actual (escuchar en material audiovisual, cap.2, pieza 6) tiene once momentos principales:<sup>150</sup>

1. Salida y Saludo.
2. Zapateado fino con remate.
3. Zapateado con lazada sencilla.
4. Convite.
5. El beso.
6. La rueda.
7. Zapateado con remates (Medias naranjas).
8. Tirado del sombrero.
9. La pisada.
10. La dormida.
11. La Diana.

Las fotografías pueden ayudarnos a diferenciar ciertos momentos de este emblemático baile que sí estuvieron presentes en la coreografía que se presentó en el Estadio, por ejemplo, puede notarse la salida (ver foto 16) y el saludo (ver foto 17) , las medias naranjas (ver foto 19) y la pisada de sombrero (ver foto 20) Es evidente que no todas las niñas tienen la

---

<sup>149</sup> Frances Toor, “El Jarabe Antiguo y Moderno” en *Mexican Folkways*, 1930, No.1 Vol. 1-6. pp. 26-34.

<sup>150</sup> Josefina Lavallo describe la notación dancística y musical de dicha pieza musical pormenorizadamente en Josefina Lavallo, *El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.p. 120-125.

misma calidad de baile, puesto que algunas estiran demasiado las rodillas y desguanzan el cuerpo hacia adelante (una posición muy común cuando se está aprendiendo a bailar folclor mexicano), mientras que otras adoptan la posición óptima para bailar colocando su espalda recta y sus rodillas bien asentadas en los talones con una flexión natural del cuerpo.

Es preciso recordar que la moda para las mujeres estaba cambiando, por lo que ya no se usaba corsé ni aquellos vestidos con crinolina propios del Porfiriato, ahora la moda *flapper* cobraba fuerza por todo el mundo occidental. Las llamadas “*pelonas*” eran mujeres modernas que cortaban su cabello y se vestían con ropa más cómoda. Tenían cuerpos más atléticos que demostraban una salud cultivada por medio del ejercicio y que estaban lejos de la rigidez de las fajas.<sup>151</sup> Las chicas hacen gala de los estilos vigentes, que muestran en su cabello corto, propio de la moda internacional de la mujer renovada del siglo XX y que al mismo tiempo se conjuga con algunas trenzas elaboradas en cabello largo, símbolo de la tradición indígena.

En las fotografías 15 a 23 se observa que las parejas están acomodadas en forma de un gran pentágono, esta figura está cargada a la derecha del escenario, el piso tiene líneas verticales y horizontales para saber dónde posicionarse; también pueden notarse algunos taches en medio de las líneas que señalan distribuciones intermedias. Las intérpretes fueron mil parejas de mujeres de entre 15 y 20 años; iban vestidas con un traje de china poblana, blusa blanca bordada en la tapeta frontal, falda al tobillo bordada con lentejuela en diferentes figuras, rebozo complementario; algunas llevan zapatos de baile folclórico, otras simplemente llevaban ballerinas o zapatos de piso. Las que ejecutan roles masculinos en el baile de cortejo portan un sombrero de charro, mismo que las representantes del rol femenino se ponían hacia el final del jarabe, en el momento de bailar la diana. Como mencioné, están peinadas con trenzas, aunque algunas tienen su cabello a la *flapper* en la parte frontal.

El piso es de terracería, lo que resulta muy inadecuado para zapatear, porque no es una superficie firme. Debido a ello los movimientos solamente fueron marcados en sus trazos principales y no ejecutados con todas las partes del zapateado tradicional. Esta forma

---

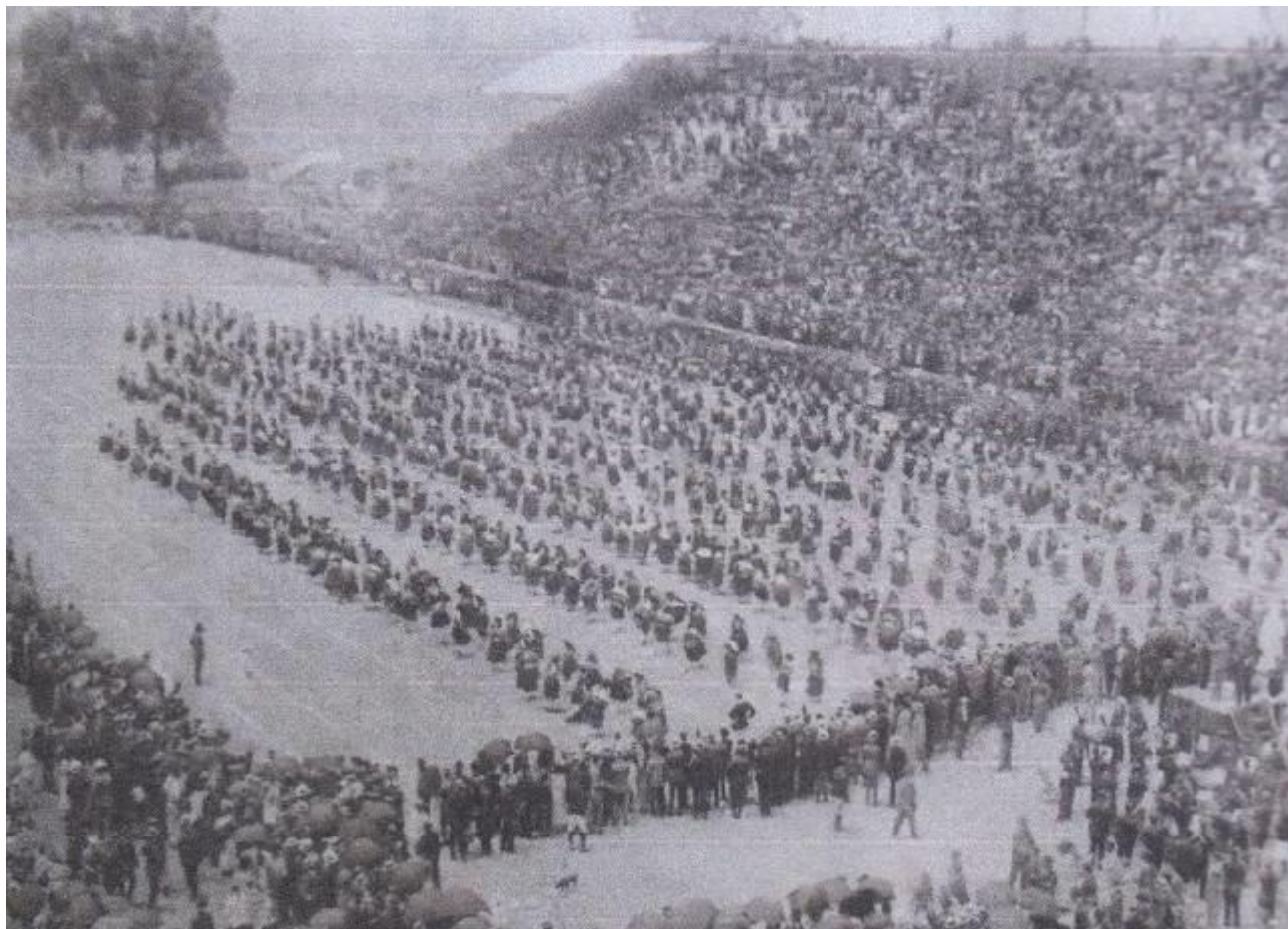
<sup>151</sup> Anne Rubenstein, “La Guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México 1924” en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Joceyn Olcott, *Género poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2009, pp. 91-126. Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, vol. II. *op. cit.*, pp. 293- 295.

simplificó el baile para que todas las muchachas pudieran aprenderlo y coordinarse en momentos clave de la presentación. En varias de las fotos las muchachas están de puntillas como consecuencia del hundimiento del tacón en la tierra, por lo que deciden levantarlo. Se desconoce la razón por la que este número fue interpretado únicamente por mujeres, aunque este cambio de roles en el género de las personas que bailaban no era mal visto, puesto que solo se utilizaba para representar ciertos momentos dentro de la danza. La china poblana proyectaba el valor de la mujer mexicana que históricamente había peleado por la patria con valentía y arrojo; una mujer bella y coqueta que, adornada con sus gracias para el baile, interpretaba los más bellos sonos de la historia del país.



Tabla 5. EL JARABE NACIONAL

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1000 parejas de mujeres .</li> <li>- Mujeres entre 15 y 20 años.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50,000 espectadores. Familias de los intérpretes.</li> <li>- El Estadio luce repleto.</li> <li>- El presidente Álvaro Obregón presente.</li> <li>- Autoridades importantes en el evento entre ellas el Secretario de Educación Pública José Vasconcelos.</li> <li>- Prensa cubriendo el evento.</li> <li>- Se puede notar que había muchos espectadores alrededor del escenario.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El jarabe tapatío tiene varias partes dentro de su coreografía y música.</li> <li>- Se alcanza a apreciar partes de la coreografía del jarabe como: la salida y el saludo, la lazada, el convite, las medias, naranjas y la pisada de sombrero.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El piso es de terracería por lo que resulta muy inadecuado para zapatear porque no es una superficie firme.</li> <li>- Debido al punto anterior seguramente los movimientos principales solo fueron marcados en sus trazos principales y no ejecutados con el zapateado tradicional.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> <li>- Escenario al aire libre.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Traje de china poblana. Blusa blanca bordada en la tapeta frontal, falda al tobillo bordada con lentejuelas diferentes figuras, rebozo complementario.</li> <li>- Algunas llevan zapatos de baile folclórico, otras simplemente llevan ballerinas o zapatos de piso.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estadio nacional</li> <li>- Las parejas están acomodadas en forma de un gran rectángulo con una punta en forma de triángulo.</li> <li>- Esta figura está cargada a la derecha del escenario.</li> <li>- El piso tiene líneas para saber dónde acomodarse y también tiene taches que marcan lugares intermedios en la distribución.</li> <li>- El piso es de terracería.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la mañana</li> <li>- No se sabe cuánto duró exactamente este número porque se desconoce el arreglo que se utilizó.</li> <li>- El jarabe tapatío dura de 2:30 a 5:00 minutos, si se extiende a jarabe ranchero puede durar hasta 10 minutos.</li> </ul>



**Foto 15. Jarabe tapatío. Estadio nacional**  
**FUENTE: *Excélsior*, Rotograbado, 11 de mayo 1924.**



Foto 16.Jarabe, 1924.

FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/152/IA-2483.





**Foto 17. Jarabe, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 36971/154/IA-2485.**



**Foto 18. Una pareja, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/155/IA-2486.**





**Foto 19. En pleno baile, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/157/IA-2488.**



**Foto 20. Una china, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/159/IA-2490**



**Foto 21. Una china, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/160/IA-2491**





**Foto 22. Retrato, 1924.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/161/IA-2492**



**Foto 23. Foto de la inauguración del Estadio nacional en “El Jarabe Antiguo y Moderno”.**

**FUENTE: *Mexican Folkways*, 1930, no.1 vol. 1-6. p. 27**

### **El Estadio sin rumbo**

El programa de inauguración para el Estadio nacional fue realmente espléndido. Las reseñas críticas prodigaron halagos para este magno evento que principiaba un estadio y una nueva manera de reinventar las artes escénicas a través de otras formas estéticas y discursivas que se conjuntaron con la ideología política oficial. Es importante resaltar que un espectáculo de tales características necesitaba de la intervención estatal, ya que las instancias públicas eran las únicas capaces de organizar a tal cantidad de intérpretes en el escenario y la complicada logística que se desplegaba alrededor de estos eventos.

En esta primera representación, todos los gastos fueron auspiciados por la propia Secretaría de Educación Pública, que corrió con los costos de logística para los ensayos, y para las representaciones en 1924, compra y alquiler de vestuarios, calzado, utilería, gastos de propaganda y gestión, gastos de transporte y viáticos. Otras instituciones que apoyaron

estos primeros festivales fueron El Colegio Militar, Ferrocarriles Nacionales, Unión Des Femmes de France, los Talleres Gráficos de la Nación y el Departamento Editorial.<sup>152</sup>

Participaron como intérpretes las escuelas primarias, las Escuelas Normales y Técnicas, la Escuela de Agricultura y algunas facultades universitarias, en estos primeros programas hubo varias instancias que fungieron como apoyo para montar los números y participar en las partes más elaboradas de cada programa, algunas de ellas fueron la Federación Atlética Nacional, la Orquesta Mexicana de Señoritas y el Colegio Militar.

El 24 de mayo se repitió el programa inaugural, esta vez con menos elementos en el escenario. Las voces del coro fueron criticadas por estar desganadas y los espectadores parecían estar impacientes por el sofocante calor que dejó 70 personas insoladas, según cifras oficiales. En esa ocasión hubo dos números extra: las pirámides humanas y una muestra de equitación de los alumnos del Colegio Militar.<sup>153</sup>

El Estadio nacional parecía ser la concreción material de todas las reformas vasconcelistas. Las innovaciones que llegaron a ser propuestas fehacientes durante la gestión del llamado “apóstol de la educación” iban a tomar parte de forma palpable dentro de aquellos espectáculos escénicos. En teoría, allí se desarrollarían las ideas de modernidad que aludían estéticamente a la cultura griega de las fiestas apolíneas y dionisiacas basadas en la armonía. Estos eventos catárticos serían los encargados de conducir a las masas a un renovado espíritu nacionalista de prosperidad.

Como ya lo mencioné, se trató de un proyecto muy importante, hay que recordar que entonces los grandes medios de comunicación eran los periódicos, las revistas y la radio. Esta última había incursionado en México un par de años antes de la salida presidencial de Obregón y prometía revolucionar las comunicaciones en todo el país. Como lugar, el Estadio permitía reunir a una gran cantidad de personas de forma presencial y también comunicar un mensaje masivo por medio de la experiencia, misma que estaría supervisada en todo momento por la Secretaría de Educación Pública.

---

<sup>152</sup> Este legajo contiene numerosas solicitudes logísticas para los festivales del Estadio nacional en el año de 1924, cabe mencionar que estos gastos se combinaron con algunos otros referentes a la arquitectura para optimizar el espacio porque recordemos que al momento de su inauguración el Estadio no estaba completamente terminado AGN, Presidentes, 121-E-E.

<sup>153</sup> “Ayer el jarabe nacional” *Excelsior*, 26 de mayo 1924, “Otro gran festival en el Estadio nacional”, *El Universal Gráfico*, 26 de mayo de 1924. p. 3.

Estando la educación del pueblo enlazada con la educación de la infancia, es indispensable que ésta sea dirigida con el propósito de formar sus gustos y razonamientos y un ideal en que encontrarán más tarde su florecimiento, según las aptitudes de cada uno y para el mayor bien de todos... El repertorio escolar debe rechazar sistemáticamente las producciones sin valor artístico que no puedan hacer otra cosa que pervertir el gusto y el sentido crítico de los niños difundiendo una educación deplorable<sup>154</sup>.

Los espectáculos se basarían en todos aquellos elementos que las autoridades consideraran necesarios para mejorar la calidad de vida de la familia mexicana. Sin embargo, Vasconcelos renunció en julio de 1924 y dejó su gran proyecto a la deriva. Bernardo Gastélum tomó la batuta de dicha institución de manera temporal, para luego pasarle el mando a José Manuel Puig Casauranc, quien desempeñó el cargo durante la presidencia de Plutarco Elías Calles.

Lamentablemente los archivos de la Secretaría de Educación Pública han tenido una historia bastante amarga, lo cual me ha impedido conocer los detalles de la administración de este inmueble.<sup>155</sup> A juzgar por la manera en que se estructuró la SEP durante la presidencia de Calles, el Estadio nacional perteneció desde sus inicios al Departamento de Bellas Artes. Este elemento nos dice mucho de los objetivos con los que fue fundado, pues más que un espacio deportivo se buscó que fuera un espacio de experimentación artística.

Antes de que el nuevo gabinete tomara posesión de la administración, el Estadio nacional tuvo cuatro eventos más. Los días 13 de julio, 24 de agosto, 7 de septiembre y 21 de octubre de 1924 fueron dedicados a nuevos espectáculos masivos que siguieron la misma línea de los realizados durante la gestión de Vasconcelos. Recordemos que no se podía parar la producción de obras en este inmueble porque aún no estaba totalmente pagado y parte del financiamiento de la deuda dependía de la venta de boletos.<sup>156</sup> Los

---

<sup>154</sup> Augusto Chapuis, "El arte musical en la escuela" (1922). en *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 85

<sup>155</sup> Primero estuvieron en una gran bodega al norte de la ciudad, donde había catálogos muy escuetos, pero Don Roberto, la persona que atendía, tenía memorizado las localizaciones específicas de muchos de los materiales. En el año 2013, las autoridades mudaron por completo este fondo al Archivo General de la Nación, trataron de hacerse nuevos catálogos, sin tomar en cuenta los que ya existían. Este año 2017 han movido el fondo a su nuevo edificio alterno. Todo esto perdió gran cantidad de información, incluyendo, la parte administrativa del Estadio nacional, que en teoría debería de estar en alguna de las cajas pertenecientes al Departamento de Bellas Artes, que hasta la fecha están sin clasificar, una parte de él está perdido.

<sup>156</sup> Anuncio Estadio nacional, *El Universal Gráfico*, 6 de mayo de 1924.

precios eran accesibles, ya que estaban a la par de cualquier espectáculo teatral de la época<sup>157</sup>. Si se buscaba un lugar a la sombra, la entrada costaba un peso, mientras que si se prefería estar en el sol, se debían pagar cincuenta centavos. El costo de los otros espectáculos en ese momento en la Plaza de Toros constaban tres pesos, dos en el Teatro Principal, mientras que en el Teatro Ideal oscilaban entre un peso con cincuenta centavos y tres pesos.

La función del 2 de junio sería la última en el periodo de gestión administrativa de José Vasconcelos. El secretario renunció el 1 de julio de 1924, producto de sus numerosos desacuerdos con el presidente Obregón, aunque dijo que el motivo para desistir de sus labores era su candidatura para la gubernatura del estado de Oaxaca. Los problemas internos y la disminución del presupuesto general diezmaron su poder al frente de la SEP y como consecuencia vio coartados sus planes, por lo que tuvo que salir huyendo para tener la posibilidad de cumplir sus deseos de poder en años posteriores.<sup>158</sup> El Estadio nacional fue un proyecto que entusiasmó a Vasconcelos en su concepto, pero sabía que no vería sus frutos porque ya tenía planeada su renuncia a la SEP desde antes de la inauguración del coloso, tal como expresó años después:

La inauguración del Estadio fue la apoteosis de la obra educacional obregonista. En lo de adelante, cada vez que en el país o en el extranjero quería el gobierno dar muestra de su labor, lo primero que hacía era exhibir la película tomada en la fiesta del Estadio.

Al salir a la calle para tomar los autos, un joven se desprendió de los grupos de curiosos y gritó: “¡Viva el maestro!”.

Era la primera vez que me daban en público este título y pensé con amargura: “el maestro ya se va...”

Y el país queda, otra vez, en manos de huachilobos.<sup>159</sup>

A pesar de los cambios en la SEP, se empezó a conformar un repertorio de obras masivas que se presentaban en los festivales oficiales. Llamaban la atención los pasajes de la ópera wagneriana *Tannhauser*, cuyo argumento estaba basado en las leyendas alemanas sobre el amor sagrado y el profano mostrados a través de elementos de la Grecia clásica. La obra

<sup>157</sup> Desde aquellas primeras presentaciones comenzaron a tenerse advertencias sobre la ilegalidad de la venta de boletos en el Estadio. Hubo varias advertencias en artículos y pequeños anuncios sobre la falsificación de boletos del inmueble. Anuncio, *El Universal*, 12 de julio de 1924, p. 7.

<sup>158</sup> Fell, *op. cit.*, pp. 667-669.

<sup>159</sup> Vasconcelos, *op. cit.*, *La creación...* p. 201.

nos habla de la elevación del espíritu para la sublimación del ser. Se presentó cantada a 5000 voces y su puesta en escena continuó hasta 1926.<sup>160</sup> La selección de esta obra demuestra que los repertorios presentados en el Estadio estaban basados en los ideales de obra de arte total, pues implicaban una combinación de las artes escénicas interpretadas por las masas y para las masas (escuchar en material audiovisual, cap.3, pieza 6), además de que su mensaje, lleno de una intencionalidad construida a partir de los más sofisticados conocimientos culturales europeos, muestra los ideales que quería transmitir la SEP.<sup>161</sup>

Aun con la intencionalidad que pretendía transmitir la Secretaría de Educación Pública, la recepción de los mensajes por parte de los espectadores-participantes podría contar otra historia, ya que los asistentes a los espectáculos en el Estadio eran personas con poca o nula educación escolar, pues se trataba de clases bajas y medias que no sabían leer ni escribir. Familias que hacía pocos años estaban inmersas en la lucha revolucionaria seguramente asistían al coloso por la novedad, llamados por la diversión y el entretenimiento, que era uno de sus objetivos principales. Entre tanto, se colaban mensajes intelectuales, culturales y nacionalistas. Era una nueva muestra de la capacidad artística de las masas escolares, un formato que nunca se había visto en México.

Otros de los números fueron dedicados a la gimnasia, danzas internacionales (como húngaras y egipcias) y al concurso de “Embajadora de simpatía”, organizado por el periódico *El Universal*. Cabe mencionar que el Estadio sumaba cada vez más patrocinadores de sus eventos, entre los que se encontraban la Compañía de Tranvías, Luz y Fuerza de México, Fábrica de Cigarros el Buen Tono, Centro Recreativo Sonora-Sinaloa, Asociación Nacional de Charros, entre otras. El coloso fue una construcción oficial, pero su concepto resultaba tan novedoso que atrajo empresas importantes que estuvieron interesadas en anunciarse en él.<sup>162</sup>

Aunque el Estadio fue abandonado casi desde su nacimiento por el “apóstol de la educación”, esa situación no mermó el aporte de nuevos conceptos para los espectáculos en

---

<sup>160</sup> Anuncio, *El Universal Gráfico*, 11 de julio de 1924, p. 11, Anuncio, *El Universal Gráfico*, 17 de julio de 1924, p. 5. Anuncio, *El universal Gráfico*, 12 de julio de 1924, p. 7 Anuncio, *El Universal Gráfico*, 19 de agosto de 1924, Anuncio *El Universal Gráfico*, 24 de agosto de 1924, p. 13. “Veinte mil niños. Programa de las Fiestas del próximo cinco de mayo”, *El Universal*, 3 de mayo de 1926, p. 1 y 2.

<sup>161</sup> Según Engracia Loyo “Vasconcelos se preocupaba más por poner al alcance los frutos de la cultura occidental, que por estimular expresiones nacionales” Citado en Loyo, *op. cit.*, p.197.

<sup>162</sup> Anuncios, *El Universal Gráfico*, 23 de agosto de 1924, p.13.

el Distrito Federal, pues estableció un nuevo modo de asimilar las ceremonias cívicas en la cultura posrevolucionaria que se estaba construyendo.

### CAPÍTULO III. DANZA FOLCLÓRICA, HELÉNICA Y GIMNASIA. LOS NUEVOS ESPECTÁCULOS MASIVOS.

“Estas fiestas son muestra de la reivindicación más alta de las glorias del pueblo”  
Plutarco Elías Calles.<sup>163</sup>

#### **La escuela de la acción y la educación corporal**

Durante la presidencia de Calles el presupuesto de la SEP se redujo de 9 a 7%, además se suspendió la campaña contra el analfabetismo y la enseñanza se focalizó en la escuela de la acción,<sup>164</sup> producto de la reforma educativa de 1924, cuya base fue el programa de la acción creado por el pedagogo norteamericano John Dewey.

México era heterogéneo en su composición, de modo que tenía poblaciones mestizas, afroestizas e indígenas, cuyas costumbres culturales eran por demás diferentes. La pobreza azotaba a la mayoría de los mexicanos, igual que el analfabetismo y la desigualdad. La Secretaría de Educación Pública necesitaba integrar todas estas diferencias en elementos comunes que ayudaran a transitar al progreso y a la modernidad de manera homogénea. El programa de John Dewey se basaba en el aprendizaje a través de la experiencia, definía la educación como un proceso de constante renovación de los individuos. El pedagogo pensaba que las escuelas eran solo uno de los medios especializados para convivir y organizar a los grupos de aprendizaje, pero que no eran la única vía de transmisión de conocimiento. En su ideología había dos tipos de sociedades: las estáticas y las progresistas, las primeras eran definidas como las que querían mantener las tradiciones inamovibles y las segundas las que poseían métodos educativos en constante renovación. El principal objetivo del aprendizaje era forjar una sociedad armoniosa por medio de la asignación de actividades y la ayuda mutua para el bien común.

La escuela de la acción, también llamada “nueva escuela” fue un programa encaminado a la educación mexicana por medio de laboratorios pedagógicos que enseñaran a través de hechos concretos a mejorar la vida de la población, principalmente la rural. En ella la educación elemental debería estar dividida en diversas actividades diseñadas para el

---

<sup>163</sup> “Fue maravilloso el Festival del Estadio”, *El Universal*, 6 de mayo de 1926, (2 secc.) pp. 1 y 7.

<sup>164</sup> Loyo, *op. cit.* p.225.



desarrollo de la comunidad. Los trabajos manuales, la observación, la experimentación y la experiencia eran los principales aliados de este modelo.

El maestro fungió como guía de todas las actividades encaminadas a las mejoras de la comunidad. Se impulsó el espíritu de servicio y la cooperación y se dejó de lado la competencia. La educación del pueblo estaba en todas partes: en el hogar, durante el tiempo libre, durante los juegos y durante la recreación. Se fomentaba el amor a la patria y los sentimientos de pertenencia a ella, así como el respeto por los demás.

Cualquier momento era bueno para instruir al menor, por ello la escuela rural enseñó a sembrar, labrar, criar y potenciar cualquiera de las habilidades que permitieran explotar al máximo su entorno. En este lugar se instruía al alumno por medio de la vista, las acciones y el ejemplo del trabajo. Había cátedras orales, escritas y prácticas. Era fundamental aprovechar el tiempo para la formación del buen ciudadano, había aprendizaje en los momentos de trabajo y también en los de ocio. La finalidad principal de estas escuelas era despertar la conciencia y ampliar la cooperación activa de toda la comunidad por medio de actividades para el bien común.<sup>165</sup>

Las Casas del Pueblo fungieron como centro de actividades prácticas, trabajos escolares y culturales que fomentaran el bienestar de la sociedad.<sup>166</sup> Las Misiones Culturales eran grupos itinerantes o semipermanentes que en este periodo se enfocaron en aplicar la escuela de la acción en las comunidades que las recibían. Las Casas del Estudiante Indígena fueron creadas en 1924 con el objetivo de incorporar al joven “indio” a la sociedad mexicana moderna por medio del trabajo, de la educación rural, del deporte, de la

---

<sup>165</sup>Plan de trabajo de las Escuelas Rurales citado en Rosa María Torres Hernández, *Influencia de John Dewey los periodos presidenciales de Plutarco Elías Calles y el Maximato 1924-1934*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis para obtener el grado de Doctora en Pedagogía, 1997. pp. 195-196.

<sup>166</sup> Las casas del Pueblo dependían del Departamento de Cultura Indígena y se dividieron en tres categorías: Rudimentarias, Elementales y Consolidadas. “Las Casas del Pueblo rudimentarias: Ofrecían cursos de los grados con actividades prácticas de trabajo y enseñanzas indispensables para iniciar a los indígenas en la cultura contemporánea. Estos centros escolares se establecieron en las poblaciones donde el número de indígenas excedía el 60% de la población total. Las Casas del pueblo elementales comprendían los dos grados de la Rudimentaria y dos grados más para ampliar y sistematizar los conocimientos de los cursos rudimentarios. Se estableció que funcionarían para capacitar a los indígenas en estudios que les permitieran ingresar a escuelas de orden superior, además de capacitar también a la comunidad para un aprovechamiento más racional de los pueblos de la región. Las Casas del pueblo consolidadas comprendían las enseñanzas rudimentarias y elementales con dos grados más de avanzado para alumnos de educación precedente o primaria elemental hasta el cuarto año en otras escuelas. Posteriormente estos cursos se ampliaron con enseñanzas pedagógicas indispensables para la preparación rudimentaria de Maestros Rurales. Estas escuelas se establecieron a lo largo de zonas indígenas a lo largo de todo el territorio nacional. *Ibidem*, p. 34.

instrucción básica, de la instrucción intelectual, artística y, si se daba el caso, de la enseñanza del español.<sup>167</sup>

La “raza indígena” era admirada idílicamente porque aludía al pasado mexicano y a una enorme riqueza cultural que prestó muchos de sus elementos estéticos o identitarios al discurso revolucionario. Sin embargo, se consideraba que los grupos indígenas deberían modificar muchas de sus costumbres y actitudes para “mexicanizarse” y entrar en la dinámica de la modernidad. Aunado a estas actividades prácticas de mejoramiento del entorno, se tuvo el interés de fomentar la cultura y las materias llamadas “intelectuales”, las cuales contemplaban los conocimientos científicos, aritméticos y el buen conocimiento de la lengua nacional: el español.

John Dewey visitó México en julio de 1926, invitado por la Secretaría de Educación Pública y la Escuela de Altos Estudios. Impartió dos conferencias en las que expresó sus ideas y su interés por conocer las escuelas rurales mexicanas, razón por la cual asistió a algunas Misiones Culturales de Tlaxcala y a la Escuela Rural de la Hacienda de Xocoyuca, donde pudo observar el trabajo que allí se realizaba<sup>168</sup>.

La filosofía de John Dewey proponía atacar de raíz algunas de las problemáticas más importantes que se tenían en el país. Rafael Ramírez y Moisés Sáenz<sup>169</sup> fueron los encargados de sintetizar esta doctrina y adaptarla a los ideales mexicanos de la Revolución. Se reinventó el significado de la escuela, en el que el contacto del niño con el exterior y la naturaleza resultó central para su formación.<sup>170</sup>

La educación cívica fue muy importante, porque afianzaba la nacionalidad. En los rituales oficiales se reconoció el valor del ciudadano y el vínculo que éste mantenía con la patria por medio de la exaltación de los valores de honradez, lealtad, cooperación, servicio social y responsabilidad común. En este periodo se redujo el número de ceremonias efectuadas dentro de las escuelas y se les sustituyó por actividades prácticas que mostraran de facto el compromiso ciudadano. Aunque se le dio especial énfasis al respeto y a la

---

<sup>167</sup> José Manuel Puig Casauranc, *El esfuerzo Educativo en México*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, vol. I, p. 25-26. Loyo, *op. cit.*, pp. 293-295.

<sup>168</sup> Torres, *op. cit.* p. 215. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, octubre, Tomo V, núm. 10, 1926, p. 179.

<sup>169</sup> Moisés Sáenz Subsecretario de Educación Pública, fue discípulo de John Dewey en la Universidad de Columbia y fue quien impulsó la reforma educativa basándose en las ideas de Dewey.

<sup>170</sup> Escuelas al Aire Libre. Con un programa de “clases aireadas” tuvieron el objetivo de conectar al niño con su entorno y hacerlo consciente de él.

veneración a los símbolos patrios,<sup>171</sup> en 1926 se publicó un código de moralidad que expresaba las reglas para ser un buen mexicano. Dicho documento versaba a la letra:<sup>172</sup>

1. Los buenos mexicanos se dominan a sí mismos.
2. Los buenos mexicanos procuran tener buena salud y conservarla.
3. Los buenos mexicanos son bondadosos.
4. Los buenos mexicanos juegan correctamente.
5. Los buenos mexicanos tienen confianza en sí mismos.
6. Los buenos mexicanos cumplen con su deber.
7. Los buenos mexicanos son dignos de confianza.
8. Los buenos mexicanos son veraces.
9. Los buenos mexicanos procuran hacer las cosas debidas de la mejor manera.
10. Los buenos mexicanos trabajan armoniosamente en cooperación con sus compañeros de trabajo.
11. Los buenos mexicanos son leales.

Todos estos elementos nos dan la pauta para inferir cuáles eran los valores que se preponderaron en la sociedad y en las políticas de gobierno. La lealtad, el trabajo, la puntualidad, la confiabilidad, la verdad, la cooperación, la bondad, la solidaridad y la limpieza. Ser buen ciudadano:

era sinónimo de conocer derechos, deberes, responsabilidades y realizar trabajos genuinamente cívicos de lealtad cooperación y respeto con y hacia el Estado y la comunidad... Los maestros promovían el amor a la patria, el culto a la bandera y la devoción por el himno nacional. El presidente mismo fomentaba este nacionalismo efectuando periódicamente en el Estadio nacional ceremonias en las que se distribuían banderas a las escuelas<sup>173</sup>

La higiene escolar extremó las precauciones para mantener un cuerpo sano mediante la limpieza personal y del entorno. Se puso énfasis en llevar un control en el crecimiento del

---

<sup>171</sup> Se distribuían banderas en todas las Escuelas periódicamente como parte del presupuesto de la SEP, lo mismo pasaba en el Estadio nacional. Puig Casauranc, *op. cit.* pp. 200 y 201.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>173</sup> Loyo, *op. cit.*, p.225.

niño. Hubo un interés marcado por estudiar los elementos antropométricos que determinarían la normalidad y la salud de los individuos<sup>174</sup>. Se fomentó la educación física para lograr un cuerpo sano. La gimnasia se refería a una “amplia gama de ejercicios físicos que se distinguían entre sí por sus orígenes y métodos”<sup>175</sup> y cuyo objetivo principal era movilizar el cuerpo para cultivar sus capacidades motrices en diferentes niveles. Los objetivos generales de la gimnasia se dividieron en cuatro grandes ramas:<sup>176</sup>

- a) Gimnasia pedagógica: aseguraba el buen desarrollo del cuerpo.
- b) Gimnasia militar: a la cual se le añaden ejercicios de combate.
- c) Gimnasia médica u ortopédica: comprendida para la sanación de enfermedades.
- d) Gimnasia estética: se expresa por medio de movimientos corporales algún sentimiento o pensamiento.

Además de fortalecer el cuerpo, los ejercicios gimnásticos tenían el objetivo intrínseco de germinar un cambio social y político por medio del saneamiento del cuerpo y el amor a la patria. En toda la etapa posrevolucionaria mexicana hubo una enorme vinculación entre el ejercicio, el arte y el civismo: se le llamó cultura física y estética.

Dentro de las escuelas oficiales de la SEP, se promovían tablas gimnásticas, juegos sencillos, marchas, rítmicas, evoluciones en filas, pirámides humanas, dispersiones laterales, evoluciones complejas, alineaciones, repeticiones de secuencias y pequeños desfiles, los cuales, la mayoría de las veces, estaban mezclados con algunos cantos corales de corte patriótico para que los alumnos asociaran el nacionalismo con el esfuerzo físico.<sup>177</sup>

En la práctica, cada caso era una historia diferente, pues los recursos del Estado eran limitados y había muchos problemas para homologar y homogeneizar las políticas

---

<sup>174</sup> Se buscaba la limpieza en la escuela, en la casa, el baño diario, lavar la ropa, comer con las manos limpias, tener suficiente distancia con los animales domésticos y de granja, hervir y desinfectar alimentos, cuidar su conservación, tener en el hogar lugares destinados para comer, dormir, cocinar y defecar, entre otras medidas cotidianas. Puig, *op. cit.*, pp. 29 y 30.

<sup>175</sup> Citado en Miguel Ángel Esparza Ontiveros, *La nacionalización de los deportes en la ciudad de México 1880-1928*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2014. Tesis de doctorado en Historia Moderna y Contemporánea p. 279.

<sup>176</sup> Fernando García, *De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros. Una historia del cuerpo en la modernidad*, México, Editorial Torres Asociados, 2010. p. 67.

<sup>177</sup> Puig Casauranc, *op. cit.*, vol. I. 264, 326, 327.

culturales que se dictaban desde el centro. Se criticó mucho a la Dirección General de Educación Física por ser “incapaz de atender las necesidades más elementales de educación física en las escuelas primarias, pues solo se ocupaba de organizar fiestas ridículas en el “juguete del Estadio”.<sup>178</sup>

En el discurso, las autoridades de la SEP estaban convencidas de que la cultura física forjaría ciudadanos fuertes y determinados, buenos ciudadanos mexicanos que contribuyeran a la construcción de una patria libre, moderna, sana, solidaria y vanguardista. Todos estos elementos eran de corte marcial, por ello el ejército y sus soldados eran la viva imagen de esta combinación entre nacionalismo, cultura física y civismo.

La iniciativa privada contribuyó a la institucionalización del deporte en México. Ya que la falta de presupuesto de la SEP y la inestabilidad política amenazaron con romper la paz posrevolucionaria, le impidieron impulsar sus políticas culturales y educativas de manera homogénea en el país.<sup>179</sup> La YMCA llegó a México desde 1892, promovió deportes nuevos en todo el mundo, tales como el voleibol y el básquetbol, otros como el atletismo, el Jai-Alay, la natación y la esgrima también fueron populares.<sup>180</sup>

En 1926 y gracias a sus impresionantes habilidades físicas para recorrer grandes distancias, se incluyó a los tarahumaras en varias competencias oficiales, como los Juegos Centroamericanos y las Olimpiadas de Amsterdam. Ellos no hablaban español, no sabían lo que significaba competir y tampoco se sentían mexicanos, por lo que la idea de representar a México en esta competencia era parte de las iniciativas estatales para “integrar al indígena” y “demostrar la grandeza de la raza”. Estos discursos son contradictorios porque buscaban integrar a una comunidad cambiándola casi por completo. Más que ayudar a los tarahumaras a visibilizarse como ciudadanos mexicanos, este acto fue un mensaje idílico sobre el talento indígena y la relación que esta identidad tenía con los mexicanos.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Lamberto Álvarez Gayou, “La Educación física en México”, *El Demócrata*, 12 de octubre de 1924, p. 5. Citado en Esparza Ontiveros, *op. cit.*, p. 283.

<sup>179</sup> “La Secretaría de Instrucción Pública durante 1925” *El Universal Ilustrado*, 7 de enero de 1926, p. 14.

<sup>180</sup> Había algunos organismos oficiales encargados de regular estos deportes por ejemplo la Federación Atlética Nacional, la Asociación Olímpica Mexicana y el Comité Olímpico Mexicano. La primera vez que México participó en unas Olimpiadas fue en las de París de 1924. Ese mismo año se inauguró el Centro Deportivo Venustiano Carranza en la colonia Balbuena, que junto con el Estadio nacional y el Parque Delta formaban los centros deportivos más importantes del Distrito Federal. Correspondencia con Secretarías de Estado, FAPECyFT Fondo AJA, Serie 0307, Exp. 9, Inv.247, Leg. 21/62.

<sup>181</sup> “Los indios y el deporte”, *El Universal Ilustrado*, 2 de septiembre 1926, p. 39 y 63. En las Olimpiadas de Ámsterdam los tarahumaras fueron eliminados en la primera ronda, se tenía una gran expectativa de que

La Escuela Elemental de Educación Física —la primera en su clase dentro de nuestro país— se dedicó a la formación deportiva y pedagógica de maestros y estuvo bajo la dirección de José F. Peralta, instruido en EUA, quien tuvo una gran influencia de la escuela americana y alemana de gimnasia, cuyos fundamentos eran el temple de carácter bajo regímenes estrictos y rutinas militares realizadas bajo condiciones extremas. Para ingresar a la Escuela Elemental de Educación Física solo se necesitaba tener gusto por los deportes y estar dispuesto a servir a la patria. En 1927 cambió su nombre por el de Escuela de Educación Física.

El proyecto educativo revolucionario iba más allá de las aulas, pues contempló todo un modelo de vida diseñado para transitar a la modernidad. Los espacios de tiempo libre y las actividades recreativas fueron fundamentales en la formación del ciudadano mexicano, ya que era ahí donde se explayaban los ideales sociales a través de imágenes, sonidos, actividades y figuras de identidad.

### **La protesta presidencial ante las masas.**

En 1924 Plutarco Elías Calles mandó una misiva al presidente Álvaro Obregón y a los miembros de su gabinete con una importante propuesta (ver en material audiovisual, cap.3, pieza 1):<sup>182</sup>

Dada la trascendencia interior y exterior que alcanzará la transmisión del poder, considero que a este acto no debe restársele significación principalmente por lo reducido del recinto donde el congreso se reúne para tomar la protesta el nuevo mandatario, pues como saben su capacidad no permite en número mayor de 400 espectadores, he concebido la idea de hacer alguna propaganda en las cámaras legislativas para el Honorable Congreso. Pido entonces una Ley que determine el traslado del recinto oficial de las mismas y para el sólo acto de tomar protesta de ley al nuevo Gobernante, al Estadio nacional. La ley deberá establecer que el nuevo presidente tomará protesta a las 11 horas del 30 de noviembre. Siendo el Estadio una propiedad de la Nación para asuntos culturales y cívicos, no creo que exista ningún

---

fueran triunfadores por encima de los europeos, para demostrar “el poderío de la raza de bronce” Esparza Ontiveros, *op. cit.*, p. 329. “Los indios y el deporte”, *El Universal Ilustrado*, 2 de septiembre 1926, p. 39 y 63.

<sup>182</sup> Calles viajó a Alemania por motivos de salud, también estuvo en Francia y Estados Unidos, sobre este viaje se hizo un documental que capturó algunas imágenes llamado *Ecós del viaje del presidente don Plutarco Elías Calles*. Se puede consultar los pormenores de estas visitas en Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930, op. cit.* vol. II. pp. 15-28.

escollo de carácter moral que pudiera entorpecer las ideas, como sucederá si se tratara de la Plaza de Toros o cualquier otro recinto destinado a espectáculos públicos y actos de otra naturaleza.<sup>183</sup>

Hasta entonces las tomas de protestas presidenciales habían sido en el Congreso de la Unión, actual Asamblea Legislativa, con capacidad para 500 personas. Se realizaban únicamente frente a los miembros entrantes y salientes del gabinete presidencial y algunos invitados, aunque esta vez se pensaba en un evento distinto. La idea de Calles de cambiar la sede para dicha ceremonia pudo ser producto de la euforia por el nuevo recinto masivo, o bien, debida a alguna influencia extranjera en la política internacional, ya que cuando envió la misiva, Calles se hallaba en la ciudad de Berlín, cuna de las ideas wagnerianas y de nuevas propuestas estéticas masivas.<sup>184</sup>

La elección del Estadio nacional como recinto oficial para esa ceremonia evidencia la necesidad de incluir a las masas en el discurso de legitimación política. Se necesitaba el respaldo del pueblo, de la opinión pública para que la paz se mantuviera en un país lleno de pugnas regionales, en el que apenas se estaban asentando los herederos de los triunfos revolucionarios y resultaba necesario un excelente manejo de los elementos oficiales para que se fueran consolidando nuevas estructuras de poder.<sup>185</sup>

Ya he mencionado que en el Distrito Federal los únicos dos recintos masivos que existían en aquellos momentos eran la Plaza de Toros de la Condesa y el Estadio nacional, siendo este último el que tenía mayor capacidad y, para mayor conveniencia, pertenecía a la Secretaría de Educación Pública. La ceremonia presidencial planeada era un acto innovador, porque buscó ser incluyente, así vemos entre los invitados a los miembros del Congreso entrante y saliente, a diplomáticos, empresarios, militares, sindicatos obreros, veteranos de guerra, algunas escuelas y diversas familias de la sociedad mexicana y el culto a la Revolución.

Las entradas generales fueron gratuitas y se dieron a las primeras personas que las solicitaron en las oficinas generales de la SEP. El éxito de esta convocatoria fue tal que se

---

<sup>183</sup> FAPECYFT, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles (APEC), Carta de Álvaro Obregón, Sin Serie, Exp. 6, Inv. 760, leg. 1. 18 de septiembre 1924.

<sup>184</sup> Véase Mosse, *op. cit.*

<sup>185</sup> La toma de posesión de Calles se iba a inaugurar la estación radiofónica de la Secretaría de Educación Pública, pero la tecnología jugó un revés ese día y no funcionaron, tampoco lo hicieron los magnavoces, por lo que el presidente Calles tuvo que gritar su juramento. Reyes de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, *op. cit. vol. III*. pp. 33-35.

suspendió el desfile militar programado para anteceder el acto presidencial por el caos que podría ocasionar en la ciudad. Los periódicos de la época no pararon de dar instrucciones de cómo debían comportarse las masas en el Estadio: por dónde entrar, por dónde salir, qué hacer cuando empezara el evento y cómo reaccionar cuando terminara.<sup>186</sup>

Era un acto nunca antes visto en México. Por primera vez se incluiría a la gente del pueblo en un ritual político de gran envergadura. El significado intrínseco daba el mensaje de que los triunfos de la Revolución eran populares y pertenecían al pueblo. La paz, la armonía y el bienestar eran elevados a su máxima expresión en un ritual donde se veneraba a los héroes y a la nación. El poder se cedió en un acto de transición pacífica por medio de una institución normativa que se apoyaba en las masas para refrendar el valor de los resultados de la guerra.

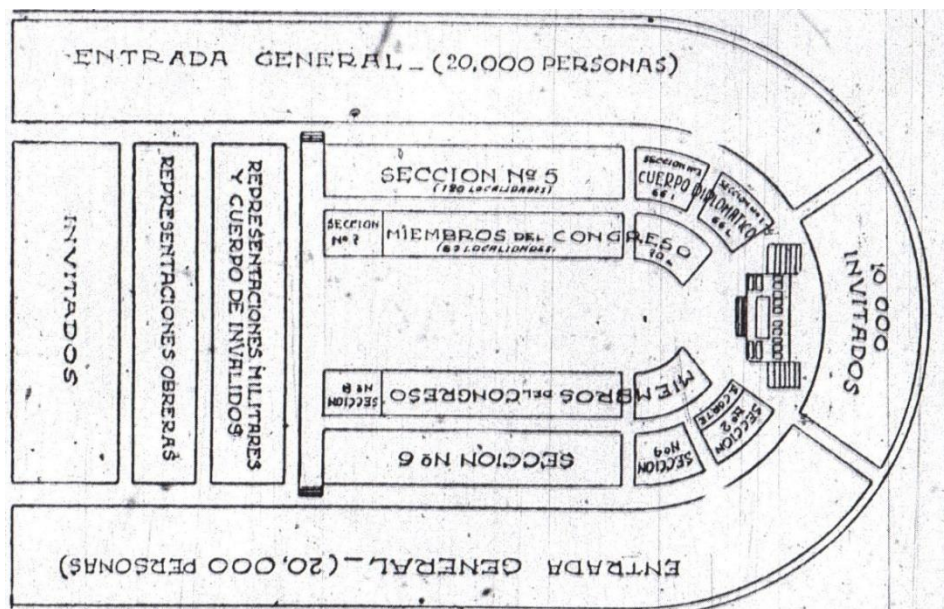
La protesta se presentó ante 30 mil personas, 20 mil menos de las que se esperaban. Fue un acto breve, sólo estuvo programada la ceremonia oficial de cambio de poderes, no hubo ningún número extra. Se cedieron los poderes presidenciales y se anunció el nuevo gabinete que apoyaría al presidente Calles.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> “Solemne ceremonia de protesta del Señor Calles en el Estadio” *El Universal*, 29 de noviembre de 1924, pp. 1 y 10. “El presidente electo irá al Estadio acompañado del Jefe saliente del ejecutivo” *El Universal*, 1 de diciembre de 1924, pp. 1 y 10. “Ante treinta mil personas prestó la protesta el Presidente Calles”, *El Universal*, 1 de diciembre de 1924, p. 1 “Toma de protesta de General Calles”, *El Universal Ilustrado*, 4 de diciembre 1924. p. 16

<sup>187</sup> Entre sus miembros más importantes se encontraban: En la Secretaría de Relaciones el licenciado Aarón Sáenz, en la de Hacienda, el Ingeniero Alberto J. Pani, en la de Gobernación el licenciado Romero Ortega, en la de Industria, Comercio y Trabajo Luis N. Morones, en Agricultura y Comercio Luis L. León, el Secretario de Guerra y Marina, General Joaquín Amaro, el Jefe del Estado Mayor presidencial, José Álvarez y finalmente de la Secretaría de Educación Pública José Manuel Puig Casauranc, cuyo subsecretario fue Manuel Gamio y posteriormente Moisés Sáenz.





**Imagen 3. “Cómo estará acondicionado el Estadio para la protesta del Señor General Plutarco Elías Calles como Presidente”**  
**FUENTE: *El Universal*, 26 de noviembre de 1924, p. 6.**



**Foto 24. Reunión del Congreso de la Unión en el Estadio nacional, en la protesta de ley del general Plutarco Elías Calles como presidente de la República Mexicana.**  
**FUENTE: FN, Inv. 44262**



**Foto 25. Plutarco Elías Calles durante la protesta como presidente de la República.  
Fuente: FNInv. 44292.**

La fotografía 25 muestra cómo fueron aquellos momentos de la protesta presidencial. Resulta impresionante ver la cantidad de personas involucradas en el evento. En la fotografía 24 puede verse cómo hay gente hasta en la azotea del Estadio, aunque por las crónicas periodísticas sabemos que el recinto no estaba lleno a su máxima capacidad.<sup>188</sup>

La ceremonia cívica de la protesta presidencial evidencia la importancia que se le dio a los espectáculos masivos en el Estadio nacional. La compenetración aurática de las personas ahí presentes era un pacto político de facto, un ritual que integraba al pueblo en la nueva nación mexicana y para ello el pueblo se manifestaba con gran ahínco dentro de los festivales cívicos. Era una nueva experiencia que inauguraba una gran tradición que duraría varias décadas.

La presencia de Calles estaría marcada en todos los festivales que acaecieron durante su gestión y marcó una tradición en el ritual patriótico, ya que los honores a la bandera y otros actos como la entonación del Himno Nacional y la entrega de banderas fueron precedidas por el jefe del ejecutivo. Para este momento histórico, las instituciones estaban

<sup>188</sup> En este link se pueden ver imágenes en movimiento de la toma de protesta de Plutarco Elías Calles. <https://www.youtube.com/watch?v=obWOnDnneds> Consultado 10 de febrero 2017.

en consolidación y la figura del presidente era una de ellas. Plutarco Elías Calles tuvo un papel activo en las celebraciones, uno de los principales atractivos anunciado con mucho ahínco en los periódicos era precisamente el momento de su entrada al enorme coloso. Tenía algunos papeles principales en las ceremonias, tales como encabezar los honores al lábaro patrio, realizar juras de bandera o entregas de éstas a las diferentes escuelas participantes de los Festivales.<sup>189</sup>

Junto al menestral humilde vestido con ropa limpiísima, se acomoda gente bien y milites gallardos. Son las 9 de la mañana. El vibrar agudo del clarín de guerra pone en silencio a la multitud. Después, cuando las fanfarrias ejecutan nuestro himno, las manos se unen y surge un batir de palmas ruidoso, prolongado y entusiasta. Ha llegado el presidente de la república al estadio<sup>190</sup>.

### **Experimentación en los espectáculos y deportes, la creación de temáticas para las masas**

Los grandes espectáculos eran la sensación en todo el mundo. El deporte logró voltear las miradas de millones de personas, ya que la modernidad lo había posicionado en un lugar preponderante dentro del fomento a la salud, poco a poco se estaba volviendo un *show*, con todo lo que eso podía implicar, pues incluso en los años veinte se decía que un atleta profesional era rival de los multimillonarios del mundo. En 1926, las ganancias de un año en el fútbol europeo equivalían a las que se obtenían durante veinte años de trabajo.<sup>191</sup> Nunca antes se había visto algo así, los estadios tenían la posibilidad de reunir a la muchedumbre en un espacio bien organizado para que las multitudes participaran en orden dentro de eventos públicos.

Hace unos cuantos años solo Gaona era capaz de llenar un local tan amplio como lo es el Toreo, enloqueciendo a las multitudes con las

---

<sup>189</sup> Loyo, *op. cit.*, p.225. La entrega de banderas a las escuelas se realizó en los Festivales de septiembre de 1926 y diciembre de 1927 Ver. “Brillante homenaje a Lindbergh en el Estadio nacional” *El Universal* 18 de diciembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 10. “La fiesta en el Estadio maravillosa. El bronce de la libertad elevado a su hornacina” *El Universal*, 16 de septiembre de 1926. pp. 1 y 9.

<sup>190</sup> “Una fiesta de luz y de colores en el estadio”. *El Universal*, 6 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 3.

<sup>191</sup> Hacía apenas diez años que el mejor jugador de béisbol ganaba veinticinco veces menos que Babe Ruth. En 1925 la serie mundial de ese deporte fue presenciada por 100, 429 personas y produjo una ganancia de \$50,000.00 dólares en entradas, la Liga Americana fue concurrecida por 328,051 personas. “De cómo el deporte se va adueñando de la vida nacional”, *El Universal Ilustrado*, 9 de febrero de 1928. pp. 21 y 52.

artísticas filigranas, maravilloso capote y aquellos pies de banderillas [...] sin que tuviéramos la más remota sospecha de que llegaría un día que presenciando el espectáculo único de la enorme multitud que igualmente inundará las graderías, un circo, todavía más grande como lo es nuestro Estadio nacional, para admirar la fiesta del músculo, la más grande y bella de cuantas han existido a través de los años y de los siglos.<sup>192</sup>

Los deportes y la educación física resultaban atractivos porque eran dinámicos, los trazos generales de la distribución de los cuerpos en el espacio podían ser apreciados por muchas personas desde diferentes ángulos. Era fácil fijar la atención de la masa en estos eventos que pronto fueron aprovechados por los grandes empresarios o los gobiernos en turno para difundir ideas, marcas, productos y otros asuntos.

Lo más parecido a este fenómeno eran los eventos taurinos, cuyas sedes solían ser lugares bastante grandes para albergar a la concurrencia, aunque tenían la desventaja de haber sido creadas para un único y determinado fin. En cambio el Estadio era un lugar abierto, en el que podían incluirse un sinnúmero de actividades y combinarlas entre sí para entretener al público.

México participó en los Juegos Olímpicos de París de 1924, donde catorce deportistas fueron los encargados de representar las insignias nacionales a nivel internacional, en un evento que estaba en el foco de atención. En los festivales culturales de esta edición se presentó *Le train bleu*, una coreografía de Nijiska con decorados de Pablo Picasso y vestuarios de Chanel.<sup>193</sup>

Los atletas mexicanos también participaron en la siguiente edición olímpica de Amsterdam, en 1928. La inauguración de esta justa dejó ver algunas tendencias en los espectáculos masivos, sobre todo con lo referente a la música: 1800 voces recibieron a los asistentes, 1 000 palomas se lanzaron al vuelo y dentro de las olimpiadas culturales se presentó una obra teatral inspirada en la temática de la historia egipcia *Ichnatón*, que fue preparada por los alumnos de la Universidad de Utrecht.

Dentro de estas ediciones olímpicas se consolidaron muchos de los símbolos y protocolos que conocemos hasta hoy, como la encendida del fuego de la antorcha olímpica, el desfile de países y los festivales culturales alternos a la justa deportiva. Los espectáculos

---

<sup>192</sup> “El Deporte se está desarrollando rápidamente en nuestra república”, *Sports*, 15 de julio de 1925, p. 35.

<sup>193</sup> Ramírez Serrano, *op. cit.*, pp. 149-167.

inaugurales con grandes coreografías monumentales se produjeron hasta 1972, cuando Munich fue sede, antes de esto hubo algunas participaciones relevantes dentro de los festivales culturales de París 1924, Amsterdam 1928, Berlín 1936 y Helsinki 1940.<sup>194</sup>

Para este momento en México ya se combinaban en un mismo concepto los espectáculos deportivos con las ceremonias cívicas y con las obras de arte escénico, mediante los cuales se expresaron mensajes concretos en concordancia con las políticas de la SEP, por lo que se deseaba que estas obras fueran de calidad y que resultaran atractivas para la familia.

Durante las primeras presentaciones de 1924 en el Estadio nacional, los números de los espectáculos fueron repetidos constantemente en el año, por lo que en futuras ocasiones se tenía que innovar en los contenidos para deleitar al público asiduo. Además la administración entrante tenía que mostrar sus propuestas y ostentar sus ideas a través del arte. No se sabe bien a bien quiénes fueron los encargados de construir los primeros programas de los festivales del Estadio, pero esta nueva etapa inaugurada por la toma presidencial ante las masas destacó varios nombres de artistas mexicanos que contribuyeron a nutrir las nuevas propuestas escénicas. Más adelante abundaré en ello.

Ya he mencionado líneas arriba que los festivales del Estadio fueron un laboratorio experimental para incursionar en las nuevas tendencias internacionales de entretenimiento masivo, pero ¿cómo se creaban sus contenidos? ¿en qué se inspiraban los encargados de crear los números? ¿quiénes eran estos encargados? En primer lugar la crítica periodística opinaba que el teatro en México estaba en crisis por la pobreza del contenido que se ofrecía en los escenarios, pues si bien era entretenido y hasta ingenioso, distaba de grandes reflexiones intelectuales que reflejaran una dramaturgia a la altura del momento histórico.<sup>195</sup>

La prensa mostró un gran interés por dar a conocer las innovaciones teatrales europeas relacionadas con el futurismo y las revoluciones. Con la finalidad de impresionar a los espectadores-participantes, el llamado “teatro de la sorpresa” incluyó elementos que

---

<sup>194</sup>*Ibidem*.149-167.

<sup>195</sup> Quizás la guerra, la falta de presupuesto, las crisis sociales y la inestabilidad política había contribuido a la pobreza de producción escénica. La posrevolución fue el momento propicio para sembrar nuevos proyectos que deleitaran a los espectadores mexicanos “Comentarios teatrales”, *El Universal Ilustrado*, 25 de diciembre 1924. p. 46. Júbilo, “El teatro en 1926”, *El Universal Ilustrado*, 2 de diciembre de 1926, pp. 35 y 54.

hasta entonces eran poco comunes en el escenario, como ilusionistas, personajes excéntricos, atletas, declamadores, gimnastas y algunos números musicales.<sup>196</sup>

El teatro sintético ruso de Vladimir Memirovich Dantchenko se definió como un espacio de expresión teatral en el que se combinaron todas las artes escénicas, explotando la mayor riqueza de cada una de ellas a través de obras breves con un mensaje bien definido. Dichas obras rondaban temáticas que fomentaron el amor a la tierra, al trabajo y a la comunidad. Teatro, danza, música, ópera y artes plásticas se combinaban en una sola propuesta escénica integral.<sup>197</sup> La compañía más famosa con este formato era la de *Chauve Souris* (teatro del murciélago), que se presentaba permanentemente en los escenarios de la ciudad luz. Los espectáculos del Estadio nacional eran muy parecidos a estas propuestas en cuanto al empleo de la obra de arte total (la combinación de las artes escénicas) con temáticas nacionalistas, por lo que puede notarse una clara influencia de esta compañía en los conceptos utilizados.<sup>198</sup>

En lo que respecta a la danza, el *ballet* ruso de Diaguilev estaba de gira por todo el mundo, ostentando entre sus filas a los mejores bailarines del momento. La prensa también hablaba de las compañías de *ballet* suecas, así como de las compañías profesionales que ya habían visitado México, como la de Anna Pavlova,<sup>199</sup> que causó gran revuelo en sus dos giras de 1919 y 1925.<sup>200</sup> La compañía Pavlev-Oukransky era menos conocida que los Ballets Rusos, pero igualmente admirada por los mexicanos. Visitaron la ciudad de México en 1925. Su repertorio en esa ocasión se basó en las danzas folclóricas mexicanas. Los maestros encargados de enseñarles algunos pasos tradicionales fueron Eva Pérez Caro,

<sup>196</sup> “La última palabra en innovaciones teatrales”, *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1926, p. 11.

<sup>197</sup> “Lo que es el teatro sintético ruso”, *El Universal Ilustrado*, 24 de diciembre 1924. pp. 20 y 21.

“El teatro sintético ruso y su creador”, *El Universal Ilustrado*, 24 de diciembre 1924. pp. 42 y 43. “Los Apóstoles del Teatro Moderno”, *El Universal Ilustrado*, 7 de enero de 1926, p. 26.

<sup>198</sup> “El murciélago de 1926”, *El Universal Ilustrado*, 2 de diciembre de 1926, pp. 38 y 53. En una entrevista de 1924 los miembros del Murciélago refirieron: “más allá de la china poblana, el charro y el pelado, hay un México más interesante, un México desconocido y espléndido que es necesario mostrar en el propio México y en el extranjero” citado en Reyes de los, *op. cit. Cine y Sociedad en México 1896-1930*, vol. II. p. 338.

<sup>199</sup> En esta entrevista Pavlova habla de la experiencia que tuvo al bailar en cada parte del mundo, asegura que el público mexicano fue el más escandaloso ruidoso que le tocó deleitar y que en pocos lugares había bailado ante tantas personas, aproximadamente 30,000. Anna Pavlova, “Recuerdos de mi vida artística, opiniones sobre el jazz” *El Universal Ilustrado*, 21 de julio de 1927.

<sup>200</sup> “Los Ballets rusos de Montecarlo”, *El Universal Ilustrado*, 11 de diciembre 1924. “Recuerdos de los ballets rusos”, *El Universal Ilustrado*, 19 de noviembre 1925. pp. 35 y 39. “Los nuevos ballets rusos” *El Universal Ilustrado*, 7 de enero de 1926, p. 39. “El encanto del ballet”, *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1926, pp. 35 y 64. “Los veinte años de los ballets rusos” *El Universal Ilustrado*, 21 de julio de 1927. pp. 49 y 88.

Carmen Galé, Luis y José Quintanilla. En una entrevista para el *Universal Ilustrado* el maestro Pavlev calificó las danzas mexicanas como sentimentales y poderosas porque sus elementos indígenas las proveían de una “fuerza descomunal”.<sup>201</sup>

En la fotografía 26 podemos ver algunas escenas de los ensayos generales del Ballet Pavlev-Oukransky, en el Estadio. Se aprecia la colocación de un pequeño escenario en medio de la gran pista para presentar una danza de concierto en formato teatral. A pesar de que las críticas periodísticas alabaron el trabajo de la compañía rusa por resultar de calidad internacional de primer nivel, la danza presentada ahí no estaba adecuada para ser degustada por las miles de personas que cabían en el Estadio nacional.<sup>202</sup>

El escenario adaptado por el Ballet Pavlev-Oukransky era muy pequeño para el enorme espacio que tenía el Estadio, el telón trasero que se adaptó como escenografía limitó la vista de miles de personas, los bailarines involucrados eran muy pocos y sus movimientos estaban concentrados en la diminuta plataforma. En pocas palabras, el mundo teatral clásico era muy diferente a estos nuevos formatos de grandes dimensiones.

La forma de hacer espectáculos en México estaba cambiando, se admiraba a las compañías profesionales de nivel internacional, se tenían en cuenta las nuevas tendencias en los deportes que cada vez resultaban ser más atractivos para las masas, pero también se deseaba crear contenidos propios que conjugaran todos estos elementos en espectáculos de calidad argumental y técnica de talla internacional, que incluyeran deportes en un formato interpretado y dirigido a las masas.

---

<sup>201</sup> “Los Maestros del Ballet ensayan el jarabe”, *El Universal Ilustrado*, 12 de febrero de 1925, p. 20. “Pavlev dijo” *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1926, pp. 37 y 65. “Comentarios Teatrales”, *El Universal Ilustrado*, 22 de enero de 1925. p. 44.

<sup>202</sup> “Recuerdos de mi vida artística, opiniones sobre el jazz” *El Universal Ilustrado*, 21 de julio de 1927, pp. 23.



**Foto 26. Ensayo. Danza de las horas.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 361971/157/IA-3247.**



## Los creadores y coordinadores de los festivales del Estadio

En el extranjero algunos artistas nacionales destacaron con la carta de presentación de la estética “mexicanista”, que era garantía de éxito. Las hermanas Eva, Celia y Alicia Pérez Caro fueron famosas en Guatemala y Estados Unidos por bailar danzas folclóricas que interpretaban con una gran destreza. Esta familia de bailarinas era llamada recurrentemente para los eventos políticos y diplomáticos. Entre su repertorio estaban bailes de Jalisco, Michoacán, Oaxaca y Yucatán<sup>203</sup>.

Miguel el “chamaco Covarrubias” triunfaba en Nueva York. Llegó a esa ciudad desde los veintinueve años apoyado por el modernista José Juan Tablada. Desde entonces cosechó un sinnúmero de triunfos como pintor y escenógrafo. Llamaba la atención su corta edad. Sus obras estuvieron inspiradas en los paisajes y elementos mexicanos. Cosechó grandes triunfos en el Garrick Theatre, donde *Rancho Mexicano* fue una de las obras más aclamadas. Contó con la musicalización de Ignacio Fernández Esperón, mejor conocido como Tata Nacho, uno de los nombres más recurrentes en la musicalización de los festivales del Estadio.

Con todas estas influencias externas y las ganas de reinventar las artes escénicas, surgieron propuestas nacionales que exploraron los frutos de la Revolución. Por ejemplo El Teatro Ulises, que fue una propuesta de un grupo de intelectuales y artistas que encontró espacios de expresión en una vecindad y en el que estuvieron involucrados Antonieta Rivas Mercado, Julio Jiménez Rueda, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rafael Nieto, entre otros<sup>204</sup>. Este lugar sirvió de sede para la creación de obras de teatro innovadoras.

La Compañía de Fernando Soler y María Tereza Montoya era la más grande y consolidada en el Distrito Federal. En 1926 organizaron una feria llamada Pro Arte Nacional, con el objetivo de promover a las incipientes compañías que surgieron entre los círculos artísticos e intelectuales más importantes.<sup>205</sup> Esta feria sirvió para dar a conocer a los nuevos talentos que incursionaban en el teatro, por ejemplo los guiones dramáticos del

<sup>203</sup> “Las artistas mexicanas en el extranjero”, *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre 1925. p. 31. Alberto Dallal, *Nomenklator de la Danza* (documento inédito), México, 2014. Patricia Aulestia, *Historias Alucinantes de un mundo ecléctico, 1910-1939*, México, Ríos de Tinta, Arte Cultura y Sociedad Editores, 2013.

<sup>204</sup> El Teatro Ulises fue una vecindad que adaptaron para que fungiera como tal, cabían únicamente 50 personas por función. Algunas de las obras más importantes fueron *La puerta reluciente* y *Símil*. Jacobo Dalevuelta, “El teatro de Ulises” *El Universal Ilustrado*, 12 de enero de 1928. p. 27.

<sup>205</sup> “Fue maravilloso el Festival del Estadio”, *El Universal*, 6 de mayo de 1926, segunda sección. pp. 1 y 7

crítico y periodista Fernando Ramírez de Aguilar, mejor conocido como Jacobo Dalevuelta, otro de los involucrados en los festivales del Estadio.

Este tipo de eventos posicionó a algunos escritores en la mira de la crítica teatral. Fue así como surgió el conocido “Grupo de los siete”, integrado por los jóvenes hermanos Carlos y Lázaro Lozano, Ricardo Parada León, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Monterde y Francisco Monterde García Izcazbalceta. Aun así, las críticas periodísticas expresaban que la producción teatral era muy lenta, que se tenía mucha influencia del teatro español por la manera en que se construían los personajes y que se carecía de un estilo nacional definido. Se dijo que los dramaturgos mexicanos se perdían en la literatura y caían en escribir novela más que teatro propiamente dicho.<sup>206</sup>

En 1926 se presentó la obra *Vivac y un casamiento indígena en el teatro*, con Tata Nacho en la musicalización y Carlos González en los decorados. Vivac estaba basado en el cuadro de un artista de Moscú que aludía a la Revolución, pero también quiso incluir la temática indígena por medio de la representación de una de las escenas más comunes en los pueblos originarios. El guión estuvo acompañado de arreglos de guitarra basados en las canciones típicas de la tierra caliente de Michoacán.<sup>207</sup>

Esta obra es un claro ejemplo de los nuevos espectáculos que se estaban produciendo como parte de la necesidad de conjuntar las artes escénicas con temáticas folclóricas. La mancuerna de Carlos G. González y Tata Nacho tuvo dos colaboraciones en las fiestas del Estadio nacional: por un lado en *Danza Zapoteca*, también llamada en las fuentes *Sones Istmeños*, presentada el 16 de septiembre 1926 y el 18 de diciembre de 1927; por otro en *Canto a la Victoria*, escena chinaca el 5 de mayo de 1927.<sup>208</sup>

Carlos González comenzó su carrera como pintor, pero en 1917 incursionó en las escenografías y decorados. Poco a poco participó en más obras hasta ser el encargado de

---

<sup>206</sup> “Cómo hacer verdadero teatro nacional”, *El Universal Ilustrado*, 8 de marzo de 1926, p. 15. “¡Maldita revolución!”, *El Universal Ilustrado*, 9 de febrero de 1928, pp. 13 y 64. Ortíz Bullé Goyri, *op. cit.*, pp. 191-205.

<sup>207</sup> “Vivac y un casamiento lo indígena en el teatro” *El Universal Ilustrado*, 2 de diciembre de 1926, p. 42. “Un experimento teatral” *El Universal Ilustrado*, 9 de febrero de 1928, pp. 23 y 59.

<sup>208</sup> No se sabe bien a bien si Tata Nacho y Carlos González participaron en el diseño coreográfico de estas piezas, en 1926 ambos escribieron artículos de folclor mexicano para *Mexican Folkways* Ver: Ignacio Fernández Esperón, “La violenera” en *Mexican Folkways*, vol. IV, no.1, enero marzo de 1928, p.1-5 Carlos González, “Danza de moros y Cristianos” en *Mexican Folkways*, vol. IV, no.1, enero marzo de 1928, p. 50-55. “La música regional de Oaxaca, será el número cumbre de las fiestas del estadio. Grupo de tehuasas ejecutarán bailes”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección p. 1 “Brillante homenaje a Lindbergh en el Estadio nacional” *El Universal* 18 de diciembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 10.

uno de los talleres más importantes de la ciudad, en el que se producían los vestuarios y escenografías de muchas obras del teatro en México. González fue uno de los primeros escenógrafos especializados del país y su vida aún está por investigarse, puesto que falta un análisis profundo para este arte de la escenografía que tanto ha dado al teatro y a la danza.<sup>209</sup>

En una entrevista de 1933, Carlos González habló de su labor en la tramoya y en los decorados, aseguró que este quehacer es muy diferente a dibujar bocetos o pintar en caballete, porque se requieren muchas habilidades técnicas y hasta físicas para llevar a cabo aquellas pinturas o vestuarios en un escenario. También dijo que esta labor es mágica, pues ver sus creaciones tomando vida le causaba mucha satisfacción, aunque aseveró que también es “muy ingrata” por la falta de presupuesto, el retraso de los pagos y las muchas trabas en el teatro mexicano.<sup>210</sup>

El escenógrafo indicó que los espacios en donde se presentaban las obras, eran bastante antiguos y que esto limitaba la innovación o la introducción de nuevas técnicas en los decorados y la iluminación. González dibujaba y podía crear él mismo las escenografías desde cero, pero también era el encargado de adaptar los bocetos de otros artistas como Fernández Ledesma, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, entre otros pintores. También llevaba a cabo estas creaciones en dimensiones adecuadas para vestir el escenario de una atmósfera especial. González afirmó:

He acabado de abandonar por completo la pintura de caballete que nunca me satisfizo del todo. Y menos una vez que estuve ensayando escenografía. Yo no sé qué tiene el teatro y todo lo que se relaciona a él. Una vez que se está dentro de él es imposible desprenderse [...] Un cuadro que pintamos una vez termina, es una cosa muerta que amortajamos en el marco y sepultamos en los muros de una pieza. En cambio nuestros decorados están destinados a animarse aunque sea por cortos instantes de una vida ficticia, pero vida al fin. Al verlos en escena tenemos la impresión de verlos por primera vez o mejor dicho que un sueño nuestro se ha hecho realidad... descubrimos en ellos

---

<sup>209</sup> Uno de los únicos trabajos referentes a los primeros escenógrafos en México para danza es el de Alberto Dallal, “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXII, No. 96, 2010. <http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/2307/2597> Consultado 3 de febrero 2017.

<sup>210</sup> En este reportaje se indica que González era también el encargado del vestuario y que disponía de doce costureras para dicha labor. Se menciona que su taller estaba en el barrio de Loreto en la Ciudad de México. “Carlos González escenógrafo” en *Revista de Revistas*, 16 de diciembre 1933, sp.

detalles y efectos imprevistos. Nuestra propia obra nos sorprende, es algo así como una placa fotográfica que se revela en colores.<sup>211</sup>

Por su parte, Ignacio Fernández Esperón, “Tata Nacho”,<sup>212</sup> nació en Oaxaca en una familia aficionada a la música. Sus padres Ignacio Fernández Ortigoza y Piedad Esperón eran amigos de Luis G. Urbina, Amado Nervo, el folclorólogo Rubén M. Campos y otros artistas quienes frecuentaban constantemente la casa de la familia en la Ciudad de México. En ese ambiente Ignacio Fernández, “Tata Nacho”, aprendió a cantar y a tocar algunos acordes musicales y desarrolló la habilidad de reproducir las canciones por oído

Estudió en la Escuela Normal de Maestros, periodo en el que conoció a importantes artistas como Adolfo Best Maugard, José Juan Tablada, entre otros. En esta época comenzó a componer canciones como “Adiós mi chaparrita” y “Borrachita”. De 1919 a 1925 vivió en Nueva York, donde tomó clases con el compositor Edgar Varsse. Un año más tarde se trasladó a México para participar en proyectos de investigación folclórica y musicalización de obras para la SEP. Fue cuando empezó a involucrarse con los festivales del Estadio.

En 1929 fue enviado a la Exposición Iberoamericana en Sevilla, representando a México con el conjunto de actividades culturales. Al terminar la encomienda, “Tata Nacho” se quedó en Europa, viviendo algunos años en España y en Francia, donde estudio leyes de composición musical y se informó sobre los derechos de autor en la música, en la Sociedad Autoral de Francia. Al regresar a México se reunió con algunos de sus colegas para instituir un organismo parecido, de donde en 1945 nació el Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música, que más tarde se convertiría en la Sociedad de Autores y Compositores de México. Posteriormente trabajó en la radio con un programa llamado “Así es mi tierra”. En 1959 fue nombrado director de la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Fundó también la Rondalla Mexicana y en 1963 fue director de la Sociedad Mexicana de Autores y Compositores. Es autor de más de 200 canciones, murió el 5 de junio de 1968.

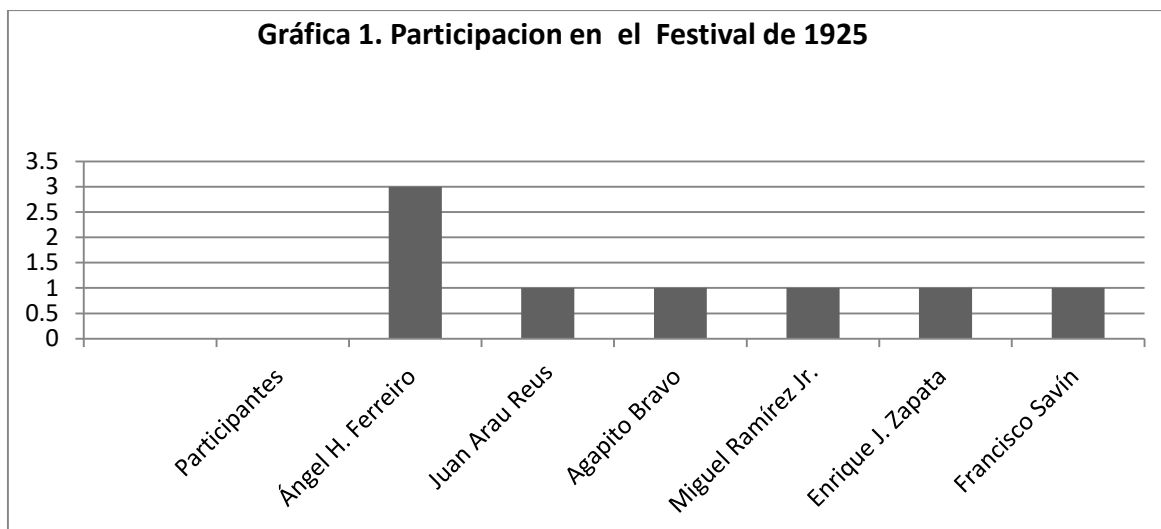
Amelia Costa una de las coreógrafas encargadas de los números del Estadio, llegó con sus hermanas a México en 1904, como primera bailarina de la Compañía de Baile y

---

<sup>211</sup> *Ibidem*

<sup>212</sup> Ignacio Fernández Esperón es el más estudiado de los personajes que participaron en el Estadio. Puede verse más sobre su biografía en Sociedad de Autores y Compositores, *Homenaje nacional al compositor Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”*, México, Sociedad de Autores y Compositores de México, 1964.

FUENTE: Elaboración propia a partir del programa del 5 de mayo de 1925.<sup>1</sup>

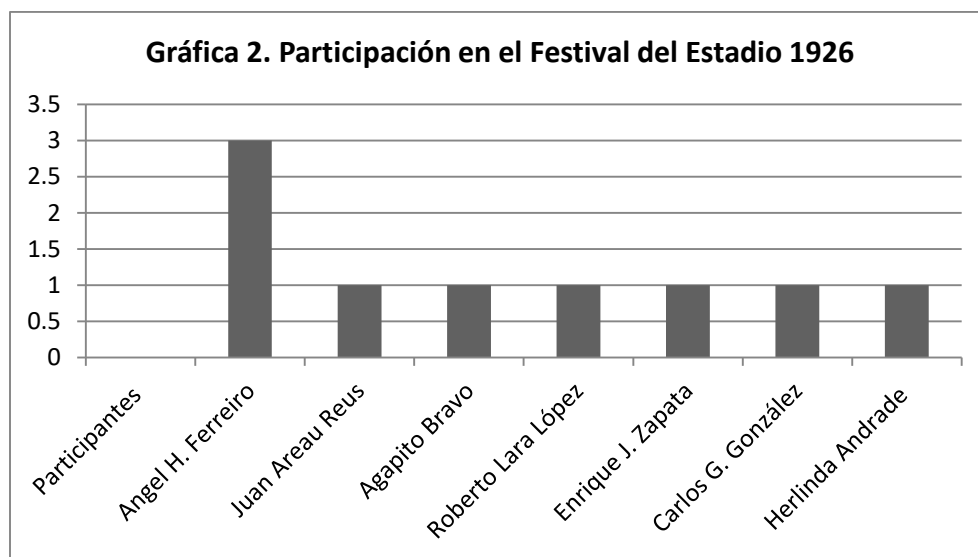


Pantomima de Aldo Barilli, que se presentó en el Teatro Arbeu, en el Circo Orrín, en las ciudades de Puebla y Guadalajara. Las Costa decidieron quedarse en México enseñando a una larga lista de profesionales, entre los que se encuentran las hermanas Pérez Caro, Eva Beltri, Juanita Barceló, Nellie y Gloria Campobello, Rebeca Viamonte (Yol-Izma), entre otras. Las coreografías más importantes de Amelia Costa fueron *Jarabe Tapatío* de 1922, *Escena colonial y momento musical de Schubert* y *Canto de la victoria*, escena chinaca presentada el 5 de mayo de 1927 en el Estadio nacional.<sup>213</sup>

Hay otros creadores que participaron en los festivales del Estadio de los que no sabemos nada más que sus nombres y, en algunos casos, sus cargos dentro de la SEP. Aun se necesita una ardua investigación para conocer más sobre sus vidas, sus actividades y sus obras. Destacan nombres como los de Ángel Ferreiro (director de Sinfónica y Orfeones), Juan Arau Reus (director de Educación Física), Gonzalo Meza (dirección de Educación Física), Agapito Bravo (dirección de Educación Física), Enrique Zapata, Miguel Ramírez Jr., Francisco Savín, Roberto Lara López, Juan Arau Reus, Salvador González Cosío, Manuel Barajas, Julio L. Marín, Manuel Esparza Farías, Herlinda Andrade, entre otros. En las siguientes gráficas podemos apreciar la frecuencia de participación de los artistas y directores en cada uno de los números de los festivales del Estadio nacional. Primero tenemos lo correspondiente al año de 1925:

<sup>213</sup> Cesar Delgado, *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.p. 132.

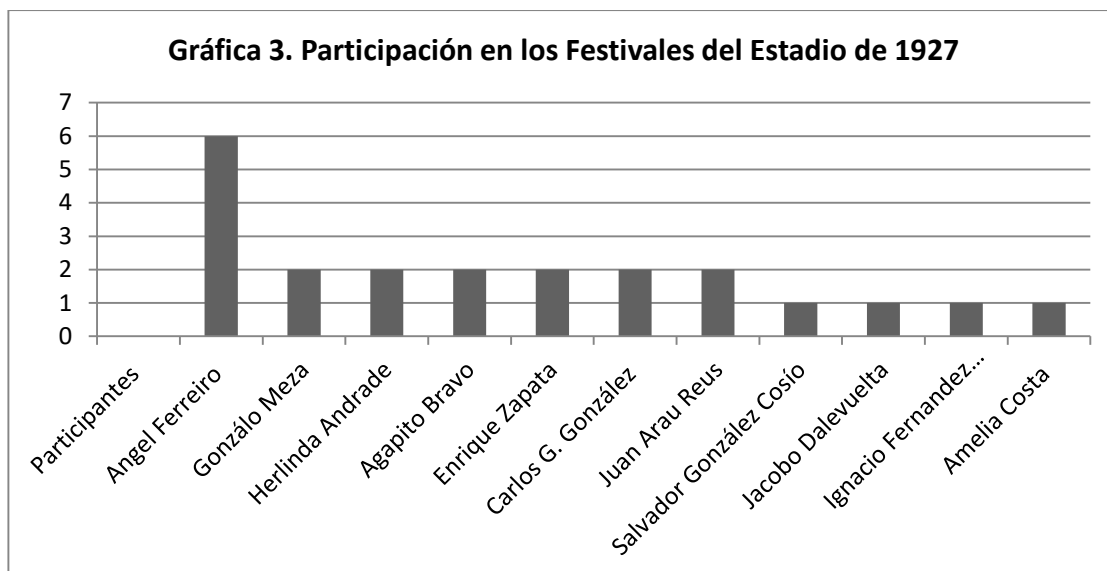
En la gráfica 1 se puede resaltar que Ángel Ferreiro tuvo un total de 3 participaciones en el evento, seguidas de las participaciones unitarias de Juan Arau Reus, Agapito Bravo, Miguel Ramírez, Enrique Zapata y Francisco Savín.



**FUENTE:** Elaboración propia a partir de *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7.<sup>214</sup>

La gráfica 2 fue elaborada a partir del festival del 16 de septiembre de 1926. Se puede ver que la música a cargo de Ángel Ferreiro siguió teniendo tres participaciones dentro de la celebración, mientras que Juan Arau Reus, Agapito Bravo, Roberto Lara, Enrique J. Zapata y Carlos G. González solo tuvieron una.

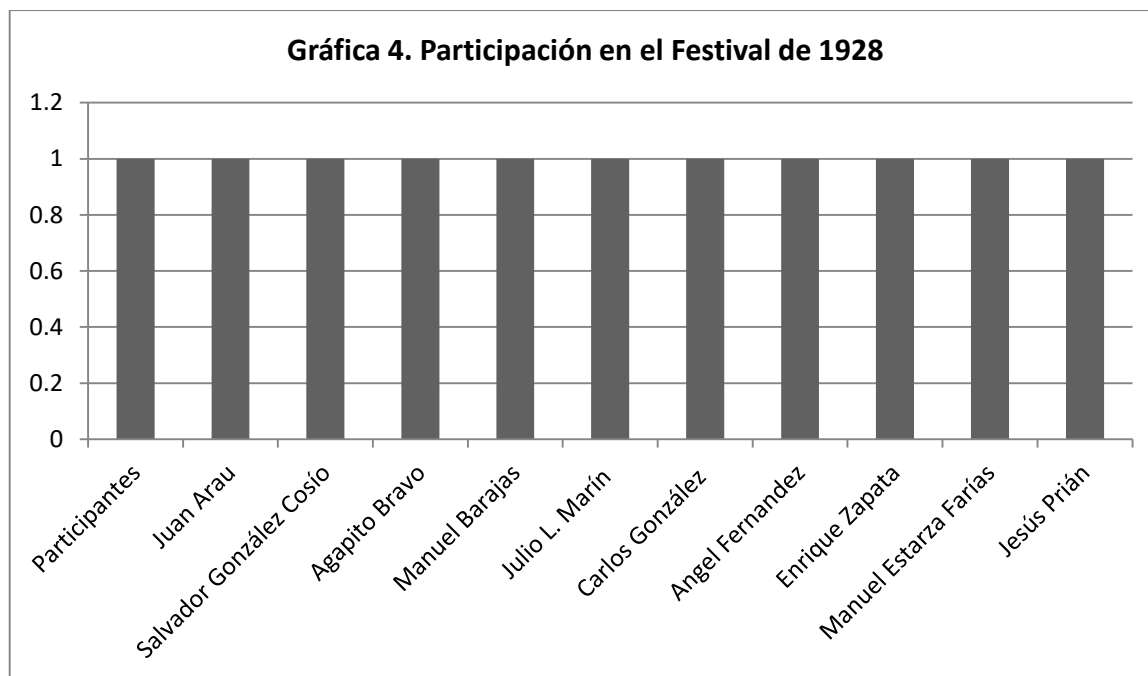
<sup>214</sup> “La música regional de Oaxaca, será el número cumbre de las fiestas del Estadio. Grupo de tehuanas ejecutarán bailes”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7.



**FUENTE:** Elaboración propia a partir de *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7.<sup>215</sup>

En el año de 1927 he tomado la participación en dos festivales: el del 5 de mayo y el del 16 de septiembre. Como se muestra, los números musicales a cargo de Ángel Ferreiro seguían teniendo mayor presencia. Otros nombres como Herlinda Andrade, Agapito Bravo, Enrique Zapata, Carlos G. González y Juan Arau se vieron involucrados en ambos eventos, mientras que Salvador González Cosío, Amelia Costa y “Jacobo Dalevuelta” participaron sólo en el Festival del 5 de mayo. Cabe destacar que “Dalevuelta” hizo numerosas reseñas críticas de estos eventos y que en el año de 1927 fue invitado a realizar el argumento de *Canto a la Victoria*, que se analizará más adelante (ver gráfica 3).

<sup>215</sup> “20,000 niños irán al estadio” en *El Universal*, 3 de mayo de 1927, segunda sección pp. 1 y 2. Manuel Ramírez Cárdenas “Fue maravilloso el festival en el Estadio”, *El Universal*, 6 de mayo de 1927, segunda sección, pp. 1 y 7.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *El Universal*, 13 de septiembre de 1928, pp. 1 y 7.<sup>216</sup>

En el Festival del 16 de septiembre de 1928 todos los participantes intervinieron una sola vez en el evento, resultando éste un poco más equilibrado en las disciplinas presentadas, como lo veremos más adelante. En esa ocasión encontramos los nombres de Juan Arau, Salvador González Cosío, Agapito Bravo, Manuel Barajas, Julio L. Marín, Carlos González, Ángel Fernández, Enrique Zapata, Manuel Esparza Farías y Jesús Prián (ver gráfica 4).

<sup>216</sup> “El festival en el Estadio”, *El Universal*, 13 de septiembre de 1928, pp. 1 y 7.





**FUENTE:** Elaboración propia a partir de todas las fuentes consultadas

Finalmente haciendo un promedio de participación de acuerdo a los Festivales que fueron analizados, encuentro que Ángel Ferreiro apareció en los programas en doce ocasiones, seguido de Juan Arau Reus, Agapito Bravo y Enrique Zapata, con cinco cada uno. Estos tres participantes fueron los únicos de toda la lista de creadores y coordinadores que sí estuvieron presentes en los festivales de los cuatro años analizados en este capítulo. Carlos González tuvo cuatro intervenciones, Herlinda Andrade tres, Salvador González Cosío dos, Gonzalo Meza, Miguel Ramírez, Francisco Savín, Roberto Lara, “Jacobo Dalevuelta”, Amelia Costa, Manuel Barajas, Julio L. Marín, Ángel Fernández, Manuel Esparza Farías y Jesús Prían tuvieron una participación (ver gráfica 5).

### **Análisis de las obras de los Festivales del Estadio nacional**

En este apartado analizo 7 de los 8 festivales del Estadio nacional presentados entre 1925 a 1928. He separado por disciplina las participaciones que hubo para tener una mayor claridad en los contenidos que se presentaban en el Estadio nacional<sup>217</sup> Algunas obras,

<sup>217</sup> Para este ejercicio comparé los programas de 7 de los 8 Festivales del Estadio nacional en el periodo comprendido de 1925 a 1928. Las fechas que tomé fueron: 5 de mayo de 1925, 15 de septiembre de 1925, 15 de septiembre de 1926, 5 de mayo de 1927, 15 de septiembre de 1927, 17 de diciembre de 1927, 15 de septiembre de 1928. La información de los análisis ha salido de los siguientes artículos “Las fiestas en el

especialmente las relacionadas con la danza y la gimnasia, fueron analizadas confrontando las fotografías y las reseñas periodísticas con el método de análisis de la danza de Alberto Dallal, el cual abunda sobre los ocho elementos de la danza: espacio, tiempo, el cuerpo, el espectador-participante, la relación luz oscuridad, la forma o apariencia, el movimiento y el impulso del movimiento, que fueron ya descritos anteriormente.

### **Música**

La música fue una de las disciplinas con mayor presencia en los festivales del Estadio. Se encuentra presente en todas las obras analizadas y fue la que más números tuvo dentro de cada función. He clasificado en cuatro tipos las piezas que se presentaron. En primer lugar las canciones folclóricas o populares, las canciones de pueblo o de dominio popular con letras cercanas; en segundo las piezas patrióticas como el Himno Nacional; en tercer puesto las melodías clásicas que refieren a piezas de culto a nivel internacional; y finalmente las piezas escritas especialmente para los festivales del Estadio.

---

Estadio prometen ser una intensa nota de belleza y alegría” en *El Universal*, 3 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 2. “La fiesta en el Estadio maravillosa. El bronce de la libertad elevado a su hornacina”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1926 pp. 1 y 9. “La música regional de Oaxaca, será el número cumbre de las fiestas del Estadio. Grupo de tehuanas ejecutarán bailes”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7. Manuel Ramírez Cárdenas “Fue maravilloso el festival en el Estadio”, *El Universal* 6 de mayo de 1927, segunda sección, pp. 1 y 7. “Brillantísima fue la fiesta en el estadio” *El Universal* 16 de septiembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 8. “Brillante homenaje a Lindbergh en el Estadio nacional” *El Universal*, 18 de diciembre de 1927 segunda sección pp. 1 y 10 “El festival en el Estadio”, *El Universal*, 13 de septiembre de 1928, pp. 1 y 7. “Brillantísimo resultó el festival escolar de ayer en el Estadio”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1928 segunda sección pp. 1 y 3. “Espectáculo maravilloso en el Estadio para celebrar las fiestas de la patria”. *Excélsior*, 6 de mayo de 1925. pp.1 y 2, “Una fiesta fantástica, alegre y bella en el Estadio nacional” *Excélsior* 16 de septiembre de 1925. pp. 1 y 8.



**FUENTE:** Elaboración propia conforme a la información consultada.

De los 17 temas presentados en los 7 festivales analizados, 9 de las canciones fueron con temáticas folclóricas o populares: “Dulce amor”, C. Espinosa de los Monteros (5 de mayo 1925), “Canción riverseña del lago de oro”, “La chula”, canción mexicana.(15 de septiembre de 1925), “Canción nayarita”, de E. Vigil y Robles y J:F. Elizondo, “Cuatro milpas” (15 de septiembre de 1926) (escuchar en material audiovisual, cap. 4, pieza 5), “Qué chulos ojos” con arreglo de F. Mendoza (15 de septiembre 1927) (escuchar en material audiovisual, cap.3, pieza 2) y “La istmeña canción oaxaqueña”, Samuel Mondragón. (17 de diciembre de 1927), “La Rosa” y “Sed de amar” (13 de septiembre de 1928).

El Himno Nacional (escuchar en material audiovisual, cap.2, pieza 1) se cantó en cinco de los siete Festivales: El 5 de mayo de 1925, el 15 de septiembre 1925, el 15 de septiembre de 1926, el 16 de septiembre de 1928 y el 17 de diciembre de 1927. Aunque no se cantara el Himno Nacional, los honores a la bandera siempre estuvieron incluidos dentro de las ceremonias, porque era un elemento protocolario para homenajear al presidente de la República, Plutarco Elías Calles. En todos los festivales fue el número de apertura. Las reseñas periodísticas dedicaban bastante espacio a la narración de los sentimientos en el

ambiente durante esta ejecución porque al parecer era una de las más conmovedoras por el valor patriótico:

15,000 pequeños sabiamente dirigidos entonaron, vibrante y armoniosamente entonaron cantares nuestros de melodías acariciadoras en las que se mezclaban las frases cálidamente pasionales las cadencias melancólicas que reflejan nuestra idiosincrática tristeza<sup>218</sup>

Otra de las reseñas señaló:

Había vida intensa de todas partes, se oían las risas espontáneas de la grey infantil. Se escuchó entonces el canto de aquel programa dorado, éste fue dedicado a los héroes y parecía como si los 15,000 muchachos sintieran más intensamente en aquellos instantes. Todos coronaron brillantemente su obra, dejando en esa canción todo su patriotismo.<sup>219</sup>

El Himno Nacional era el elemento que conectaba a las multitudes con un sentimiento de amor a la patria. Estas reseñas nos hablan de que el Himno Nacional fue el encargado de consagrar a la religión patriótica todos los demás números que se presentaran en los festivales. Hubo tres melodías clásicas: *Tannhauser* marcha de Wagner, y los valeses: *Amor y Un Sueño*, todos presentados el 16 de septiembre 1926. Fue la única ocasión en la que se incluyeron melodías clásicas, pues el resto de las presentaciones careció de ellas. *Tannhauser* se había presentado en 1924 y se retomó el repertorio bajo la dirección de Ángel Ferreiro.

Por último, hubo dos canciones escritas expresamente para el festival, “La primera despedida” (canción) A. Carrasco (5 de mayo de 1925) y “Salud, periodistas” (16 de septiembre 1927). Las letras de las canciones eran interpretadas por los Orfeones de las Escuelas Industriales y Técnicas.<sup>220</sup>

<sup>218</sup> “Una fiesta de luz y de colores en el estadio”. *El Universal*, 6 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 3.

<sup>219</sup> Jacobo Dalevuelta, “La fiesta esplendorosa de ayer en el Estadio” *El Universal*. 17 de septiembre de 1925, pp. 1 y 12.

<sup>220</sup> En su informe de 1928 Puig Cassauranc informa la desaparición de orfeones por la falta de maestros para atenderlos, esta situación se vio reflejada en el Estadio y sus festivales porque la cantidad de números que contemplaban melodías cantadas disminuyeron con los años Puig Cassauranc, *op. cit.*, vol I, p.389. “Una fiesta de luz y de colores en el estadio”. *El Universal*, 6 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 3.

## Danza y gimnasia

### *Minerva*

Minerva diosa de la Sabiduría, número presentado el 16 de septiembre de 1925 como parte de las conmemoraciones del aniversario de la Independencia mexicana; en él participaron 500 niñas de entre 10 y 16 años. En medio del gran escenario había una enorme estatua de Atenea-Minerva, la diosa de la sabiduría; las niñas vestían un conjunto rosa, azul o verde, dependiendo de la comparsa a la que pertenecieran, portaban un vestido de tela vaporosa con una falda en dos volantes, que daba la impresión de ser una túnica al estilo griego, llevaban unas ballerinas y un tocado que simulaba una corona de flores, la mayoría de ellas traían el cabello corto a la moda *flapper*.

En esta danza se usaban telas vaporosas, claras y oscuras, que al parecer eran manipuladas de diferentes maneras por las muchachas para formar diversas figuras al interior de sus comparsas y en el conjunto coreográfico final. Las niñas se acomodaban en grupos de cuatro para tomar uno de los extremos de la tela. En las fotografías podemos apreciar al menos dos movimientos de este número.

En la fotografía 27 las comparsas de muchachas extendían las telas sobre el nivel de su cabeza y generaban un movimiento ondulatorio con las mismas. Resulta notable la coordinación que existía entre ellas, ya que este movimiento pudieron haberlo combinado caminando alrededor de la tela. Posiblemente formaron algún tipo de figura desplazándose en el espacio. En el segundo movimiento las muchachas juntan las esquinas de la gran tela en medio de la comparsa y se toman de las manos con suaves movimientos de brazos, provocando que la tela forme un gran globo que se infla hacia arriba (ver fotografía 28).

Juventud: Encantadora e intensa alegría; ofrenda de corazones a la patria fue, en síntesis, la estupenda fiesta escolar de ayer. Esa fiesta tuvo momentos evocadores como cuando 600 muchachas aparecieron en la arena vestidas con el traje helénico y rodearon la estatua de la divina Minerva; tuvo momentos de elevado misticismo como cuando aquellas pequeñas doblaron su rodilla frente a la enseña tricolor y pusieron sobre el rojo de la misma sus labios purísimos; tuvo instantes de marcado color épico, como cuando se cantaron los himnos a la patria y se hicieron las descargas de fusilería...<sup>221</sup>

<sup>221</sup>“Las fiestas en el Estadio prometen ser una intensa nota de belleza y alegría” en *El Universal*, 3 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 2, Jacobo Dalevuelta, “La fiesta esplendorosa de ayer en el Estadio”, *El Universal*, 17 de septiembre de 1925, pp. 1 y 12.

La reseña crítica nos indica que esta coreografía combinó las danzas griegas con un sentido secular patriótico en un ritual de consagración hacia el conocimiento, en el cual la mujer se comprometía a dignificar el saber y la patria en consonancia. Minerva es un claro ejemplo del amor por el saber, pues está consagrada a Palas Atenea y hace referencia al amor por el aprendizaje y por la inspiración. Estéticamente debió resultar muy vistosa, ya que se incluyeron elementos más complejos dentro de la creación de una danza, como son las telas y la composición de las figuras en individual y en conjunto. El escoger una temática griega también se demuestra la inspiración internacional y el reconocimiento a la cultura clásica, recordemos que el Estadio nacional estaba inspirado en los grandes teatros griegos y este número constituye un homenaje a ese gran propósito.

Cabe destacar que las fotografías encontradas están mal clasificadas porque así fueron encontradas en el Archivo Enrique Díaz, que resguarda la fototeca del Archivo General de la Nación, sin embargo pertenecen a la coreografía Minerva<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> El fondo Enrique Díaz del Archivo General de la Nación es una colección fotográfica que se clasificó por orden de procedencia, muchas de las imágenes no están clasificadas o bien se encuentran mal fechadas. Para poder identificarlas, comparé las imágenes encontradas con la información de las reseñas críticas y con algunas fotografías de los periódicos y revistas consultados.

**Tabla 6. MINERVA DIOSA DE LA SABIDURÍA (16 DE SEPTIEMBRE DE 1925)**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Niñas de entre 10 y 16 años.</li> <li>- 500 niñas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50 000 espectadores. Prensa.</li> <li>- Presidente Calles presente.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En la coreografía incluyen telas de colores claros y oscuros que están manipuladas por grupos de cuatro chicas que las extienden de manera uniforme sobre sus cabezas y forman figuras con ellas. Se distinguen al menos dos movimientos, en el primero las cuatro chicas sostienen las telas sobre su cabeza.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las telas tienen movimiento y forman diferentes figuras.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estatua enorme de Minerva.</li> <li>- Bailarinas griegas conjunto rosa, azul y verde.</li> <li>- Llevan un vestido de tela vaporosa con una falda en dos volantes, da la impresión de ser una túnica estilo griego estilizada.</li> <li>- Llevan bailarinas y un tocado que simula una corona de flores.</li> <li>- Griegas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estadio nacional.</li> <li>- El escenario está inspirado en un gran teatro griego, gran herradura.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Posiblemente una pieza corta.</li> </ul>



**Foto 27. Celebración del 5 de mayo, 1927.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**





**Foto 28. Celebración del 5 de mayo, 1927.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**

*Danzas griegas (arcos de flores)*

Fue presentada el 5 de mayo de 1925 a cargo de Enrique J. Zapata y ejecutada por niñas de entre 8 y 12 años. Van vestidas con túnicas blancas y portan diademas que simulan una especie de corona de olivo o de laurel; las niñas usan un arco de flores. Las niñas no tienen una formación definida, por lo que se aprecia una procesión corriendo libremente, sin embargo, circulan en dirección a las manecillas del reloj, parecen estar corriendo y saltando. Algunas de ellas unen sus arcos y otras los llevan de manera individual. Pueden distinguirse algunas hileras en donde las niñas están tomadas de las manos, juntando los aros de flores por encima o por debajo de sus enlaces; algunas están con una o con las dos rodillas en el piso. Los movimientos son heterogéneos y no se distinguen trazos estrictos dentro de la obra, por lo que posiblemente también se trate de alguna improvisación. Las fotografías sobre esta presentación en el Fondo Enrique Díaz también se encuentran mal clasificadas.

La gimnasia rítmica con arcos ejecutada por las alumnas de las escuelas técnicas industriales, bajo la dirección del profesor Enrique J. Zapata, sin duda fue de los que más entusiasmaron a la concurrencia, pues las participantes con una simetría impecable ejecutaron multitud de ejercicios sin la menor fatiga, recibiendo igualmente grandísima ovación.<sup>223</sup>

A su vez el periódico *Excelsior* resalto:

Vestidas de blanco y de azul oscuro, teniendo los arcos que hacían destacar sus figuras como en el fondo de múltiples frisos imaginarios, las señoritas cautivaron la atención de miles de espectadores, mientras las marchas fanfárricas se desenvolvían en la plenitud tranquila del ambiente<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> “Una fiesta de luz y de colores en el estadio”. *El Universal*, 6 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 3.

<sup>224</sup> “Una fiesta de maravilla sirvió de marco en el Estadio nacional para la entrega de banderas” *Excelsior*, 6 de mayo de 1926 pp. 1 y 6.

**Tabla 7. DANZAS GRIEGAS (ARCOS CON FLORES)**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz/oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- Niñas de entre 8 y 12 años.	- 50 000 espectadores. - Plutarco Elías Calles y su gabinete presidencial.	- Los movimientos son libres y fluidos.	- Se ve una procesión de niñas corriendo libremente, portando arcos con flores, las niñas no tienen una formación definida. Pueden distinguirse algunas hileras en donde las niñas están tomadas de las manos, juntando los arcos de flores.	- Luz de día.	- Van vestidas con túnicas blancas con diademas que simulan una especie de corona de olivo o de laurel; las niñas portan un arco de flores.	- Estadio nacional.	- No se sabe la duración de este número pero debió ser breve.



**Foto 29. Celebración del 5 de mayo, 1927.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5**

*Danzas griegas (antorchas)*

Fue efectuada por niñas de entre 8 y 14 años el 16 de septiembre de 1926. Estuvo a cargo de la Dirección General de Educación Física, pero no se señalaron nombres específicos.

Las niñas iban vestidas con túnicas blancas, una banda en la cabeza, calcetas y zapatos blancos; portaban unas antorchas de utilería, cada niña lleva una o dos de ellas. Se distinguen dos movimientos dentro de las fotografías: en el primero las niñas bailan libremente en un gran desfile, portando las antorchas; en el segundo aparecen en un contingente amorfo, algunas de ellas tomándose de las manos y moviéndose libremente; se notan movimientos libres y heterogéneos.

Esta coreografía pudo haber sido parte de una improvisación en donde sólo había ciertas instrucciones en los trazos generales de la obra. La heterogeneidad de los movimientos en las intérpretes demuestra la libertad con la que fue creada esta danza, posiblemente inspirada en el duncanismo y en la danza neoclásica. No se menciona quién puso la coreografía ni el montaje.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> “La música regional de Oaxaca, será el número cumbre de las fiestas del Estadio. Grupo de tehuanas ejecutarán bailes”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7.

**Tabla 8. DANZA GRIEGA (ANTORCHAS)**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- Niñas de entre 8 y 14 años.	- 50 000 personas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se distinguen dos movimientos.</li> <li>- En el primero las niñas bailan libremente en un gran desfile portando grandes antorchas.</li> <li>- En el segundo las niñas aparecen en un gran contingente amorfo tomándose de las manos y moviendo libremente las manos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se notan movimientos libres y heterogéneos.</li> <li>- Puede apreciarse una coreografía libre.</li> <li>- Posiblemente estas danzas están inspiradas en el duncanismo.</li> </ul>	- Luz de día.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Niñas entre 8 y 14 años vestidas con túnicas blancas. Llevan una banda en la cabeza y unas antorchas de utilería, tienen calcetas blancas y zapatos blancos.</li> </ul>	- Estadio nacional.	- No se sabe cuánto duró esta pieza.



**Foto 30. Niñas con Vestimenta griega desfilando.**

**FUENTE: FN,Núm. Inv. 44345.**

*Sones istmeños/Danza zapoteca*

Este cuadro fue creado por Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho” y Carlos G. González y fue bailado en dos ocasiones: el 16 de septiembre de 1926 y el 18 de diciembre de 1927. *Tata Nacho* estuvo a cargo de los arreglos musicales, mientras que Carlos G. González se encargó de los aspectos estéticos y del diseño coreográfico. En la coreografía se observó a 500 jovencitas bailando al estilo oaxaqueño con piezas características de la región de Tehuantepec. Iban vestidas con el traje de gala que se compone de un huipil de terciopelo negro bordado a mano, con una falda de popelina con flores, debajo de ella se portaban las enaguas con remates de encaje y tenían un tocado de este mismo material llamado semanario, que simboliza el resplandor de la mujer que lo lleva. Para el festival los materiales pudieron cambiar por la cantidad de trajes que se hicieron, pues en las fotografías se puede notar que se trata de telas estampadas en vez de bordadas y que los materiales son más austeros que los que se utilizan en Oaxaca.<sup>226</sup>

La región de Tehuantepec se rige por el matriarcado, por lo que el semanario<sup>227</sup> es un reconocimiento a la labor que la mujer tiene en su familia. También se utilizaron joyas grandes de color dorado y unas jícaras negras llenas de flores de colores, que son parte de la coreografía que iban a interpretar. Algunas mujeres llevaban un rebozo en la cabeza sin el semanario, posiblemente para representar a las mujeres casadas que ya han formado una familia, este elemento sirvió también para dar contrastes en las figuras monumentales formadas por las muchachas.

Los sones istmeños se bailan con un caminado cadencioso que resalta un movimiento rítmico en la cadera de la mujer; el tronco del cuerpo queda completamente estático; en conjunto se ve una figura etérea, casi flotante que se desplaza con pequeños pasos. Las piezas seleccionadas para bailar dentro de la obra fueron las canciones tradicionales de la región, compuestas por bandas de viento principalmente: “La Llorona”, “La Sandunga”, “La Petrona”, “La Istmeña” y “La Tortuga del Arenal”, que tuvieron una duración aproximada de 12 a 15 minutos, dependiendo del arreglo musical utilizado (escuchar en material audiovisual, cap.3, piezas 3,4 y 5).

---

<sup>226</sup> Pérez Montfort Ricardo, “El reino de las tehuanas. Apuntes sobre la creación de un estereotipo femenino regional” en Pérez Montfort, *op. cit.*, pp. 147-175. Frances Toor, “Un vistazo a Oaxaca” en *Mexican Folkways*, Abril-Mayo 1926, no.2, vol.2. pp.8-10.

<sup>227</sup> El semanario es una especie de velo que simula un resplandor. Se usa en la región de Tehuantepec en el traje de gala de las mujeres.



El Estadio nacional estaba delimitado por una cuadrícula en el piso pintada con cal, y por grandes círculos que marcaban las figuras que se realizarían durante la presentación. Los trazos coreográficos formaban figuras de flores con grandes círculos que se utilizan dentro del baile individual. Ya que los sones istmeños se bailan trazando la trayectoria de una flor en el piso, en esta propuesta estética se dibujó esta gran flor formando una reproducción gigantesca de la danza con todas las participantes en el escenario. Puede destacarse que las muchachas que portaban el semanario se encontraban al centro del escenario y formaban las figuras principales del conjunto, mientras que las que no llevaban este velo se encontraban a los extremos. Giraban en dirección de las manecillas del reloj. La reseña periodística nos dice:

Ayer he asistido a la consagración definitiva de la tehuana, en esas anchas enaguas que sus movimientos llevan y extienden como oleaje de mar, en sus huipiles morados y naranjas pringados por flores de amapolas múltiples. Estamos asistiendo al entierro de la “china poblana”, desde hoy la tehuana llegó a la metrópolis y el pueblo acaba de verter sobre su cabeza el óleo consagrante.

Mi tehuana representa una región, es la que trae para volcarlo en la metrópoli, el ensueño de la tierra oaxaqueña. Ha triunfado en esta mañana por ella y a la pureza y honradez de quienes interpretaron su arte nativo y a ellos debe ir y van nuestros aplausos. Los grupos de tehuanas con el traje de labor sencillo y natural aquí con el resplandor que la corona llevando el traje de paseo y la toca echada sobre el hombro, un grupo de sandungas acuden al llamado de la campana pueblerina. Sigo aplaudiendo el mejor número del programa y el recuerdo con intensa emoción, por una parte las melodías encantadoras que tan bellamente ejecutaron los profesores de la Banda de Policía, bajo la batuta de Tata Nacho, ya en la alegría de La Sandunga; ora en el ruego amoroso de la zamba.

Admiro así mismo aquel instante en que las tehuanas elevaban el xicatpextle (hubo necesidad de sustituirlo por una especie de batea uruapeña) como en una oblación e los dioses. Y veo finalmente romperse la luz del sol de esta mañana otoñal en mil cambiantes ante la policromía fuerte y rítmica de los colores de los huipiles y de faldas, éstas últimas orladas en holanes albos de anchos vuelos, estupenda combinación suntuaria<sup>228</sup>.

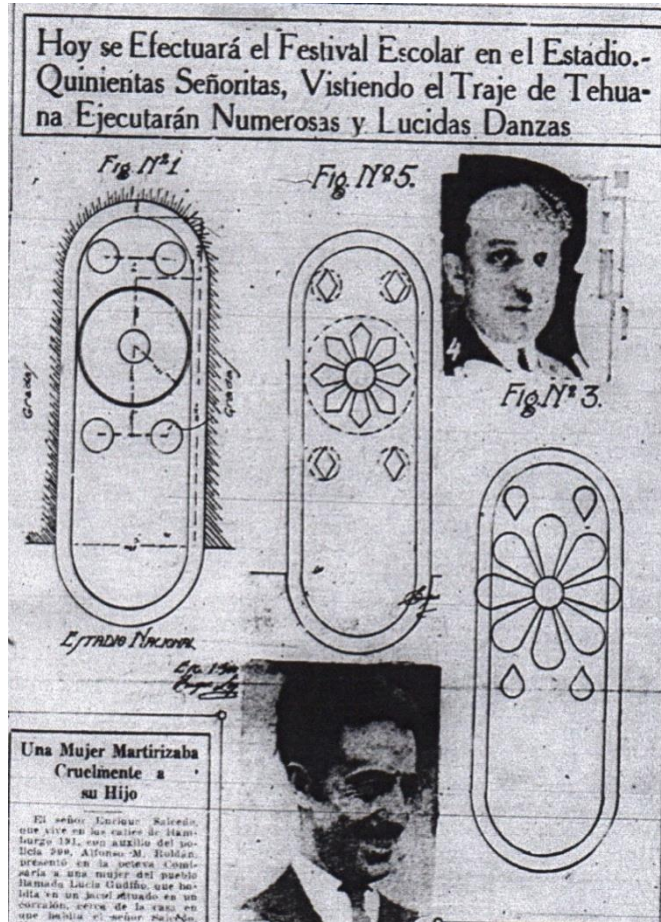
---

<sup>228</sup> “La fiesta en el estadio maravillosa. El bronce de la libertad elevado a su hornacina”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1926, pp. 1 y 9.

Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho” y Carlos G. González fueron los encargados de diseñar y musicalizar este evento, se desconoce si ellos pusieron la coreografía o sólo crearon el concepto de las figuras en el escenario. Esta pieza habla claramente de la danza folclórica monumental y del deseo de retomar las tradiciones de los pueblos elevándolas a estereotipos nacionales.

**Tabla 9. SONES ISTMEÑOS (TATA NACHO Y CARLOS GONZÁLEZ) DIRECTOR ARTÍSTICO DEL EVENTO**

<b>Protagonistas</b>		<b>Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación</b>				<b>Lugar de comunicación</b>	
<b>El cuerpo</b>	<b>Espectador-participante</b>	<b>Movimiento</b>	<b>Impulso del movimiento</b>	<b>Relación luz-oscuridad</b>	<b>Forma o apariencia</b>	<b>Espacio</b>	<b>Tiempo</b>
- 500 muchachas.	- 50 000 espectadores.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bailan los sones istmeños.</li> <li>- Forman figuras de flores con grandes círculos.</li> <li>- Los sones istmeños se bailan trazando con la trayectoria una flor en el piso, esta vez la propuesta fue dibujar esta gran flor de flores entre todas formando una reproducción gigantesca de esta danza.</li> </ul>	- Movimiento cadencioso muy sincronizado.	- Luz de día.	- Muchachas vestidas de tehuana.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estadio nacional.</li> <li>- Marcado con un cuadrulado y con los círculos principales de los trazos coreográficos que se seguirían en el espacio.</li> <li>- Las muchachas guardan una distancia proporcional una de la otra y parecen estar muy sincronizadas en sus movimientos.</li> </ul>	- Varias melodías istmeñas (duración aproximada de 12 a 15 minutos).



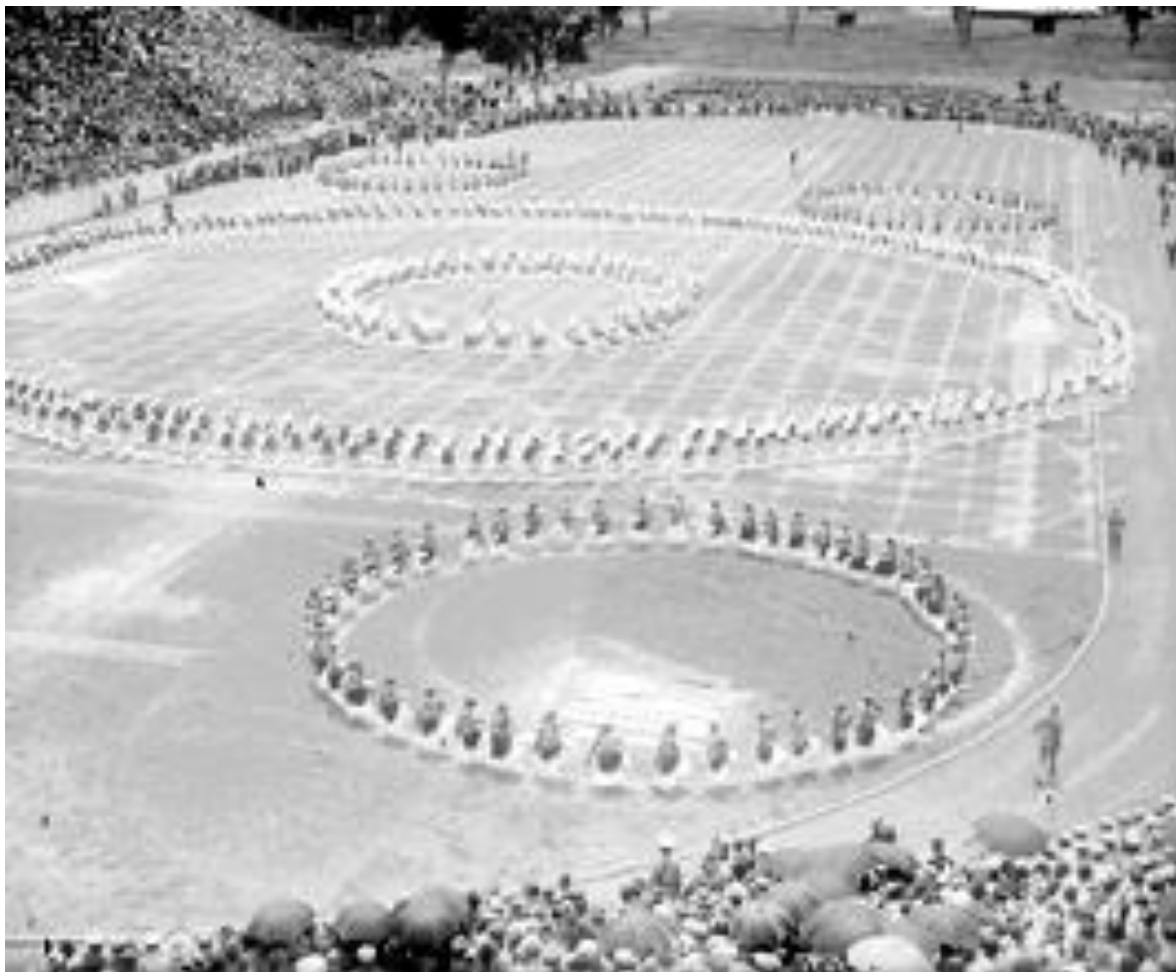
**Imagen 4: “Hoy se efectuará el Festival en el Estadio quinientas señoritas, vistiendo el traje de tehuanas ejecutaran numerosas y lúcidas danzas.”**  
FUENTE: *El Universal*, 15 de septiembre de 1926, p. 1.



**Imagen 5: “Las nuevas danzarinas en México”.**  
FUENTE: *El universal ilustrado*, 7 de octubre de 1926. p. 38



**Foto 31. Festival en el Estadio nacional.  
FUENTE: FN, Núm. Inv. 44265**



**Foto 32. Estudiantes realizan tabla en el Estadio.**

**FUENTE: FN. Núm. Inv. 44365**

*Danza de las alas o de las mariposas*

Fue realizada el 16 de septiembre de 1927 por chicas de entre 15 y 20 años ante 50 mil espectadores. Las intérpretes vestían un conjunto en color oscuro y portaban dos especies de varas con una tela delgada simulando un par de alas; algunas las llevan en colores claros, mientras que otras las llevaban en colores más oscuros. Las muchachas estaban acomodadas en forma rectangular, en líneas separadas horizontales y verticales, su colocación respeta la distancia de la amplitud de sus alas. En la fotografía parecen no estar desplazando, pero mueven sus alas hacia adelante y hacia atrás. Esta coreografía puede estar inspirada en alguna deidad griega y la estética clásica de esta cultura, o bien en las faldas de los bailes folclóricos mexicanos, aunque quizás pudo haber sido una mezcla de ambos. A pesar de que se desconoce exactamente cómo fue la composición de esta obra, se exalta la originalidad de su propuesta estética.

Dentro de la fotografía 33 también pueden notarse algunos personajes que formaron parte de la organización de esta presentación: se ven unas mujeres con suéter blanco colocadas en ciertos extremos del escenario, posiblemente ellas estén ayudando a dirigir el conjunto coreográfico; también destaca un hombre con sombrero que se encuentra en una especie de pedestal en la esquina del escenario, pudo tratarse de un reportero, fotógrafo o bien de alguien que dirigía u organizaba la coreografía completa; por último, llama la atención la diferencia en las complejiones de los cuerpos de las muchachas y que este cuadro toma como frente el lado opuesto de la “U” en la gran herradura que forma el Estadio nacional. Es posible notar que en este lugar hay una gradería.

Sobre este conjunto, la reseña periodística apuntó:

De los dos números hechos por señoritas de las escuelas industriales, creemos que alcanzó mayor lucimiento el de las mariposas. 600 muchachas cubiertas con peplos multicolores llevando asidos a los brazos amplias gasas que semejaban alas de mariposa, danzaron suavemente al ritmo de la música. Hacia el centro de ese grupo aparece una mariposa de oro, encantadoramente vestida y decorada. Era el estadio en esos momentos un jardín poblado por mariposas.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> “Brillantísima fue la fiesta en el Estadio” *El Universal* 16 de septiembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 8.

**Tabla 10. DANZA DE LAS ALAS O DE LAS MARIPOSAS.**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- Chicas entre 15 y 20 años.	- 50 000 espectadores	- Se nota el movimiento de las alas que simulan un faldeo. - Dentro del movimiento se respeta la envergadura de las alas de todas las participantes.	- Es muy evidente el movimiento de las alas.	- Luz de día.	- Las niñas están acomodadas en líneas verticales bastante separadas. - Portan un vestido oscuro con alas blancas - Simulan ser alguna especie de ave o mariposa o quizá alguna deidad griega o hasta prehispánica.	- Estadio nacional.	- Desconocido.

FUENTE: Elaboración propia conforme a la información consultada.





**Foto 33. Estudiantes realizan tabla gimnástica en el Estadio,  
FUENTE: FN. Núm. Inv. 4436**

*Danzas aztecas*

Este cuadro se presentó el 16 de septiembre de 1927 durante las celebraciones del día de la Independencia. La única fotografía que pude ver de esta presentación no es de la coreografía propiamente dicha, sino del conjunto de intérpretes que probablemente abrieron o cerraron la presentación. En la imagen (foto 34) podemos apreciar la apariencia de los vestuarios así como las características de quienes los portan: se trata de adolescentes de entre 12 y 15 años que llevan una falda decorada con grecas en la parte inferior y una blusa blanca. Están peinadas de trenzas y todas cargan un tipo de vasija. La cabeza de las muchachas está adornada con una especie de pequeño penacho que engalana el conjunto a manera de tocado prehispánico. Tampoco se sabe quién fue el encargado de poner la coreografía a esta pieza, solo se menciona de manera general a la Dirección de Educación Física. Al respecto la prensa dijo:

el número de la danza con motivos aztecas. Más bien hizo la impresión de una danza egipcia. La combinación de colores bugambilia, azul mar, amarillo fue muy armónica, pero el arreglo musical no solamente abarcó motivos de la música que, se dicen, es azteca, sino llegó a tomar motivos de algunos sones muy postcortesianos, como es el de “los enanos” ¡de haber estado soleada, como en mayo la tierra, este número habría lucido mucho más!.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> “Brillantísima fue la fiesta en el estadio” *El Universal*, 16 de septiembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 8.



**Foto 34. “La grandiosa fiesta en el Estadio”.**  
**FUENTE: *El Universal Ilustrado*, 26 de septiembre de 1927, p 44.**

### *Danza de los listones*

Se presentó el 15 de septiembre de 1928 bajo la dirección de Enrique J. Zapata y Carlos Fuentes. El cuadro se inspiró en la “Danza de los Matlachines”, del Estado de Hidalgo<sup>231</sup> y que es toda una tradición en diversas regiones del país, pues se sigue bailando hasta nuestros días. Dentro de la coreografía de esta danza las 800 chicas participantes estaban divididas en 20 grupos de 40 personas. Cada grupo tenía un centro marcado por un gran palo de madera de donde se desprendían 80 listones de colores vibrantes. Las chicas tomaban un listón en cada mano y con pequeños pasos gráciles hacían una especie de ‘valseado’ intercalándose en el sentido de su caminata, es decir, una iba en dirección a las manecillas del reloj, otra en dirección contraria, la siguiente en sentido del reloj y así sucesivamente hasta que todas tomaran su lugar. Después cambiaban al lado inverso, es decir, volvían al lugar de donde empezaron. Con estos desplazamientos direccionales los listones se iban entrelazando y formaban un trenzado colorido en el gran palo, a mitad de la coreografía las chicas realizaban todos sus desplazamientos en sentido inverso hasta que el listón estuviera completamente desenredado. (Escuchar en material audiovisual, cap. 3, pieza 7)

Las jóvenes portaban una blusa blanca combinada con una falda de vuelo sencillo, un paliacate atado en la cabeza y algunas llevaban trenzas. Muchas otras traían el cabello a la *flapper*. Los zapatos que llevaban eran ballerinas y en algunos casos se nota el uso de tenis debido a la terracería del Estadio, que impedía zapatear o llevar algún zapato de tacón, pues recordemos que se corría el riesgo de que éste se enterrarse en el piso. La reseña de la prensa refirió:

Eran 800 muchachas de las escuelas técnicas industriales vestidas con la enagua roja de las indias michoacanas y la camisa blanca orlada con chaquira de las indias de Mitla.

Iban a bailar para recordarnos a los nobles “huehues”. Al extenderse sobre el campo, parecía como un inmenso jardín de amapolas mecidas al ritmo de un viento mañanero. Los mástiles de donde pendían los listones, que deberían ser tejidos al compás de la música, estaban coronados con canastillas de modesto papel de china multicolor, este

---

<sup>231</sup>La danza de los *matlachines* se baila en todo el país, pero es muy diferente dependiendo de la región. Varía en su vestuario, coreografía dancística y costumbres en torno a ella, pero la música permanece con los mismos rasgos aunque tiene arreglos musicales diferentes. Domínguez y Téllez Girón, *op. cit.*, vol. I. pp. 79,80, 116,118, 130, 134, 195,199.

detalle llenó más de la mitad del número. Ni por equivocación dejaba de ser mexicano aquel espectáculo.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> “Brillantísimo resultó el festival escolar de ayer en el Estadio” *El Universal*, 16 de septiembre de 1928, segunda sección, pp. 1 y 3.

**Tabla 11. DANZA DE LOS LISTONES**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz/oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- 800 muchachas.	- 50 000 espectadores. - Plutarco Elías Calles y su gabinete presidencial.	- En grandes círculos las mujeres forman figuras entorno a un palo con listones.	- Las chicas caminan entrelazadas en torno a las manecillas del reloj y al contrario y así entretejen los listones formando una gran red entorno al palo del centro.	- Luz de día.	- Las jóvenes portaban una blusa blanca, con una falda de vuelo sencillo tenían atado un paliacate en la cabeza y algunas llevaban trenzas. Muchas otras traían el cabello a la <i>flapper</i> . - Ballerinas.	- Estadio nacional. - Están acomodadas en 20 grupos de 40 personas.	- No se sabe la duración de este número pero debió ser breve.



**Foto 35. Fiestas de Septiembre.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 28/18.



**Foto. 36. Fiestas de Septiembre.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 28/18.





**Foto 37. Fiestas de Septiembre.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 28/18.**

*Danza en el Estadio*

Se estaba construyendo una danza escénica profesional en México, pues no se tenía una tradición importante de esta disciplina en su modalidad de concierto, por lo cual la búsqueda estética estaba abierta a muchas ideas y propuestas. Era común que en la prensa a la danza —incluso a la folclórica— se le llamara indistintamente ‘gimnasia rítmica’, porque, como recordaremos, durante los años veinte ésta era considerada un arte. La línea entre la danza y la gimnasia rítmica era muy fina, debido a que en ambas se experimentaba el vaivén de la música y el diseño de los movimientos en el espacio.

Durante los años veinte, en la gimnasia rítmica mexicana se utilizó el Método Dalcroze,<sup>233</sup> una subdivisión de la gimnasia sueca para educar el cuerpo. Esta técnica fue desarrollada por Emile Jacques Dalcroze, un profesor del Instituto de Rítmica Hellerau, con la intención de equilibrar las aptitudes físicas y sensoriales de sus alumnos, pues se pensaba que el sistema nervioso central era un acumulador de energía corporal muy importante y que la música era una de las maneras más efectivas de educarlo, por eso suponía necesario que antes de enseñar a escribir música, se tenía que aprender a escuchar, ya que la “arritmia musical” era la consecuencia de una “arritmia general” corporal que requería de la alineación de las reacciones musculares.

En los festivales del Estadio hubo de todo: danzas griegas, danzas folclóricas y algunas experimentaciones indefinidas entre danza y gimnasia rítmica.

---

<sup>233</sup> Fernando García, *De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros. Una historia del cuerpo en la modernidad* México, Editorial Torres Asociados, 2010.p. 33.



**FUENTE:** Elaboración propia a partir de las fuentes consultadas.

De las siete coreografías analizadas, tres fueron de danza folclórica, tres de danzas griegas o neoclásicas y una estuvo entre danza y gimnasia rítmica. Es claro que una de las prioridades en los espectáculos del Estadio era explorar el folclor mexicano para conformar repertorios vistosos que hablaran de las tradiciones de diferentes pueblos o regiones del país, un claro ejemplo son los "Sones istmeños. Danza Zapoteca" (16 de septiembre de 1926, 18 de diciembre de 1927, respectivamente), "Danzas aztecas" (16 de septiembre de 1927) y "Danza de los listones" (16 de septiembre de 1928), las cuales fueron las piezas folclóricas que se presentaron en el periodo que va desde 1925 hasta 1928.

Las danzas griegas quizás fueron inspiradas en el estilo de Isadora Duncan, quien rompió con la rigidez del ballet clásico experimentando con una forma de baile más libre, en la que imitaba el movimiento de las olas del mar y otros elementos naturales.<sup>234</sup> Hay una leyenda que afirma la admiración del presidente Plutarco Elías Calles por esta bailarina, porque en el panteón de San Fernando se encuentra un lápida que hace referencia a esta

<sup>234</sup> Duncan nació en San Francisco en 1877, comenzó a bailar junto a su hermana mientras su madre daba clases de piano. Su familia se trasladó a Londres cuando tenía veinte años, ahí se inspiró en los jarrones griegos del Museo Británico para innovar su forma de bailar con un estilo libre que evocaba a las musas griegas. Tuvo grandes giras en Europa y Estados Unidos, impactó al mundo con sus nuevas perspectivas estéticas. Murió en Niza el 4 de septiembre de 1927 en un accidente automovilístico. Ver Magriel (Ed.), *op cit.*, pp.1-83. "Isadora Duncan en el primer aniversario de su muerte" *El Universal Ilustrado*, 27 de diciembre de 1928, p. 21. Antonio Acevedo Escobedo, "Acerca del libro de Isadora Duncan" *El Universal Ilustrado*, 14 de noviembre de 1929.

artista, sin embargo, no puede decirse que esto haya sido un factor determinante para que este tipo de danza se incluyera dentro de los festivales del Estadio.<sup>235</sup> Las piezas incluidas fueron: “Minerva” (16 de septiembre de 1925), “Danzas griegas. Arcos con flores” (5 de mayo de 1925) y “Danzas griegas. Antorchas” (16 de septiembre de 1926).

La última pieza “Danza de las alas o de las mariposas” es difícil de clasificar, porque parece ser una experimentación estética que oscila entre el arte de terpsícore y la gimnasia rítmica, por lo que se puede notar que se trata de una coreografía compleja, dado que incluía muchos elementos que remiten a la Grecia clásica, pero también algunos que podrían referir a la inspiración en alguna danza folclórica o elementos gimnásticos. En los festivales la única pieza que se repitió fueron los “Sones Istmeños” o “Danzas zapotecas”, que fueron presentadas en dos ocasiones en 1926 y 1927, respectivamente.

---

<sup>235</sup>[http://www.milenio.com/firmas/humberto\\_rios\\_navarrete/Misterios-panteon-San-Fernando\\_18\\_486131394.html](http://www.milenio.com/firmas/humberto_rios_navarrete/Misterios-panteon-San-Fernando_18_486131394.html) Fecha de consulta 5 de marzo de 2018.

## Otros ejercicios y números especiales

### *Ejercicio con mástiles*

Durante el Festival del 16 de septiembre de 1925 hubo una evolución de ejercicios militares realizados con enormes mástiles por 200 alumnos de la Escuela de Comercio, vestían con trajes marineros y simulaban una táctica de guerra, al mismo tiempo los aviones surcaban el cielo haciendo suertes en formación vertical. Los muchachos estaban acomodados en 80 filas horizontales, cada una formada por 10 personas. Sobre este espectáculo, la prensa dijo:

Y después 200 alumnos de la escuela de comercio, vestidos a la marinera, se presentaron por grupos de 10 asidos a fuertes mástiles para hacer sus ejercicios. Y tal parecía, porque en aquellos instantes evolucionaron nuevamente los aeroplanos, que aquel grupo de jóvenes vigorosos hogaban sobre la mar ante la contemplación de una parvada de gaviotas.<sup>236</sup>



**Foto 38. Adolescentes realizando tabla gimnástica.**  
**FUENTE: FN. Núm. Inv. 44349**

---

<sup>236</sup> Jacobo Dalevuelta, "La fiesta esplendorosa de ayer en el Estadio" *El Universal*, 17 de septiembre de 1925, pp. 1 y 12.

**Tabla 12. EJERCICIO DE LOS MÁSTILES**

<b>Protagonistas</b>		<b>Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación</b>				<b>Lugar de comunicación</b>	
<b>El cuerpo</b>	<b>Espectador-participante</b>	<b>Movimiento</b>	<b>Impulso del movimiento</b>	<b>Relación luz/oscuridad</b>	<b>Forma o apariencia</b>	<b>Espacio</b>	<b>Tiempo</b>
- 800 alumnos de la escuela de comercio	- 50 000 espectadores - Plutarco Elías Calles y su gabinete presidencial	- Ejercicios militares con mástiles	- Ejercicios de fuerza y resistencia	- Luz de día	- Los chicos están vestidos de marineros y dan un aspecto marcial. - Realizan ejercicios para demostrar fuerza y resistencia - Son ejercicios en equipos de 10 donde levantan los mástiles en una formación horizontal	- Estadio nacional	- No se sabe la duración de este número pero debió ser breve

### *Pirámides humanas*

Fueron ejecutadas por hombres de entre 18 y 25 años provenientes de la Casa del Estudiante Indígena ante 50 mil espectadores (ver fotografía 39). Los participantes estaban vestidos con pantalón y camiseta blanca, portaban un cinturón de color oscuro. Formaron pirámides de 21 personas para lo cual debieron irse formando poco a poco; quizá en ese proceso hubo alguna clase de movimiento estilizado que hiciera un efecto visual al ver esta actividad de lejos. Las pirámides se formaron con cuerpos centrales compuestos por círculos de hombres parados sobre los hombros y acomodados en forma decreciente; a los costados hay un par de filas acomodadas en forma triangular, lo cual provee a la figura del aspecto piramidal. Entre una pirámide y otra podemos observar algunos hombres recostados en el piso, cuyos pies están alineados con el centro de la figura, posiblemente simulando algunas flores o ruedas. La composición general debió formar una gran figura, algún letrero o mensaje alusivo al número realizado. Finalmente, se puede observar una persona al centro de la fotografía que parece coordinar todo el cuadro, el cual es una clara muestra del deseo de “cultivar al indígena” e “introducirlo a la cultura moderna”.<sup>237</sup> Sobre este espectáculo, la prensa afirmó:

Bello momento aquel en que los exponentes de la raza: los hijos del pueblo autóctono demostraron su adelanto y la facilidad con la que han asimilado en los meses que llevan de educarse, los dictados de la civilización y de la cultura física ¡y cómo se aplaudió en medio de gritos de aliento y estímulo los difíciles ejercicios que todos ellos realizaron! Los cuerpos bronceados, los rostros duros y melancólicos de los hijos de nuestras sierras, albergue de las tribus ignaras eran himnos de gloria y de esperanza frente a la concurrencia hipnotizada<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> Loyo, *op. cit.*, pp. 293-295.

<sup>238</sup> Manuel Ramírez Cárdenas “Fue maravilloso el festival en el Estadio”, *El Universal* 6 de mayo de 1927, segunda sección, pp. 1 y 7.

Tabla 13. PIRÁMIDES HUMANAS

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador – Participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz/oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- Hombres posiblemente del ejército.	- 50 000 personas.	- Las pirámides debieron irse formando de a poco, quizá en ese proceso había alguna clase de movimiento estilizado que hiciera algún efecto visual de lejos. - Las pirámides se forman con cuerpos centrales compuestos por círculos de hombres parados sobre los hombros.	- La figura de pirámides están estáticas sin embargo sugieren cierto dinamismo en su forma.	- Luz de día.	- Están vestidos de blanco. - Llevan pantalón Blanco y camiseta blanca, portan un cinturón de color oscuro. - Forman pirámides de 21 personas. - Hay otras personas recostadas en el piso que están alineadas en forma de flores.	- Estadio nacional.	- Duración el tiempo de formación de la pirámide.





**Foto 39. Celebración del 5 de mayo, 1927.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**

*Canto a la Victoria*

Este cuadro se presentó para conmemorar el 5 de mayo de 1927.<sup>239</sup> Los creadores y encargados de esta pieza fueron: “Jacobo Dalevuelta”, en el argumento; Carlos González, en la dirección artística; Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”, en la selección musical; el profesor Ángel H. Ferreiro, en la dirección musical y coros; Amelia Costa de Segarra y el señor José Martínez Ceballos, en las evoluciones y bailes.

Esta obra contó con la colaboración de la Asociación Nacional de Charros y con la de la Secretaría de Guerra y Marina, además de las Bandas militares número 1 y 2, seguidas por la jefatura de la guarnición de la plaza, los contingentes del Colegio Militar, la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública, la Casa del Estudiante Indígena y otras escuelas dependientes de la SEP.

Participaron cientos de hombres y mujeres adultos y algunos caballos. Entre los personajes destacables había chinacos, mujeres guerrilleras, el general Zaragoza y algunos pequeños conjuntos gimnásticos que formaron los letreros de ¡VIVA MÉXICO! y ¡ZARAGOZA! Los hombres portaban chaparreras y sombrero de charro, atuendos típicos de los chinacos de mediados del siglo XIX.

Por su parte, las mujeres estaban vestidas como chinas poblanas o con vestidos de campesina, algunas de ellas portaban canastas y otros artefactos de utilería que simulaban el día a día en la batalla; también podemos apreciar banderas y hasta algunos cañones con ruedas.

Dentro de las fotografías alusivas a esta obra no es posible observar a ningún representante del ejército francés, quizás porque los “enemigos” pudieron estar simplemente aludidos o quizás porque había algunos actores vestidos con este uniforme europeo. Lo importante es la exaltación del heroísmo nacional con la que se ideó este cuadro, que claramente representa la construcción de un mito nacional que servirá de ejemplo para las generaciones en formación. El periódico dijo:

Un campamento chinaco donde el general don Vicente Rivapalacio, representado por el señor Salvador G. de Cosío, Guadalupe “la

---

<sup>239</sup> Años después, en 1933, se representó una obra muy parecida a esta en el peñón de los baños. Puede que sea la misma versión llevada a cabo en este barrio, el artículo de Ángel Salas hace una enorme crónica sobre este acontecimiento, las fotografías ahí exhibidas se parecen mucho a las presentadas en el Estadio nacional. Ángel Salas, “La batalla del 5 de mayo en el Peñón”, *Mexican Folkways*, 1933, no. 2, vol. VIII, p. 56.

Chinaca” encargada en la bella señorita Teresa Azoños y el aguerrido “Pantaleón” que hizo el señor don Alfredo B. Cuéllar, ponen su nota de prestigio en el cuadro. La reconstrucción fue fiel, emotiva, alegre y honda en psicología.

Los escenarios y la combinación de motivos fueron bien observados y ejecutados por Dalevuelta y Carlos González y la música popular bien encajada por Tata Nacho. El mejor elogio lo hizo el pueblo. Nosotros lo rubricamos haciendo énfasis en el departamento de bellas artes de la SEP a quien debemos este remanso de belleza y ese momento de emoción<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> Manuel Ramírez Cárdenas “Fue maravilloso el festival en el estadio”, *El Universal* 6 de mayo de 1927, segunda sección, pp. 1 y 7.

Tabla 14. CANTO A LA VICTORIA

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz/oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cientos de participantes.</li> <li>- Personajes:               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Chinacos.</li> <li>• Mujeres.</li> <li>• Guerrilleras.</li> <li>• General Zaragoza.</li> <li>• Caballos.</li> <li>• Pequeños conjuntos gimnástico que formaron letreros.</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50 000 personas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representación de la Batalla de Puebla.</li> <li>- Formación de letreros “Viva México y Zaragoza” con pequeños conjuntos gimnásticos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representación de la Batalla de Puebla.</li> <li>- Formación de letreros “Viva México y Zaragoza” con pequeños conjuntos gimnásticos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hay hombres vestidos de chinacos y mujeres vestidas de chinas poblanas y campesinas.</li> <li>- Llevan elementos de utilería como canastas, piedras, palos y otros artefactos que le dan mayor realismo a la escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estadio nacional.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se sabe cuánto duró esta representación.</li> </ul>



**Foto 40. Celebración del 5 de mayo, 1927.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**



**Foto 41. Celebración del 5 de mayo, 1927.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**

## Deporte, representaciones y obra de arte total

En los festivales del Estadio se llevaron a cabo otras obras relacionadas con el deporte y las representaciones militares. La calistenia, que se refiere a la rama deportiva encargada de trabajar varios grupos musculares al mismo tiempo por medio de repeticiones, ejercicios de fuerza, resistencia y equilibrio a través del incremento de las capacidades corporales, era considerada adecuada para realizarse por los varones, pues requería de un trabajo corporal más demandante que la gimnasia. Se consideró que la calistenia tenía múltiples beneficios físicos y mentales, ya que mejoraba la coordinación motriz, aumentaba la resistencia cardíaca y fomentaba la fortaleza muscular.

La calistenia estuvo presente en varias ocasiones dentro de los festivales del Estadio. Los ejercicios pertenecientes a esta actividad siempre eran realizados por una gran cantidad de jóvenes que oscilaba de los 600 a los 1500, aproximadamente. Se presentaron cuadros con esta disciplina el 5 de mayo de 1925, el 16 de septiembre de 1926, el 16 de septiembre de 1927 y el 13 de septiembre de 1928. Los encargados de dichas presentaciones fueron los profesores Francisco Savín, Juan Areau Reus, Agapito Bravo, Roberto Lara López y Enrique J. Zapata, Salvador González Cosío, José Martínez Ceballos, Manuel Esparza Farías y Jesús Prián.<sup>241</sup> El Colegio Militar, los alumnos de las Escuelas Técnicas e Industriales y la Casa del Estudiante Indígena fueron los encargados de ejecutar dichas evoluciones.

Otras actividades deportivas fueron las carreras de relevos realizadas el 3 de mayo de 1925, así como los Juegos Atléticos, celebradas el 11 de septiembre de 1926 bajo la organización de la Federación Atlética Mexicana y de la Universidad Nacional.<sup>242</sup> Las demostraciones militares se dividieron en dos grandes rubros: el primero compuesto por las ejecuciones gimnásticas con armas, que fueron realizadas el 3 de mayo de 1925 y el 11 de septiembre de 1926; el segundo conformado por el desfile de aeroplanos, que se realizó el

---

<sup>241</sup> “Las fiestas en el Estadio prometen ser una intensa nota de belleza y alegría” en *El Universal*, 3 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 2. “La música regional de Oaxaca, será el número cumbre de las fiestas del Estadio. Grupo de tehuanas ejecutarán bailes”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7. “La fiesta en el Estadio maravillosa. El bronce de la libertad elevado a su hornacina” *El Universal*, 16 de septiembre de 1926, pp. 1 y 9. “Brillantísima fue la fiesta en el Estadio” *El Universal* 16 de septiembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 8 “El festival en el Estadio” *El Universal*, 13 de septiembre de 1928, pp. 1 y 7.

<sup>242</sup> “Las fiestas en el Estadio prometen ser una intensa nota de belleza y alegría” en *El Universal*, 3 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 2. “Las fiestas en el Estadio prometen ser una intensa nota de belleza y alegría” en *El Universal*, 3 de mayo de 1925, segunda sección, pp. 1 y 2.



16 de septiembre 1925 y el 13 de septiembre de 1928.<sup>243</sup> Cabe mencionar que en septiembre de 1926 se organizó en el Estadio un festival militar, cuyo programa giraba en torno a las habilidades de la infantería, la caballería y algunas actividades atléticas, mismas que no han sido analizadas para la presente investigación.<sup>244</sup>

*Canto a la victoria* fue un espectáculo de obra de arte total, en donde se combinó el teatro, la danza y la música para mostrar una escena chinaca en la que se mostró un pasaje de la batalla del 5 de mayo. En ella se mostraba a hombres y mujeres que representaban el cuadro, caracterizados con vestuario típico de la época, después entonaban canciones patrióticas y ejecutaban una danza folclórica que, intuyo, pudo ser el “Jarabe tapatío”.

En los festivales hubo dos actividades que involucraron la participación de otros países. La primera fue el homenaje a la bandera chilena escoltada por los cadetes y oficiales bajo el “gran arco del Estadio”, celebrada el 16 de septiembre de 1927; la segunda fue la entrega de “las valijas de la buena voluntad” enviadas por niños americanos a niños mexicanos que se realizó el 13 de septiembre de 1928.<sup>245</sup>

### **Los nuevos espectáculos masivos**

Durante la gestión de José Manuel Puig Casauranc, los festivales del Estadio se organizaban principalmente en mayo y en septiembre, ya que estas fechas coincidían con las conmemoraciones patrióticas del 5 de mayo, día de la batalla de Puebla, y del 16 de septiembre, comienzo de la lucha independentista, según la historia oficial mexicana.

---

<sup>243</sup> “Las fiestas en el Estadio prometen ser una intensa nota de belleza y alegría” en el *Universal*, segunda sección, 3 de mayo de 1925 pp. 1 y 2. Jacobo Dalevuelta, “La fiesta esplendorosa de ayer en el Estadio”, *El Universal*, 17 de septiembre de 1925, pp. 1 y 12., “La música regional de Oaxaca, será el número cumbre de las fiestas del Estadio. Grupo de tehuas ejecutarán bailes”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1926, segunda sección pp. 1 y 7. “Brillantísima fue la fiesta en el Estadio”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 8. “El festival en el Estadio”, *El Universal*, 13 de septiembre de 1928, pp. 1 y 7.

<sup>244</sup> “Será brillante el Festival Militar de hoy en el Estadio” *El Universal*, 16 de septiembre de 1925, p. 1 y 12

<sup>245</sup> “Brillantísima fue la fiesta en el estadio”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1927, segunda sección, pp. 1 y 8; “El festival en el estadio” *El Universal*, 13 de septiembre de 1928, pp. 1 y 7.



**Tabla 15. FESTIVALES EN EL ESTADIO NACIONAL 1924-1928<sup>246</sup>**

5 de mayo de 1924
27 de mayo de 1924
2 de junio de 1924
13 de julio 1924
24 de agosto 1924
7 de septiembre de 1924
21 de octubre de 1924
5 de mayo de 1925
15 de septiembre de 1925
5 de mayo de 1926
15 de septiembre de 1926
5 de mayo de 1927
15 de septiembre de 1927
17 de diciembre de 1927
15 de septiembre de 1928

FUENTE: Elaboración propia a partir de la hemerografía consultada.

<sup>246</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, abril, Tomo IV, núm. 1, 1925, pp. 97 - 99. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, junio, Tomo IV, núm. 3, 1925, pp. 75 a 87. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, septiembre, Tomo IV, núm. 6 1925, pp. 20 a 25. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, diciembre, Tomo IV, núm. 9 y 10, 1925, pp. 14-26. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, enero, Tomo III, núm. 8, 1925, p. 22. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, mayo, Tomo IV, núm. 2, 1925, pp. 38 a 53. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, enero, Tomo V, núm. 1, 1926, p. 56. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, marzo, Tomo V, núm. 3, 1926, pp. 1 a 41. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, mayo, Tomo V, núm. 5, 1926, pp. 95 a 110. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, junio, Tomo IV, núm. 6, 1926, pp. 93 a 105. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, septiembre, Tomo V, núm. 9, 1926, pp. 8 a 12. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, octubre, Tomo V, núm. 10, 1926, p. 179. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, enero, Tomo VI, núm. 1, 1927, pp. 65 a 73. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, junio, Tomo VI, núm. 6, 1927, pp. 98 a 110. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, julio, Tomo VI, núm. 7, 1927, p. 81. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, noviembre, Tomo VI, núm. 2, 1927, pp. 159 a 169. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, diciembre, Tomo VI, núm. 12, 1927, p. 263. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, febrero, Tomo VII, núm. 2, 1927 pp. 64 a 84.

En cada uno de los festivales se convocó a participar a las escuelas asentadas en el Distrito Federal, aunque se daba prioridad a las que estuvieran más cercanas al Estadio nacional —a un máximo a quince cuadras de distancia— para poder coordinar los ensayos y efectuarlos con más frecuencia sin que se generaran gastos de traslado para las autoridades. También se tenía la participación de contingentes militares y, en algunas ocasiones, de sindicatos obreros. Hasta entonces no se incluyó a ningún sindicato campesino. Entre las instituciones que se mencionaron más recurrentemente tenemos a las escuelas primarias, las escuelas técnicas, las escuelas industriales, la Escuela Nacional Preparatoria, las facultades universitarias, el Colegio Militar y la Escuela Normal.

Las piezas de música, gimnasia o danza se montaban por secciones y había un encargado general que coordinaba todas las partes para conformar una pieza común. El coordinador general creaba la pieza y enseñaba a los coordinadores de las secciones todos los pormenores del número a montar, éstos, a su vez, instruían a los alumnos para que cada uno tomara el lugar correspondiente dentro del plano general. Los ensayos se hacían por partes, cada sección (escuela) tenía un horario específico para presentarse a perfeccionar sus movimientos, ya fuera en el edificio sede de la SEP o en el propio Estadio. Pocos días antes de los festivales todos los participantes eran convocados para hacer ensayos generales en el escenario final.<sup>247</sup>

Cada fiesta en el Estadio costó alrededor de 35 mil pesos por función. Los gastos incluían el servicio médico de los insolados, los desayunos de los alumnos que iban a presentarse, los costos operativos de sonido y los pagos de los creadores y coordinadores que participaban, incluso en ocasiones se cubría también el traslado de las escuelas estatales participantes. Se sabe que las escenografías y los vestuarios corrían por parte de la SEP y que algunas veces eran comprados por los alumnos de las escuelas oficiales.<sup>248</sup>

Además de las fiestas había otros eventos deportivos como los Torneos Atlético Obreros, los Juegos Atlético Universitarios y los primeros Juegos Centroamericanos y del Caribe. Estos últimos surgieron por iniciativa de la recién creada Sociedad Olímpica Mexicana con la finalidad de prepararse mejor para la Olimpiada de Amsterdam 1928. En

---

<sup>247</sup> Esta información fue reconstruida en base a los numerosos documentos que he leído acerca de estos eventos en los Boletines de la SEP.

<sup>248</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1 de junio de 1927, p. 100.

el Estadio se practicó béisbol, fútbol, básquetbol, esgrima, todos los tipos de gimnasia, además de calistenia y atletismo.

Las fiestas del Estadio, han sido una demostración a pleno público de lo que es capaz nuestra gente en lo tocante a organización y disciplina de conjunto y de alta calidad del talento artístico de nuestros escolares. Aunque los festivales de esta naturaleza no fueron iniciados durante el periodo que abarca esta memoria, si puede afirmarse sin jactancia que fue en este tiempo cuando se perfeccionó la técnica de ellos y cuando se dio al público la demostración definitiva del alto valor educativo, tanto para los actores como para los espectadores de esta clase de espectáculos<sup>249</sup>.

En efecto los espectáculos cada vez se complejizaban más con respecto a los que se presentaron en el primer año del Estadio. Poco a poco se iba encontrando una estética propia que se expresó a través de las diversas obras que deleitaron a los asistentes. El fomento al patriotismo fue el principal motor de las coreografías monumentales y espectáculos masivos de este periodo.

---

<sup>249</sup> Puig Casauranc, *op. cit.*, vol. II, p.408.

## CAPÍTULO IV. LAS OBRAS PARA LAS MASAS, ENTRE REYES, DIOS Y FUEGO.

### LOS NUEVOS ESPACIOS EN LOS ESPECTÁCULOS MASIVOS

#### **La religión secular**

En el último año de la presidencia de Plutarco Elías Calles el panorama político mexicano se vistió de incertidumbre debido a la inestabilidad marcada por los asesinatos de importantes caudillos, la rebelión cristera, la crisis económica mundial y la efervescencia que causó la transición del poder presidencial, lo cual puso en evidencia la necesidad de dotar de equilibrio al país a través de organismos fuertes que respaldaran el poder de forma impersonal, ya que hasta ese entonces muchos movimientos políticos y sociales estaban respaldados por los líderes que encabezaron el movimiento, sin embargo cuando estos líderes morían o se retiraban no había una estructura que sostuviera sus causas para que perduraran en proyectos a largo plazo.<sup>250</sup>

El asesinato de Álvaro Obregón marcó el final de la etapa de los caudillos que se erigían en el poder, por lo que la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) tuvo como objetivo principal el agrupar a las diferentes facciones políticas e ideológicas dentro de una institución que permitiera realizar la transición del poder en paz y armonía. En este contexto, Plutarco Elías Calles —quien fuera el creador del PNR— siguió ejerciendo una notable influencia dentro de las decisiones más importantes a nivel nacional hasta el año de 1935, aproximadamente<sup>251</sup>.

El pacto social entre los gobernantes y el pueblo siguió siendo uno de los principales temas dentro de los actos y discursos oficiales, es por esto que la toma de posesión ante los 50 mil espectadores-participantes del Estadio nacional se volvió tradición. Emilio Portes Gil<sup>252</sup> y Pascual Ortiz Rubio<sup>253</sup> tomaron protesta ante las masas en un compromiso político que exaltó los triunfos de la Revolución. Cabe resaltar que

---

<sup>250</sup> Tzivi Medin, *El minimato presidencial, historia política del maximato, 1928-1935*, México, Era, 1982. Lorenzo Meyer, *Historia de la revolución mexicana 1928-1934*, México, El Colegio de México, 1978.

<sup>251</sup> Los fundamentos del PNR tenían como precepto principal : “fundar y desarrollar en las conciencias sobre los intereses privados o individuales menospreciando toda situación del peligro y creando la necesidad espiritual de una mayor equidad en la distribución de la riqueza fomentando al mismo tiempo el sentimiento de cooperación y solidaridad” en Francisco Arce Gurza, “En busca de una educación revolucionaria” en Josefina Zoraida Vázquez (et. al.), *Ensayos sobre la historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981. p. 173.

<sup>252</sup> “Como fue proclamado presidente el licenciado Emilio Portes Gil, *Jueves de Excelsior*, 29 de noviembre de 1928, p. 16. “Toma de posesión del presidente interno” *Jueves de Excelsior*, 6 de diciembre de 1928, p. 6. “Gral. Plutarco Elías Calles mañana entregará el poder, *Jueves de Excelsior*, 29 de noviembre de 1928, p. 17. “El General Calles” *Jueves de Excelsior*, 29 de noviembre de 1928, p. 23.

<sup>253</sup> “Plutarco Elías Calles y Abelardo L. Rodríguez, *El Porvenir*, 1 de diciembre de 1928, p. 1.

en todos estos actos estuvo presente Plutarco Elías Calles (ver en material audiovisual, cap.4, piezas 1 y 2).

El protocolo marcaba como primer acto hacer el juramento de lealtad y compromiso ante las masas en el gran Estadio, para después dirigirse a Palacio Nacional a una ceremonia privada con el gabinete del ejecutivo, embajadores y diferentes funcionarios estatales. En estos eventos resaltó el atentado que Pascual Ortiz Rubio<sup>254</sup> y su familia sufrieron momentos después de la toma de protesta en el gran coloso, pues a su llegada a Palacio Nacional un grupo de anarquistas atacaron el vehículo en el que viajaban. Aunque el atentado no pasó a mayores, es una clara muestra de la efervescencia política que se vivía en el momento.

Desgraciadamente las mafias de anarquistas, las parrandas de asesinos, las hordas de fanáticos en diferentes aspectos, los sanguinarios profesionales o improvisados han vuelto a dar ese triste espectáculo que nos viene a poner a la altura de los que vivieron en la época de las cavernas<sup>255</sup>.

La presidencia de Ortiz Rubio duró solo dos años, ya que presentó su renuncia en septiembre de 1932, por lo que Abelardo L. Rodríguez fue nombrado presidente interino, cuyo cargo asumió en una ceremonia privada ante el Congreso ese mismo año. En líneas generales, este periodo histórico estuvo marcado por los numerosos cambios administrativos en todas las secretarías. El poder se estaba asentando en instituciones que poco a poco se afianzaban en el nuevo modelo político marcado por la legalidad. Las pequeñas rebeliones a nivel nacional se iban mermando, la Iglesia cada vez tenía menos poder político, aunque continuaban los embates en materia educativa. Toda esta situación marcó la necesidad de reforzar el pacto con las masas en el discurso a través de enormes ceremonias que reiteraran el culto secular a través del civismo.

---

<sup>254</sup> “Fiesta grande fue organizada para festejar la toma. Atentado de posesión del presidente de la república, *El Nacional*, 16 de febrero de 1930, p. 11.

<sup>255</sup> “Que cesen los atentados”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1930, p. 6.



**Foto 42. Plutarco Elías Calles y Emilio Portes Gil, durante la toma de protesta del segundo en el Estadio nacional  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. Año 1928. Mid77\_20140827-134500:287715**



**Foto 43. Estadio nacional en los momentos que el Lic. Emilio Portes Gil rinde protesta como presidente de la República.  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional.**



**Foto 44. Emilio Portes Gil protestando como presidente de la República,  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, MID 77\_20140827-134500:46129.**





**Foto 45. Emilio Portes Gil y comitiva acompañan a Pascual Ortiz Rubio en la toma de protesta como presidente de México  
FUENTE: Colección. Archivo Casasola-Fototeca Nacional. MID. 77\_20140827-134500:424404.**



**Foto 46. Estadio donde rindió protesta Pascual Ortiz Rubio como presidente de la República  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. Año 1930. 77\_20140827-134500:47411.**



**Foto 47. Josefina Ortiz de Ortiz Rubio, Carmen García de Portes Gil y otras personas en las tribunas del Estadio nacional  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. Año 1930. MID 77\_20140827-134500:47366**



**Foto 48. Abelardo L. Rodríguez otorgando la protesta de ley ante el Congreso de la Unión como presidente.  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. Año 1932, MID.77\_20140827-134500:48103**

El pacto social para mantener la paz y la estabilidad necesitaba recalcar más que nunca en los discursos oficiales y para ello la educación era un punto nodal. El rubro educativo siguió teniendo como principal objetivo procurar el bien común por medio del trabajo, mientras que la educación estuvo orientada al empleo de herramientas que permitieran mejorar la vida cotidiana de manera práctica dentro de la sociedad. En los años treinta todos los esfuerzos se volcaron en sostener este objetivo a largo plazo por medio de la creación de instituciones y programas que dieran continuidad a las políticas para la mejora de la sociedad.<sup>256</sup>

En estos seis años, la Secretaría de Educación Pública fue liderada por ocho diferentes personas: Ezequiel Padilla, el propio Plutarco Elías Calles, el general Joaquín Amaro Domínguez, Aarón Sáenz, Carlos Trejo, José Manuel Puig Cassauranc, Narciso Bassols y Eduardo Vasconcelos.<sup>257</sup> Como puede observarse, los cambios administrativos estuvieron a la orden del día, no obstante el enfoque político tuvo la misma línea que en años anteriores, por lo que las publicaciones, folletos, actos cívicos, festivales y demás actividades estuvieron enfocadas en fomentar la vida sana, los valores familiares, colectivos y sociales, así como el amor por el trabajo y demás elementos de sana convivencia.<sup>258</sup> También se comenzó a resaltar las diferencias entre clases sociales y se intentaron explicar las posibles causas de la explotación laboral.<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Agosto 1929.

<sup>257</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo VII número 1 enero de 1928. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo VIII número 5, mayo 1929. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo X, número 5, marzo 1931, p. 110. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo X, número 7, mayo 1931, p. 80. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo X, número 8, junio 1931, p. 101. *Memoria relativo al estado que guarda el ramo de educación pública*, 31 de agosto de 1932, Tomo I, p. 489. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 31 de agosto de 1934, Tomo I, p. 345.

<sup>258</sup> “Fiestas escolares”, *Revista de Revistas*, 7 de junio de 1931, p. 34.

<sup>259</sup> En el estudio de Engracia Loyo se analizó las principales publicaciones de la SEP, entre las que se encuentran *El Sembrador*, *El Maestro Rural*, *Coopera* y *Educación*. Al respecto nos dice: “El contenido de casi todos estos folletos era semejante entre sí, se reproducía lo que ya se había difundido en folletos, silabarios y periódicos escolares: Los beneficios de una vida sana, sencilla, e higiénica, consejos de utilidad para los campesinos, exaltación de trabajo y de valores como la generosidad, la cooperación, la honestidad y la diligencia. Pero también tenían una característica, esto se hacía por medio de poemas, cuentos lecturas, fábulas y leyendas. Comienzan a resaltarse la existencia de las diferencias de clase, las causas de la miseria del pueblo y a señalar culpables: la explotación de trabajadores, los patrones y demás.” Engracia Loyo, “Lectura para el pueblo 1921-1940” en Josefina Zoraida Vázquez (et. al.), *La educación en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1996, p. 274.

La concientización del trabajador buscó defender los derechos colectivos por medio del combate a la ignorancia y los malos hábitos que, de acuerdo con los discursos de la época, eran los principales enemigos del progreso y de la modernización del país. Al niño se le trató con rigor para que aprendiera elementos prácticos que pudieran servirle en su futura vida laboral, pero también se le dotó de herramientas para velar por sus intereses con una conciencia nacionalista y laica orientada hacia el bien colectivo a largo plazo.<sup>260</sup>

La guerra cristera se había superado, pero las tensiones con la iglesia católica en materia de educación siguieron, por lo que ya para 1932 Narciso Bassols había prohibido que los ministros eclesiásticos impartieran cátedra en las instituciones educativas de niveles primaria y secundaria, lo cual fue un duro golpe para la élite católica que durante siglos había estado encargada de marcar los valores más importantes de la vida escolar de diferentes regiones del país.<sup>261</sup> Aunque la mayoría de las escuelas del Distrito Federal siguieron esta norma para evitar ser clausuradas, gran parte de la población que acudía a ellas era católica, lo cual obligó al gobierno a implementar estrategias para convivir con ciertas tradiciones y secularizarlas en la medida de lo posible. Un ejemplo claro es la obra *Quetzalcóatl*,<sup>262</sup> que analizaré más adelante.

La política educativa tenía que respetar los valores revolucionarios y seguir adelante sin importar los obstáculos o inconvenientes que se le presentaran en el camino, por ello los festivales cívicos y las actividades extraescolares siguieron siendo la mejor manera de enganchar a la población, pues se les comunicaban las ideas a través de los sentidos y del subconsciente. El cine y la radio adquirieron importancia notable dentro de las actividades de difusión de la SEP, lo mismo que los grandes festivales cívicos que vieron su despunte en el Estadio nacional, recinto que había servido como laboratorio para experimentar la difusión de dichos eventos a la creciente población del Distrito Federal y cuyos resultados, al parecer, fueron bastante favorables, dado que las crónicas periodísticas, los anuncios y el incremento de espacios de aquellas características a nivel nacional afirmaban que la SEP

---

<sup>260</sup>Desde entonces se hablaba ya de socialismo entendido este en el más estricto contexto mexicano. Francisco Arce Gurza, “En busca de una educación revolucionaria. 1924-1934” en Josefina Zoraida Vázquez, *op. cit. Ensayos sobre la educación*, pp. 145-189.

<sup>261</sup>Para 1934, 199 escuelas se habían incorporado a estas normas, a 44 se les negó la incorporación a la SEP por violar estas reglas y se clausuraron 11 por no acatar los reglamentos. *Ibidem* p. 177.

<sup>262</sup>Báximo Bretal, “Las nuevas cancioneras mexicanas”, *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1931, p. 15.

necesitaba estos lugares para llevar su mensaje de manera vívida a un gran número de personas que en su mayoría eran analfabetas.

Por mencionar algunos, se construyeron estadios en Coahuila, Nuevo León, Jalisco Guanajuato, Veracruz<sup>263</sup> y Chiapas,<sup>264</sup> de donde podemos deducir que las representaciones en el Estadio del Distrito Federal ya comenzaban a ser famosas a nivel nacional, porque estaban inmersas en esta ola de modernidad y culto al cuerpo que las Olimpiadas y otros eventos internacionales marcaban como tendencia. Si bien es cierto que no todos los estados tenían el presupuesto suficiente para erigir un gran estadio en sus territorios, la mayoría buscó adaptar los espacios y los recursos disponibles para formar parte de esta gran euforia colectiva.<sup>265</sup> Como ejemplo de ello tenemos lo sucedido en Aguascalientes:

El deporte está figurando, principalmente en métodos educativos desarrollados en escuelas de Aguascalientes, bastando decir para comprobarlo que actualmente hay 6 campos deportivos para las escuelas primarias y 29 para escuelas rurales, de éstas hay algunas tan grandes como la Arena del Estadio nacional en la ciudad de México<sup>266</sup>.

En el Distrito Federal también se buscó incrementar los espacios de convivencia para realizar este tipo de espectáculos teatrales, deportivos, dancísticos y musicales a nivel colectivo, por lo que se inauguraron el Parque Delta y el Centro Cívico Obrero “Venustiano Carranza”, ubicados en Balbuena, pues se pretendía descentralizar las actividades en el Estadio nacional. No es de extrañar esta urgencia de contar con más espacios, ya que el deporte y el arte utilizaban todo el vigor del cuerpo y del alma para ser exaltados<sup>267</sup> por lo que eran considerados capaces de combatir todos los vicios de la población y potenciar el “espíritu mexicano”.

---

<sup>263</sup> El Stadium Jalapeño se inauguró el 5 de mayo de 1922 para albergar los festejos de la Cámara de Comercio de Jalapa. Fue el primero en México y el segundo en América Latina después del Club Atlético River Plate de Buenos Aires Argentina. Años después en 1925, este recinto fue reinaugurado como Estadio Xalapeño.

<sup>264</sup> “Guadalajara tendrá el más hermoso estadio de nuestro país”, *El Nacional*, 4 de noviembre de 1929, p.2. “XIX aniversario de la Revolución como fue celebrado en la ciudad de Irapuato, Gto.”, *El Nacional*, 27 de noviembre de 1929, p. 2.

<sup>265</sup> “Inauguración de 27 teatros más al aire libre”, *El Universal Gráfico*, 24 de noviembre de 1929, p. 9. “Inauguración del Parque Delta”, *El Nacional*, 11 de junio de 1929, p. 6.

<sup>266</sup> “Sorprendentes adelantos de la educación en toda la república” *El Nacional*, 8 de septiembre de 1929, p.1

<sup>267</sup> “Solemne inauguración del Campo Militar de Balbuena”, *El Universal*, 20 de noviembre de 1929, p. 1. “Feria deportiva para inaugurar el Centro Obrero”, *El Universal Gráfico*, 19 de noviembre de 1929, p. 15.

“Fue grandiosa la manifestación infantil contra el alcoholismo”, *El Universal Gráfico*, 20 de noviembre de 1929, p.1.

Además de los espacios aptos para reunir a las colectividades en estas grandes “fiestas de esperanza”, se necesitaba de personas que dirigieran esos impulsos dentro de las escuelas y a nivel escénico, de ahí que la Escuela Elemental de Educación Física y la Escuela de Plástica y Dinámica adquirieran un papel central, pues ambas estaban dedicadas a la formación de profesionales que pudieran instruir a la niñez y a la juventud en estas artes. La Escuela Elemental de Educación Física — dirigida por José F. Peralta, quien fuera educado en EUA— se dedicó a la formación deportiva y pedagógica de maestros, y bajo la influencia de la escuela americana y alemana de gimnasia retomó los fundamentos centrados en el temple de carácter bajo regímenes estrictos y rutinas militares realizadas bajo condiciones extremas.<sup>268</sup> Cabe destacar que esta escuela fue la primera en su clase. En el año de 1927, la Escuela Elemental cambió de nombre a Escuela de Educación Física y en 1933 se creó el Consejo Nacional de Cultura Física para, posteriormente, atestiguar la creación de la Confederación Deportiva Mexicana como resultado de la participación nacional en los Juegos Olímpicos de los Ángeles 1932.<sup>269</sup>

Por otro lado, el 29 de abril de 1931 en un pequeño espacio del tercer piso del edificio de la SEP, ubicado en la calle de República de Argentina, comenzó a funcionar la Escuela de Plástica y Dinámica (EPD), dependiente del Departamento de Bellas Artes, en su Sección de Música y Bailes Nacionales. La principal finalidad de la también llamada Academia de Ballet Clásico y Plástica Dinámica era la formación de bailarines profesionales para la creación de una compañía de danza mexicana bajo la técnica de ballet ruso con historias y argumentos basados en las danzas indígenas.<sup>270</sup> Este proyecto apostaba por la formación integral, por lo que sus alumnos se certificarían como bailarín titulado tras 6 años de estudios y tras 8 años como Artista en Plástica y Dinámica, sumado también al título de Artista Escenógrafo. Se trata de un precedente fundamental en la historia de la escenografía y en su profesionalización

---

<sup>268</sup> B. M. Faden, “La cultura física”, *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1931, p. 7. “Un libro de Maraño”, *Revista de Revistas*, 19 de julio de 1931, p. 35.

<sup>269</sup> Carbajal Segura, *op.cit.* pp.81-96.

<sup>270</sup> APPA, Folder Escuela de Plástica y Dinámica, *Lineamientos generales*. 1931.

APPA, Folder Hipolyt Zybin, *Oficio de Alfonso Pruneda, Jefe del Departamento de Bellas Artes al Profesor Hipolyt Zybin*. 6 de febrero de 1931. Ramos Villalobos, Roxana, *Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.



Si bien el objetivo principal de la EPD no era el formar escenógrafos profesionales, las asignaturas impartidas capacitaban a los alumnos en este cometido por tratarse de una necesidad tangencial en su formación como bailarines.<sup>271</sup> Pese a los grandes planes que se tenían proyectados, la EPD sólo duró 10 meses en servicio como tal, en los cuales hubo inscritas de 70 a 110 alumnas, un hombre y dos niños varones. Funcionó solamente de abril de 1931 a febrero de 1932 y cerró sus puertas sin ofrecer ninguna razón explícita acerca de esta decisión. Más adelante se retomaría este proyecto como Escuela de Danza.<sup>272</sup>

La institucionalización y la formación de maestros se hicieron presentes en muchísimos rubros de la SEP, como resultado de la necesidad política de afianzar el poder y los saberes pedagógicos de manera impersonal. El cultivo del cuerpo y el combate a las malas costumbres siguieron siendo dos de los principales objetivos dentro del estado, porque la actividad física renovaba las esperanzas y las enfocaba hacia proyectos positivos a nivel colectivo.

### **La proyección de las artes escénicas al exterior. El caso de la Feria Iberoamericana de Sevilla y las Misiones Culturales**

En medio de este panorama tan incierto para la política, la economía y sobre todo en esta dura tensión con la religión, los espectáculos masivos se iban consolidando en sus formas y en el discurso que manejaban, puesto que ya habían consolidado un *modus operandi* para realizarse cada año en el Estadio nacional. Los actos ahí presentados respondían a las inquietudes de los creadores escénicos, aunque es innegable que tenían cierto corte oficialista que promovía la unidad nacional y el amor a la patria. Por eso mismo resulta interesante preguntarse cómo se proyectaba México al exterior a través de las artes escénicas generadas por el Estado.

Aunque esta pregunta resulta demasiado ambigua y en sus posibles respuestas pueden confluir diversos matices, el análisis de la participación de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla arroja algunas pistas sobre los idearios de identidad que se buscaba proyectar hacia el exterior. México había participado antes en algunas muestras y

<sup>271</sup> Ramos Villalobos, Roxana, *Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. 2009. p. 72.

<sup>272</sup> Hipolyt Zybin se quejaba constantemente de la falta de presupuesto para realizar investigación y vestuarios necesarios para la obra APPA, Folder Escuela de Plástica y Dinámica. Pablo Leredo, “La escuela de danza”, *Revista de Revistas*, 10 de julio de 1932 p.10.

pabellones internacionales, pero esta invitación fue el pretexto perfecto para mostrarse con todas sus galas y explotar la temática revolucionaria en un evento internacional, pues era uno de los pocos países en el mundo que había sufrido un proceso revolucionario, por lo que la expectativa entorno a ello obligaba a dar lo máximo en esta exposición para legitimar los cimientos de una nueva y moderna nación.<sup>273</sup>

En el periodo posrevolucionario México participó en tres Exposiciones Internacionales: la primera en 1922, en Río de Janeiro; la segunda en 1929, en Sevilla y la tercera en 1937, en París. Para la de Río de Janeiro<sup>274</sup> José Vasconcelos había sido el encargado directo de coordinar toda la muestra, de modo que el pabellón estuvo inspirado principalmente en una arquitectura neocolonial y en sus ideas de la “raza cósmica”; en este pabellón hubo artesanías y pinturas nacionalistas. El gran tributo al indígena fue la réplica de la escultura a Cuauhtémoc que se regaló al gobierno brasileño tras el término de este evento.

Por otro lado, la Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, celebrada en París, estuvo inspirada en la modernidad, por lo que la participación de nuestro país se centró en mostrar el México cosmopolita. El pabellón de cristal construido para esa ocasión estuvo lleno de controversias y problemas legales con el ingeniero Manuel Chacón, encargado del proyecto, ya que el concepto de vanguardia multifuncionalista que se empleó relegó al nacionalismo promovido hasta entonces, por lo que el resultado no dejó del todo conforme a las autoridades mexicanas<sup>275</sup>.

En lo referente a la exposición de Sevilla, se trató de una participación sumamente cuidada y planeada por años, por lo que el resultado fue perfecto, ya que contó con espectáculos diseñados exclusivamente para esas fechas y que estuvieron a cargo de uno de

---

<sup>273</sup> El proyecto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se planteó desde 1909, pero pudo llevarse a cabo hasta mayo de 1929 por diversos procesos políticos y económicos, la primera vez que se presentó este proyecto fue en 1909. María Teresa Solano “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 1986. pp. 163-187.

<sup>274</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Artificio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998. pp. 267-293.

<sup>275</sup> Si bien estas exposiciones suponen un vasto campo de estudio, he decidido dejar de lado la de Río de Janeiro y la de París, pues la primera queda fuera del periodo de estudios de esta investigación y además en el pabellón mexicano no se llevaron a cabo danzas, bailes u otras artes escénicas que amenizaran el evento; mientras que considero que la segunda no corresponde a mi análisis debido a los problemas técnicos y discursivos con diversos funcionarios descontentos con el pabellón en París, las piezas y los espectáculos ahí presentados, pues se argumentó que el ingeniero Chacón y los delegados encargados del evento no siguieron las líneas oficiales de lo que se esperaba proyectar en la muestra y actuaron a título personal.

los hombres más influyentes en los espectáculos del Estadio nacional: Ignacio Fernández Esperón, alias “Tata Nacho”, quien para entonces tenía ya una larga experiencia en el montaje y en la selección de música y danza dentro de los festivales cívicos que se promovieron tanto en el gobierno de Obregón como en el de Calles.

Aunque la exposición Iberoamericana de Sevilla<sup>276</sup> se había planteado desde 1909, la situación política española e internacional, la falta de presupuesto de los anfitriones y de los países invitados, así como las inconsistencias legales en la sesión de terrenos para los pabellones en la ciudad sede, la habían retrasado una y otra vez a lo largo de casi dos décadas. Finalmente se llevó a cabo entre mayo de 1929 y junio de 1930<sup>277</sup> y tomó como principal objetivo hacer un intercambio cultural entre las naciones iberoamericanas y exhibir la riqueza de cada una de ellas en la ciudad española,<sup>278</sup> por lo que cada uno de los países participantes tuvo la oportunidad de construir un pabellón en la ciudad andaluza y presentar diferentes números dancísticos, musicales y teatrales que engalanaran sus espacios.<sup>279</sup>

La participación de México en este evento planteaba la necesidad de establecer una imagen de riqueza y esplendor, así como de estabilidad y crecimiento para atraer inversiones extranjeras y, sobre todo, para estrechar lazos empresariales a nivel internacional, ya que esta feria también se hacía con fines comerciales e incluso diplomáticos. México tenía que proyectarse como un país en consolidación que había logrado salir de los estragos de la guerra para refugiarse en su riqueza cultural e histórica como un país moderno,<sup>280</sup> por lo que aun pese a la crisis, a la inestabilidad política y

---

<sup>276</sup>*Ibidem* pp. 294- 320.

<sup>277</sup> En ese mismo año se llevó a cabo la Exposición Universal en Barcelona en la cual se invitaron a países europeos principalmente. Este conjunto de exposiciones se llevó a cabo para elevar el estatus de modernidad de España a nivel internacional y para hacer un intercambio económico y cultural con diversas culturas. Ambas exposiciones se visitaron en conjunto por muchísimos de los asistentes. María Teresa Solano “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 1986. pp. 163-187.

<sup>278</sup>Museo Nacional de San Carlos, *México en los Pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. pp. 30- 39, 58-74, 130- 153.

<sup>279</sup> En original la Exposición se llamaría Hispanoamericana, pero se cambió el nombre a Iberoamericana porque se incluyó la participación de Brasil y Portugal. Finalmente también se extendió invitación a Estados Unidos. Solano María Teresa, *op. cit.* pp. 163-187.

<sup>280</sup> El Alcalde de Sevilla resaltó: “La comisión hace notar las trascendentales ventajas que representan para la ciudad estas nuevas edificaciones, no sólo en el aspecto monumental y decorativo, sino también por el destino de estos palacios, será un estímulo para el comercio con América” Sesión Celebrada por la Comisión Permanente de la Feria Iberoamericana, AMS, 6 de julio de 1925.

económica, fue uno de los primeros en confirmar su participación en Sevilla y uno de los que hizo mayor inversión en su Pabellón.<sup>281</sup>

El Pabellón de México, llamado Proyecto Itzá, fue construido por el arquitecto Manuel Amabilis, al sur del Parque María Luisa, en un terreno de 5,445 metros cuadrados. La estética que se siguió respondió a una mezcla entre la cultura maya y la tolteca, en la que Quetzalcóatl fue el protagonista de la decoración.<sup>282</sup> Su interior fue decorado con varios motivos artesanales que resaltaron la cultura indígena y en su fachada podía leerse la siguiente leyenda: “Madre España, porque en mis campos encendiste el mar de tu cultura y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido”.<sup>283</sup>

Los decorados fueron realizados por Leopoldo Tomasi López y por el pintor Víctor M. Reyes.<sup>284</sup> La atmósfera elegida para esta ocasión fue la fusión de las razas, por lo que hubo numerosos vitrales coloridos alusivos a varias figuras emblemáticas del folclor mexicano, como las tehuanas, el maíz, el papagayo, la palmera, los mineros, los agricultores, el escudo nacional y la piedra del sol. A pesar de que la participación en la Exposición fue un tributo a España y su influencia en México, también se deseó resaltar las características que se habían consensuado como parte de la identidad nacional. Era importante que dichos rasgos se diferenciaran claramente de otras naciones con devenires parecidos, por ello cada diseño es una clara muestra de lo que oficialmente se entendía como “mexicano”.

El comisionado general de la delegación fue Enrique González Martínez, ministro de México en España. Como expuse líneas arriba, Ignacio Fernández Esperón, “Tata

---

<sup>281</sup> Se dijo que de haber hecho la feria en 1928, una de las últimas fechas planeadas sólo México, Argentina y Estados Unidos habrían tenido su pabellón listo. Este dato demuestra el enorme entusiasmo que México tenía por participar en el evento internacional Solano María Teresa, *op. cit.* pp. 163-187.

<sup>282</sup> El Pabellón mexicano tuvo un costo de 300,000 pesos (1200 millones de pesetas) uno de los más caros según las estadísticas generales de la Feria, sólo superado por Brasil, Estados Unidos y la propia España. AMS., Pabellón de México, Caja 90.

<sup>283</sup> Manuel Amabilis Domínguez, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

<sup>284</sup> Se abrieron tres concursos para seleccionar al proyecto ganador, participaron más de 30 arquitectos. Uno de los requisitos indispensables en esos concursos era que las obras fueran de “estilo nacional”. Manuel Amabilis Domínguez. Sobre las características del edificio se dijo: “El pabellón consta de sótanos, planta baja, planta alta y cuatro miradores. En los sótanos están instaladas las habitaciones del conserje y las bodegas. La planta baja comprende un vestíbulo, un hall o patio, cuatro salones de exposición, dos oficinas para las distintas comisiones, lavabos para señoras y caballeros. La planta alta comprende cuatro salones de exposición, una galería y dos terrazas. Una gran escalinata de tres rampas comunica las dos plantas”. *Ibidem.* p. 14.

Nacho”, fue elegido por el Gobierno Federal para encabezar la Comisión permanente en el Pabellón Mexicano que participaría en la Exposición. Esta determinación se llevó a cabo por la experiencia que el compositor tenía en los festivales cívicos del Estadio nacional, en los que había participado desde su inauguración. Para tal labor, era necesario definir qué se iba a proyectar a nivel internacional y por qué se proyectaría de esa forma: “Tata Nacho” tenía muy claras las expectativas al respecto.

Desde 1927 comenzó a prepararse el contingente que partiría a Europa para representar a México: Francisco Sáenz fue el Subdelegado General y Luis G. Urbina el Delegado de la SEP. “Tata Nacho” y su esposa María Zepeda Ávila fueron los encargados del proyecto cultural que se presentó en el pabellón. El músico expresó:

Creo poder asegurar que pocas naciones de América harán nada más original y pintoresco que México y creo que irán como te dije los charros, un grupo de cantaores y bailaores, todo de lo más interesante... No creo que en ninguna república de América haya el entusiasmo que en México por la exposición a pesar de que casi no hayamos hecho propaganda.<sup>285</sup>

Dentro del pabellón hubo una exhibición de artesanías indígenas de diferentes estados de la república y la representación de los siguientes números musicales y dancísticos: “Te lo dije”, “Cielito Lindo”, “Las chiapanecas”, “A mi negra”, “Canción del pulque”, “Marcha de Zacatecas”, “La güera”, “La ingrata”, “Ando Borracho de celos”, “Canción Mixteca”, “La prietita”, “Jarabe Tapatío” y “Aires Nacionales Mexicanos”.<sup>286</sup> Como puede observarse, esta selección de piezas coincide con las melodías que se ofrecieron en el Estadio nacional durante sus primeros años. Canciones populares que, en su mayoría, nos hablan de amor, de lugares comunes, del apego a la tierra, de las características de mujeres y hombres mexicanos y, por supuesto, el “Jarabe Tapatío” que es un ícono aparte de identidad nacional, al igual que “Cielito Lindo” y “Canción Mixteca”, en las que se exalta la belleza de la tierra y la añoranza por ella.

Si bien “Cielito Lindo” es mayoritariamente una canción de amor, remarca la importancia del paisaje mexicano al mencionar la sierra morena y, sobre todo, la capacidad

---

<sup>285</sup> AMS., Pabellón de México, Caja 90.

<sup>286</sup> AMS, Pabellón de México, Caja 90.

de la música como fuente de esperanza en los momentos difíciles, esto puede notarse en los siguientes versos:<sup>287</sup>

Ay ayayay, canta y no llores  
Porqué cantando se alegran cielito lindo los corazones

La característica de reír mientras se está viviendo un momento difícil, de encontrar el lado positivo a pesar de la tragedia o la añoranza es un rasgo nacional que pudo exacerbarse en los años posteriores a la Revolución, precisamente debido a las particularidades del momento histórico.<sup>288</sup> La actitud de estar en pie a pesar de las dificultades, de burlarse de la tragedia o hasta de la muerte se encuentra presente en algunas de las tradiciones más significativas de la cultura mexicana, y se proyectó en la Feria Iberoamericana de Sevilla para ofrecer una imagen de confianza que contribuyera a mostrar un México y mexicanos poderosos.

Por otro lado la “Canción Mixteca” nos habla de una gran añoranza, pues lleva implícito el sentimiento de enaltecer a la tierra natal no sólo por el hecho de extrañarla, sino por considerar que nada en el mundo llenará ese gran vacío en el intérprete. En este aspecto, al observar la puesta en escena se crea una curiosidad intrínseca en el espectador-participante por conocer “la tierra del sol” y disfrutar de todas sus maravillosas experiencias (escuchar en material audiovisual, cap. 4, pieza 7).

¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!  
Inmensa nostalgia invade mi pensamiento  
Al verme tan solo y triste cual hoja al viento  
Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento

¡Oh Tierra del Sol! Suspiro por verte  
Ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor  
Y al verme tan solo y triste cual hoja al viento  
Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento

Esta última pieza es un jarabe mixteco, perteneciente al estado de Oaxaca, mientras que Cielito Lindo se cataloga como un huapango ranchero. Ambas regiones fueron altamente

<sup>287</sup> “Los huapangos”, *Mexican Folkways*, 1930, no. 2, vol. VI, p. 72.

<sup>288</sup> “La muerte y los funerales” en *Mexican Folkways*, 1930, no. 3, vol. VI, p. 132.

preponderadas musicalmente en los festivales oficiales de la posrevolución y proyectaron aspectos o rasgos que transportaban a una atmósfera de tristeza y esperanza a la vez.

*Aires Nacionales Mexicanos* incluyó un mosaico de cuadros folclóricos con estampas de los principales arquetipos proyectados a nivel nacional. Eran piezas folclóricas compuestas por figuras bien diferenciadas que representaban a diversas regiones del país. Algunas de estas posiblemente se habían incluido gracias a las recopilaciones de Misiones Culturales, el programa de la SEP dedicado a interactuar con ciertas comunidades del territorio para intercambiar información con ellas y recolectar sus saberes ancestrales, incluyendo sus danzas y música. En la película correspondiente al Pabellón mexicano presentado en la Feria Iberoamericana de Sevilla se observa ataviadas con trajes de las más finas costuras a la china poblana, la tehuana y la Adelita revolucionaria (ver en material audiovisual, cap. 4, pieza 3), tres figuras femeninas altamente trascendentes en los imaginarios colectivos. A las dos primeras se les ve juntas sonriendo y recibiendo a los invitados con todas sus galas.

La china poblana porta una falda bordada a mano con chaquira y lentejuela y, aunque la grabación está realizada en blanco y negro, puedo aventurar que posiblemente llevaba los colores patrios, pues en su estética este traje estaba directamente relacionado con el nacionalismo. La muchacha porta el típico peinado de trenzas y un rebozo a manera de ceñidor en la cintura. Sus accesorios parecen ser ollitas de barro pequeñas, una artesanía mexicana utilizada con frecuencia en los pueblos del centro del país.

La tehuana usa el traje de gala completo, porque lleva el seminario (tocado) en la cabeza. Las vestiduras usadas en este evento fueron de color claro, diferentes al color original que se usa en la región de Tehuantepec, el cual es un terciopelo negro o vino con flores bordadas en colores vibrantes. Quizás la elección de este cambio se debió a la necesidad de abaratar y simplificar los costos de producción, o bien, para innovar el diseño original.

La Adelita lleva una falda larga y una blusa blanca con un rebozo de bolita acomodado a modo de carrillera, usa el cabello a la *flapper*, adornado con un listón tricolor. Por desgracia no alcanza a apreciarse a ningún otro miembro del cuerpo de baile, pero se sabe que se trataba de un pequeño ballet de diez a quince personas que cada fin de semana engalanaba a los visitantes con sus pasos. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello

estuvieron invitadas a este evento, pero por alguna razón que se desconoce jamás llegaron a Sevilla, ya que se quedaron en La Habana con otra parte del contingente que se esperaba para engrosar el número de bailarines que se presentaban en el Pabellón.<sup>289</sup>

Al parecer, el Pabellón mexicano tuvo un gran éxito. Se cuenta que Ignacio Fernández Esperón estrechó relaciones con varias de las autoridades organizadoras del evento y que debido a eso se la pasaba de fiesta en fiesta. El día que el contingente mexicano partió de regreso, Esperón se encontraba en una recepción privada y no se percató del asunto, así que aprovechando la oportunidad, se quedó ocho años más en Europa. Evidentemente durante este tiempo no participó en los festivales cívicos de la SEP y se dedicó a especializarse como compositor en Francia.<sup>290</sup>

En la película puede notarse la presencia de Alfonso XIII para inaugurar el Pabellón, así como la de otras autoridades españolas y mexicanas que asistieron al evento. En aquel momento España pasaba por una gran efervescencia política, pues era la última etapa de la dictadura de Manuel Primo de Rivera que poco a poco estaba colapsando, al mismo tiempo que los ideales de la república sumaban adeptos.<sup>291</sup> El país estaba en desarrollo, pero gran parte de su población era rural y seguía sin servicios básicos. Era una etapa complicada de grandes transiciones que ilusionadas esperaban que España cambiara de paradigmas hacia la modernidad. Paralelo a ello, las modas internacionales obligaban a revalorar, redefinir y replantear lo propio con un nacionalismo en construcción. Como puede observarse, México y España transitaban por situaciones similares: habían pasado por una reforma agraria, tenían desigualdad económica, analfabetismo, aislamiento geográfico de ciertas poblaciones, infraestructura escasa, diferencias étnicas, religiosidad popular, etcétera.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Patricia Aulestia, Mitchel Snow, *Victoria Ellis Bailarina cósmica. Una historia de la danza, identidad y raza en México posrevolucionario*, México, Impresos Chávez de la cruz, 2018. p 80.

<sup>290</sup> Gabriel Río Guerra, *Tata Nacho el Bohemio*, México, Meridiano, 1968.

<sup>291</sup> La dictadura de Manuel Primo de Rivera llegó a su fin gracias a su dimisión y falta de apoyo en enero de 1930. España poco a poco estableció una República con muchísimas pugnas internas y externas que dejaron una enorme inestabilidad política y económica. En los primeros años de la década de los treinta, se percibió de forma contundente el rechazo a la monarquía y un deseo de implementar políticas progresistas que modernizaran el país. Muchas de estas iniciativas fueron derogadas en posteriores gobiernos conservadores. En esta efervescencia de búsqueda y experimentación se voltearon a ver modelos internacionales que inspiraran ideas para impulsar el desarrollo nacional

<sup>292</sup> Sandra Holguín, *República ciudadanos, Cultura e Identidad Nacional en la España Republicana*, Barcelona, Crítica, 2003. En este texto que deriva de la tesis doctoral de la autora, se menciona que la reconstrucción republicana tomó dos modelos internacionales de influencia en sus políticas culturales: Rusia y México debido a que ambos países habían sufrido guerras revolucionarias y su población era mayoritariamente analfabeta y rural. Estas condiciones se consideraron comunes con la situación que vivía



El intercambio con España fue muy fructífero, ya que las Misiones Culturales despertaron el interés del país ibérico por resultar una propuesta novedosa en lo político, en lo social y en lo cultural. Sería muy aventurado afirmar que fue durante la Feria Iberoamericana cuando este programa se dio a conocer, pero en 1933 —ya en la Segunda República— se envió un emisario a México para que informara sobre el funcionamiento de esta iniciativa que resultaría útil en la península ibérica. Julio Álvarez del Vayo y Fernando Ríos fueron los encargados de esta encomienda. En su informe se recalcó:

Como es bien sabido la revolución mexicana al entrar en su fase más importante del periodo constructivo, ha cargado el acento de su magnífica faena en estas dos tareas: reforma agraria y educación de las masas, el contraste entre el medio rural y urbano puede deducir enseñanzas para España hasta ahora en una empresa semejante... los mexicanos ponían en el culto de la escuela recién creada una pasión impresionante con sus misiones viajeras, permanentes y ambulantes.<sup>293</sup>

En el informe que levantaron los emisarios españoles se detalló el objetivo y el funcionamiento de las Misiones Culturales, donde se describía a la educación mexicana con las siguientes características:

1. La educación es nacionalista, procurando fomentar el conocimiento, apreciación y amor por todo lo mexicano.
2. Democrática, es decir procura igualdad de oportunidades para todos y libertad dentro del Estado
3. Social, da una educación individual en la función del mejoramiento social, procurando arraigar en la conciencia de los alumnos. Los principales conquistadores de la revolución
4. Activa. El alumno debe ser el agente de su propia educación guiada por el maestro.<sup>294</sup>

El análisis de esta visión ajena a la latinoamericana resalta a la educación como una forma nueva de vivir. Ser educado significaba la adopción de otras costumbres, enfoques y percepciones, por lo cual los individuos eran constantemente bombardeados con información al respecto. Las artes escénicas llenas de imágenes, sonidos y movimientos

---

España en aquel momento, aunque la autora menciona muchísimos datos importantes al respecto aún queda mucho por decir sobre estos tópicos y la comparación entre el programa mexicano de Misiones Culturales y las posteriores Misiones Pedagógicas.

<sup>293</sup> CDMH- AGGCE, Española, PS, Madrid, 1381, No. 39.

<sup>294</sup> CDMH- AGGCE, PS, Madrid, 2116, No. 215, (14 folios)

eran elementos perfectos para transmitir este tipo de mensajes a personas analfabetas, pues propiciaban el nacionalismo, educaban en la igualdad y en la toma de conciencia, además de fomentar en el alumno el anhelo de ser un agente de su propia educación.

El caso de España<sup>295</sup> se cuece muy aparte, por lo que resulta demasiado arriesgado afirmar que su programa de Misiones Pedagógicas<sup>296</sup> —desarrollado años después de este informe— estuvo inspirado en las Misiones Culturales mexicanas, porque el devenir histórico y el contexto español es muy distinto al de nuestro país, aunque se puede hablar de una influencia en ciertas ideas o directrices que se siguieron, lo cual por supuesto forma parte de una ideología de modernidad y de nacionalismo a nivel internacional que tuvo sus particularidades en cada país y que, por supuesto, requiere de un estudio pormenorizado.

El análisis de la participación de México en eventos internacionales o de este tipo de informes pedidos por el gobierno español da cuenta del mensaje político y cultural que se proyectaba hacia el exterior. Al hacer un balance sobre el impacto o la recepción que

---

<sup>295</sup> La crisis de la monarquía aceleró la búsqueda de la modernidad en España y la renovación de su nacionalismo a través de diversos proyectos artísticos en la música, en la danza y en las artes plásticas en los que se buscó definir, rediseñar o inventar “lo español” y proyectarlo a través de políticas culturales y grupos artísticos vinculados institucionalmente con la República. Algunos de los proyectos más significativos fueron la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, la Fundación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, los intentos por conformar un Ballet Nacional, los decretos de protección al Patrimonio Nacional, entre otros. La inestabilidad política, la falta de presupuesto y sobre todo el estallido de la guerra civil provocaron que la mayoría de estas iniciativas se vieran interrumpidas. El siguiente texto da luz de las diversas iniciativas para las artes y la cultura que surgieron en la Segunda República: Idoia Murga Castro y José María López Sánchez (Eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2016. Para el caso concreto de la danza consultar: Idoia Murga, *Escenografía de la danza en la edad de plata 1916-1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017. José García Velasco (Ed.), *Redes internacionales de la cultura española: 1914-1939*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2014.

<sup>296</sup> Las Misiones Pedagógicas en España se crearon el 29 de mayo de 1931 y funcionaron hasta 1936, el proyecto fue propuesto por Manuel Bartolomé Cossío Director del Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza. El principal objetivo de este programa era el mismo que en México, modernizar a las poblaciones rurales a través de la enseñanza e instrucciones con miras patrióticas y conocer mejor las tradiciones de los pueblos de provincia. En ese momento 75% de la población española era rural y más del 35% era analfabeta. Participaron intelectuales como María Zambrano, Alejandro Casona, Miguel Hernández, Rafael Dieste, Ramón Gaya, Antonio Machado, María Moliner, Antonio Sánchez Barbudo, entre otros. Aunque este tema se ha estudiado ampliamente dentro de la historiografía española, aún falta una investigación comparativa con el programa mexicano que arroje luz sobre las diferencias y concordancias de estas iniciativas en ambos países. En el siguiente texto también se habla de la influencia que las Misiones Pedagógicas españolas tuvieron en otros países como Uruguay, Argentina y Guatemala donde se implementaron políticas parecidas en la década de los cincuenta. En España hubo otras iniciativas parecidas a las Misiones Pedagógicas como la Barraca, teatro ambulante de Federico García Lorca. Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, Madrid, Residencia de Estudiantes, Centro Cultural del Conde Duque, 2006.

tuvieron las políticas culturales posrevolucionarias de unidad nacional y de prosperidad económica a nivel internacional resulta imprescindible tomar en cuenta estos factores.

### **Inauguración Centro Deportivo “Venustiano Carranza”**

La exaltación de la salud siguió siendo un factor importante dentro de las políticas promovidas por los gobiernos de los años treinta. Es así que las campañas antialcohólicas procuraron luchar contra el vicio por considerarlo una enfermedad social que debía ser erradicada, ya que afectaba sobremanera la salud física, mental, y emocional del individuo, que a su vez contagiaba a su familia creando problemáticas sociales como la violencia intrafamiliar, la pereza, la falta de empleo, de ingresos, etcétera. Estas políticas también estuvieron relacionadas con el anticlericalismo y el deseo de consolidar una sociedad laica, con valores cívicos firmes por parte del Estado, ya que se consideró que la religión católica difundía valores tradicionales que perjudicaban al mexicano.<sup>297</sup>

En 1929 se promovió una Campaña Antialcohólica a nivel nacional,<sup>298</sup> su principal postulado fue la concientización del obrero y del campesino en la construcción del ciudadano moderno, la renuncia a los vicios de manera voluntaria por el bien personal, pero sobre todo por el bien colectivo como parte de los triunfos sociales alcanzados por la Revolución Mexicana. En el discurso de inauguración de dicha campaña, el presidente Emilio Portes Gil afirmó que el vicio era uno de los principales enemigos del pueblo mexicano, porque coartaba la esperanza y el ahínco de las masas revolucionarias. Dentro de la Campaña Antialcohólica hubo numerosas actividades que promovían el rechazo a este vicio, por lo que muchas de ellas exaltaban la salud del individuo por medio del deporte. En todo momento la infancia fue un factor fundamental, ya que se debía inculcar el repudio a estos malos hábitos desde la raíz de la sociedad, como se nota en la siguiente cita:

De diversas maneras se expusieron los estragos inevitables que se originan con la bebida.

---

<sup>297</sup> Alan Knigh, “Cultura popular Estado revolucionario en México 1910-1940” en Alan Knigh, *Repensar la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, 2013, vol. I, pp. 273-349.

<sup>298</sup> Según Miguel Dorta para 1928 había 1427 cantinas, 1221 pulquerías y 58 cabarets un número demasiado alto para poco más de un millón de habitantes. Estos establecimientos “fomentaban el vicio” y ponían en riesgo la salud de los habitantes de la ciudad. Miguel Dorta, *El lienzo de Penélope. La celebración del 20 de noviembre, representación, ritualización y legitimación en la Ciudad de México. 1911-1942*. México, Instituto Mora, 2018. Tesis de doctorado en Historia Moderna y Contemporánea. pp. 241- 244.

Los niños de los cursos de tercero a sexto fueron todos formados teniendo entre sus filas a un profesor de grupo o de la dirección de educación física que los vigilara y los cuidara de ellos con el fin de que no fueran expuestos a sufrir accidentes. Multitud de estos niños fueron provistos de carteles dibujados en las mismas escuelas primarias que llevaban dibujos y leyendas a la manifestación.

Por su parte, los exploradores mexicanos que se encuentran organizados en tribus, bajo la dirección del señor Escobar, tomaron parte muy activa en la participación de la manifestación antialcohólica. Centenares de carteles representaban a los adultos entregados a la embriaguez en estado miserable, a los hijos de los alcohólicos ofreciendo un aspecto verdaderamente degenerado y a los hogares de los mismos viciosos en una miseria absoluta y ofreciendo el más lamentable estado.<sup>299</sup>

El programa de la Campaña Antialcohólica comprendía la “prohibición de los centros de vicio”, el impulso y fomento de los deportes en todos los estados de la República, el fomento de la cultura y de las artes por medio de actividades teatrales o dancísticas de manera semanal para concientizar a la población acerca de la importancia de la salud, pláticas periódicas sobre lo dañino que eran los vicios y las malas costumbres para el individuo y, finalmente, la realización e instalación de murales y cuadros que representaran la lucha contra el alcoholismo.<sup>300</sup> Entre los carteles más importantes que podían leerse se daban las siguientes recomendaciones: “La embriaguez es un vicio degradante que mata más hombres que la guerra”, “si quieres ser respetado, huye del pulque malvado”, “¿quién es el enemigo del hombre?, el alcohol, lo embrutece y lo quita del trabajo”.<sup>301</sup>

Uno de los logros principales de esta gran campaña que se promovió a nivel nacional fue la inauguración del Centro Deportivo Obrero Venustiano Carranza, ubicado en las inmediaciones de la colonia Balbuena, en el Distrito Federal.<sup>302</sup> El parque tenía una

<sup>299</sup> “Fue grandiosa la manifestación infantil contra el alcoholismo”, *El Universal Gráfico*, 20 de noviembre de 1929, p. 1.

<sup>300</sup> Jesús Méndez Reyes, De crudas y moralidad: “Campañas antialcohólicas en los gobiernos de la pos revolución (1916-1931)” <http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio09/Jesus%20MENDEZ%20REYEZ.pdf> Fecha de consulta 8 de agosto de 2018.

<sup>301</sup> Cartelones con inscripciones condenando enérgicamente el uso de las bebidas embriagantes, que degeneran la raza. “La gran manifestación anti alcohólica”, *Excelsior*, 21 de noviembre de 1929, p. 3.

<sup>302</sup> Además que la Inauguración del Centro Deportivo hubo otras actividades en toda la ciudad. Destacan las realizadas en el Campo Militar de Balbuena (muy cerca del Centro Deportivo) y un gran desfile con carros alegóricos que llegaría hasta el zócalo donde también se hizo una ceremonia en la que los niños cantaron el Himno antialcohólico a cargo del profesor Ángel Ferreiro. Dorta, *op. cit.*, pp. 260- 272.

forma rectangular de 250 metros de frente y 600 metros de fondo y contaba con una superficie total de 150 mil metros.

Los gastos de todo el inmueble ascendieron a 1 147 934.06 pesos, e incluyeron un cinematógrafo, un gimnasio, un tanque de natación, mesas de voleibol, básquetbol y tenis, campo de fútbol y tribunas, pista de patinaje y baile, biblioteca, depósito de niños, teatro al aire libre, juegos infantiles, frontones, campo de béisbol, calzadas interiores, jardines, fuentes de ornamentación y unidad médico-higiénica.<sup>303</sup> Este recinto tuvo como principal objetivo fomentar la actividad física en los trabajadores urbanos de la capital y, como es posible adivinar, fue uno de los espacios más modernos de la época que sigue estando en funcionamiento hasta la actualidad.<sup>304</sup>

Su inauguración se llevó a cabo el 20 de noviembre de 1929, La ceremonia comenzó a las 9:30 AM y tuvo la participación de todo el gabinete presidencial. El programa inaugural se organizó de la siguiente manera:<sup>305</sup>

1. “Corrido del agrarista”, letra de E. M. Cortázar y Lorenzo Barcelata 1 000 alumnos de los centros culturales del Departamento de Distrito Federal con acompañamiento de banda bajo la dirección del profesor J: A: Ramírez director de acción social y cultura estética.
2. La obra integral de la Revolución, discurso del Dr. Puig Cassauranc, jefe del Departamento del D. F.
3. Juegos recreativos por 50 niños de las plazas de deportes de actividades deportivas de la dirección.
4. Gimnasia calisténica por 600 niñas y niños del Hospicio bajo la dirección de Jesús Prian. Canciones mexicanas populares durante la Revolución: “La Valentina”, “La cucaracha”, “Las cuatro milpas” (Escuchar en material audiovisual, cap. 4, piezas 3,4 y 5), arreglo orfeónico a 6 partes, 600 alumnos de la Escuela Popular de Música, bajo la dirección de J. Reynoso Araoz,
5. Demostración de actividades por 500 exploradores de las plazas de deportes y jura de banderas.
6. “Himno a la Revolución”, letra de Rubén M. Campos, música de Rafael Ordoñez de la Escuela Popular de Música del D.F. director J. Reynoso Araoz.
7. Gimnasia con bastones, 600 alumnos Escuela Industrial de Beneficencia Pública.

<sup>303</sup> Dirección de Acción Cívica de Reforma y Cultural, Departamento del Distrito Federal, *Centro Social y Deportivo para Trabajadores, Venustiano Carranza en el Parque de Balbuena. Memoria descriptiva del Centro y Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración, (20 al 24 de noviembre de 1929, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.*

<sup>304</sup> “Los festivales deportivos que habrá el día 20”, *Excélsior*, 19 de noviembre de 1929, p. 3.

“Ceremonia que se efectúa en Balbuena el día de hoy”, *Excélsior*, 20 de noviembre de 1929, pp. 1 y 11.

<sup>305</sup> “Hoy será inaugurado el Centro Deportivo y Social de Obreros”, *Excélsior*, 20 de noviembre de 1929, p.3.

8. El señor presidente inaugura el centro.
9. Himno Nacional.

Además de estos números, durante todo el día hubo otras actividades en las canchas de tenis, voleibol, básquetbol, fútbol y frontones; demostraciones en el tanque de natación y funciones de cine y de teatro. También se inauguró una sección de tiro al blanco dentro de los festejos militares de este recinto. El programa principal publicado en los periódicos mostraba tres principales protagonistas: la música, los deportes y la gimnasia. Al parecer las actividades duraron todo el día.

El primer número fue el “Corrido del agrarista”, con letra de E. M. Cortázar y fue cantado por 1 000 niños. Dado que el Centro Deportivo “Venustiano Carranza” estaba dedicado a los obreros del Distrito Federal, resalta la elección de esta pieza, pues seguramente se seleccionó para conectar al espectador-participante con el pasado campesino de la numerosa población que nutría al Distrito Federal en busca de una vida mejor. La urbe demandaba otro ritmo de vida muy distinto a la vida campirana, sin embargo, la remembranza de las raíces rurales provincianas inició este espectáculo con un sentido de empatía hacia los asistentes.

Como segundo número se presentó el discurso del jefe de gobierno del Distrito Federal, el Dr. Puig Cassauranc, en el que se resaltó la importancia de impulsar al obrero en su desarrollo personal, ya que esta clase económica simbolizaba el progreso del país en su más amplia expresión, pues gracias a ellos el país se modernizaría y tendría un desarrollo económico sostenido; los obreros eran el vivo ejemplo de la mejora de vida a través del trabajo y del esfuerzo, dos de los valores mayormente promovidos en la posrevolución mexicana. También se recalcó que la elección del nombre para el Centro Deportivo “Venustiano Carranza” se debió a que este caudillo fue el primero en reconocer los derechos de los obreros tras el triunfo de la Revolución<sup>306</sup>. Asimismo se resaltó el objetivo principal del nuevo centro deportivo: mejorar y estimular la vida, combatir la ignorancia y

---

<sup>306</sup> “El nombre Venustiano Carranza que recibe este centro será un merecido homenaje a los gobiernos representativos de la Revolución Mexicana, para que afirmen la existencia y el triunfo de las ideas sociales que la Revolución encarnó y para que se honren y recuerden, si es preciso, a sus grandes muertos “Inauguró ayer el señor presidente E. Portes Gil el Centro Social y Deportivo para los Trabajadores”, *Excélsior*, 21 de noviembre de 1929, 2 secc. p. 1.

la tristeza de la sociedad por medio del fomento a la actividad física y la higiene del pueblo.<sup>307</sup>

Los números que siguieron a este discurso reforzaron los valores de comunidad plasmados en toda la política educativa de la época. Hubo gimnasia, juegos deportivos y otras canciones que reavivaban el “espíritu revolucionario” Se escucharon corridos como “La Valentina” y “La cucaracha”, además de que se estrenó una composición del folclorólogo Rubén M. Campos titulada “Himno a la Revolución”. Aunque desconocemos la letra, el título nos indica la importancia que esta temática tuvo durante todo el programa. También es posible reconocer a tres figuras muy importantes dentro de la configuración de la ciudadanía mexicana: el obrero, el campesino y el militar.

He aquí una nueva demostración de la obra grandiosa de la Revolución mexicana, interpretada por el ejército, la nación no ha tenido que hacer gasto alguno. El soldado, convertido también en obrero constructor, ha manejado tan hábilmente las herramientas de trabajo como manejó sus cañones imponentes en la guerra.

El ejército esencialmente social comprende que su elevada misión no es sencillamente de preparación para la guerra destructora, sino que por cuantos medios estén a su alcance, reconstruya y edifica<sup>308</sup>.

En esos años el ejército había sido una pieza fundamental en la consolidación política mexicana debido a que fungió como el organismo que mantuvo la paz y resguardó las líneas institucionales durante la rebelión cristera y escobarista. La gestión del general Joaquín Amaro había reorganizado al interior muchas escuelas del ámbito castrense, hubo un reordenamiento en el Colegio Militar, por lo que se dividió en Escuelas de Artillería, Infantería, Caballería, Ingeniería Vocacional, Intendencia, Educación Física y Administración. Durante su periodo se inauguraron instituciones muy importantes como la Escuela Superior de Guerra y Marina, la Escuela Militar de Aviación y la Escuela Militar de Intendencia<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup>Dorta, *op.cit.*, p. 267.

<sup>308</sup> “El aniversario de la Revolución conmemorado de manera solemne en la capital de la nación”, *Excélsior*, 21 de noviembre de 1929, p. 1

<sup>309</sup> Durante la gestión del Gral. Amaro se elaboraron reglamentos muy importantes para la vida militar, como son: Reglamento de Ceremonia Militar, de Servicio de Estados Mayores y Comandos superiores del Ejército y el Reglamento de la Secretaría de Guerra, además ordenó la creación de la Comisión de Historia. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/3387/JoaquinAmaropdf.pdf> Consultado el 24 de octubre del

La milicia era el órgano destinado a salvaguardar el Estado y el orden institucional, por tanto debería fortalecerse a nivel interno para poder responder con prontitud en caso de alguna emergencia o atentado contra la legalidad. En esta época hubo una preocupación muy grande por fomentar el crecimiento de las fuerzas militares a través de campañas para reclutar una mayor cantidad de elementos, se pusieron canchas deportivas en todos los cuarteles militares con el objetivo de hacer más atractivos los tiempos de ocio de los enlistados, se mandó a algunos elementos a formarse a otros países para que después regresaran a implementar esos conocimientos técnicos en el ejército mexicano. El Campo Deportivo Obrero “Venustiano Carranza” estuvo dedicado a la población civil principalmente, sin embargo también tenía un campo de tiro que sería ocupado para prácticas militares.

Comparando las fotografías encontradas y las reseñas críticas de prensa, se pueden distinguir algunas partes del programa general.<sup>310</sup> Por un lado están los números musicales a cargo de 1 000 alumnos cantantes —puede notarse que son niños pequeños de entre 6 y 10 años—. Los juegos recreativos y gimnásticos probablemente estuvieron a cargo de las mismas personas, 600 elementos vestidos completamente de blanco. En las actividades gimnásticas, se aprecia una coreografía definida y movimientos sincronizados (ver foto 50). Los cuerpos forman un cuadrado compuesto por perfectas líneas horizontales y verticales que abarcan todo el espacio del campo de fútbol. Por otro lado, en los juegos deportivos es evidente que el principal objetivo era competir; los movimientos no tienen una estética definida y probablemente fueron improvisados. La prensa nos resalta que

Muy vistoso fue el número encomendado a 300 niños y 300 niñas del hospicio de la beneficencia, que consistió en movimientos calisténicos con mancuernas. La uniformidad de los movimientos siguiendo el ritmo de la música (la de la escuela industrial) y el armónico conjunto

---

2018. “Festival en honor del General Amaro”, *El Nacional*, 13 de agosto de 1931, p. 10. “Festival militar en el estadio”, *El Nacional*, 14 de agosto de 1931, p. 1 “Brillante resultado el festival en el Estadio”, *El Nacional*, 1 de agosto de 1931, p. 1

<sup>310</sup> Vicente Lombardo Toledano, “El XIX aniversario de la Revolución”, *Excélsior*, 21 de noviembre de 1929, p. 5

“Las clases obreras tendrán un lugar en donde se combatirá la ignorancia, la debilidad física, la tristeza atávica y la desilusión política”, *Excélsior*, 22 de noviembre de 1929, p. 1

“Solemne inauguración del Campo Militar de Balbuena”, *El Universal*, 20 de noviembre de 1929, p. 1.

“La manifestación anti alcohólica”, *El Universal*, 20 de noviembre de 1929, p.1.



de los pequeños, mereció repetidos y entusiastas aplausos de la multitud.<sup>311</sup>

En otra fotografía (foto 53) se distingue un tipo de gimnasia que evoca a la esgrima, un deporte muy popular en México durante los años veinte y principios de los treinta. Los protagonistas fueron 600 intérpretes, hombres de entre 18 y 25 años que ejecutan un movimiento de esgrima, en el que tienen la mano derecha adelante mostrando una espada (o una simulación de ella) y la mano izquierda atrás, además de que el compás está abierto y recargado en su pierna derecha en la mayoría de los casos. La pose realizada es la antesala de un movimiento posterior, algunos participantes están más adelantados y ya se apoyan con la pierna izquierda.

Aunque se notan sincronizados, la calidad del movimiento no es la misma debido al flanco de sus cuerpos, la manera en que apoyan sus piernas, en que dirigen su espada y la mano hacia atrás. El hombre del centro se destaca como una especie de instructor o líder que lleva al grupo. Los intérpretes portan una camisa blanca, un pantalón de trabajo (posiblemente en simulación a la figura del obrero) y tenis blancos; usan una especie de gorro y una espada o imitación de espada. Posiblemente los ejecutantes pertenezcan a la Escuela de Educación Física o a alguna Escuela Militar. En el programa no se especifica nada acerca de este número en particular. .

---

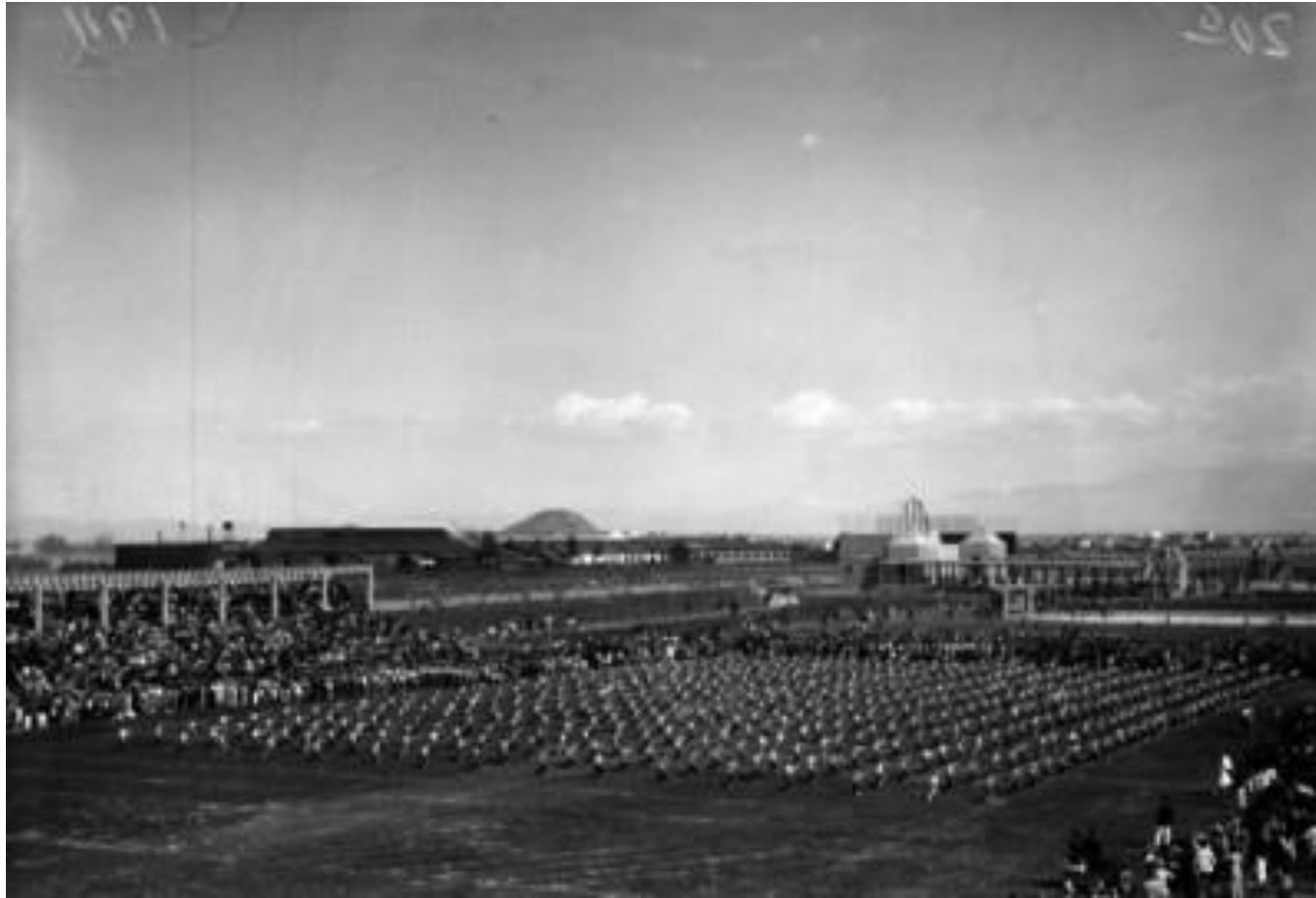
<sup>311</sup> “Inauguró ayer el señor presidente E. Portes Gil el Centro Social y Deportivo para los Trabajadores”, *Excelsior*, 21 de noviembre de 1929, 2 secc. p. 1

**Tabla 16. INAUGURACIÓN CENTRO DEPORTIVO VENUSTIANO CARRANZA  
JUEGOS RECREATIVOS GIMNASIA CALISTÉNICA Y CANCIONES POPULARES**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mil alumnos cantando, 600 niñas y niños en la gimnasia.</li> <li>- Alumnos de primaria y de la escuela de música.</li> <li>- La gimnasia se muestra con un plan general coreográfico complejo.</li> <li>- Los juegos recreativos se nota que fueron improvisados.</li> <li>- Los niños cantantes fueron organizados por las maestras y se nota que tienen una edad menor al resto de los participantes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se tiene clara la capacidad de asistentes al deportivo porque fueron grandes campos los que albergaron la inauguración.</li> <li>- En la prensa se le dio mucha promoción al espectáculo, seguramente hubo miles de personas.</li> <li>- Autoridades más importantes del estado, familias de los participantes,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En la gimnasia sí se aprecia una coreografía definida y movimientos sincronizados. Los cuerpos forman un cuadrado con líneas perfectas horizontales y verticales.</li> <li>- En los juegos deportivos se nota que el principal objetivo es competir; los movimientos no tienen una estética definida.</li> <li>- Los coros solo cantaron.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El único movimiento que se aprecia en la gimnasia denota rigidez y hasta marcialidad.</li> <li>- En los juegos recreativos se pueden apreciar dos filas de niños corriendo y empujándose.</li> <li>- Los niños que cantan permanecen de pie sin moverse.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz del día.</li> <li>- Escenario al aire libre, en la gimnasia y los juegos recreativos los trajes blancos proyectan la luz del sol, lo cual los convierte en una masa general para el espectador.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Traje blanco, camiseta blanca, short blanco para los niños de la gimnasia y juegos recreativos (posiblemente fueron los mismos participantes).</li> <li>- Los coros están vestidos de blanco completamente, algunos otros tienen la parte inferior negra, falta o pantalón, y camiseta blanca.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al parecer las actividades de inauguración fueron realizadas en diferentes espacios dentro del deportivo, se puede apreciar un escenario y un campo abierto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la mañana.</li> <li>- Las crónicas de prensa nos indican que la inauguración del estadio duró todo el día.</li> </ul>



**Foto 49. Juegos recreativos, Inauguración del Deportivo Venustiano Carranza,  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929. MID. 77\_20140827-134500:46404.**



**Foto 50. Deportistas en el campo del Deportivo Venustiano Carranza**

**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929. MID. 77\_20140827-134500:186306.**



**Foto 51. Niños participando en la inauguración del Deportivo Venustiano Carranza**  
**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929. MID 77\_20140827-134500:46431**



**Foto 52. Inauguración del Deportivo Venustiano Carranza.**

**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929. MID. 77\_20140827-134500:46447**

**Tabla 17: INAUGURACIÓN CENTRO DEPORTIVO VENUSTIANO CARRANZA**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 600 intérpretes hombres entre 18 y 25 años</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se tiene clara la capacidad de asistentes al deportivo, porque fueron grandes campos los que albergaron la inauguración.</li> <li>- En la prensa se le dio mucha promoción al espectáculo, seguramente hubo miles de personas.</li> <li>- Autoridades más importantes del estado, familias de los participantes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se puede notar un movimiento de esgrima que todos están haciendo.</li> <li>- Todos los intérpretes tienen la mano derecha delante mostrando una espada (o simulación de ella) y la mano izquierda atrás, el compás está abierto y recargado en su pierna derecha en la mayoría de los casos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La pose realizada es la antesala de un movimiento posterior, algunos participantes están más adelantados y ya se apoyan con la pierna izquierda.</li> <li>- Aunque se notan sincronizados, la calidad del movimiento no es la misma, por el flanco de sus cuerpos, la manera en que apoyan sus piernas, en que dirigen su espada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> <li>- Escenario al aire libre.</li> <li>- Campo abierto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Los hombres traen una camisa blanca, un pantalón de trabajo y tenis blancos; portan una especie de gorro y la espada o simulación de espada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Campo abierto.</li> <li>- Tienen la clásica formación de líneas horizontales y verticales.</li> <li>- La fotografía está tomada desde el ángulo de la figura.</li> <li>- Hay líneas blancas en el piso que sirvieron de guía para mantener la formación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la mañana.</li> <li>- Las crónicas de prensa nos indican que la inauguración del estadio duró todo el día.</li> </ul>



**Foto 53. Tabla gimnastica presentada en la inauguración del Deportivo Venustiano Carranza,  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929. MID. 77\_20140827-134500:46393**





**Imagen 6. Centro Social y Deportivo para Trabajadores, Venustiano Carranza, Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**

**FUENTE: Folleto Conmemorativo e los Festivales De Inauguración 1929.**

## Liberación

Finalmente, el último número que puede distinguirse claramente en las fotografías de la inauguración del Centro Deportivo corresponde a una representación dancística-teatral titulada *Liberación*, en cuyo primer cuadro se refleja la época prehispánica. En la fotografía 54 puede distinguirse un grupo de al menos 30 intérpretes, conformado por hombres y mujeres adultos que se conjuntan en torno a una acción principal: Moctezuma es levantado en hombros por su corte que camina en procesión. Entre ese conjunto destacan los trajes de caballero águila, el de las doncellas acompañantes y el del *tlatoani*, cuyo penacho muestra grandes plumas que lo adornan. Los participantes llevan una gran cantidad de indumentaria entre escudos, tocados, taparrabos, lanzas, etcétera.

*Liberación* fue una escenificación musical cuyo tema principal es la historia de México. El argumento estuvo a cargo de Efrén Orozco, mientras que la música perteneció a Mario Sánchez (preludio, primer y segundo cuadros) y a José F. Vázquez (tercero, cuarto, quinto y sexto acto); el vestuario fue elaborado por Carlos G. González. En la interpretación participaron los Centros Culturales Rurales, las Escuelas Industriales, el Reformatorio de Varones y la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública.<sup>312</sup> En palabras de su autor, este espectáculo estuvo dedicado:

la clase obrera de mi patria; para los que gustan de iluminar su espíritu con la Cultura que se imparte en los Centros Populares Nocturnos, crisoles formados por un gran corazón para fundir en ellos el alma social de los humildes, he organizado esta rama de hechos histórico-sociales, engarzados por hábiles artistas, entre danzas, ritmos, notas y colores, para que en ella vivan nuestros trabajadores sus triunfos y derrotas, sus luchas y martirios hasta alcanzar la gloria suprema de su liberación<sup>313</sup>.

El argumento<sup>314</sup> versaba sobre diferentes etapas históricas de México, por lo que sus seis cuadros estaban distribuidos en cortes temporales que, de acuerdo con el autor, resumían *grosso modo* las principales transiciones acaecidas en el territorio. Así, en el primer cuadro se presenta la fundación de la Ciudad de México-Tenochtitlan, en el segundo la Conquista, en el tercero la Colonia, en el cuarto la Independencia, en el

<sup>312</sup>Dirección de Acción Cívica de Reforma y Cultural, Departamento del Distrito Federal, *Centro Social y Deportivo para Trabajadores, Venustiano Carranza en el Parque de Balbuena. Memoria descriptiva del Centro y Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración, (20 al 24 de noviembre de 1929)*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

<sup>313</sup> *Ibidem* p. 41.

<sup>314</sup> *Ibidem*. p. 41.

quinto el cacicazgo y en el sexto la Revolución. La escenografía general se situó en el Valle de México y estuvo representado por las siluetas de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, resaltando la presencia de especies características de la región mexicana como órganos, nopales, magueyes, entre otras. En los dos primeros cuadros resalta la presencia del Lago de Texcoco.

En el primer cuadro, a propósito de la fundación de México-Tenochtitlan, se representó la peregrinación que partió desde Aztlán en busca del lugar sagrado para establecer un nuevo asentamiento. Después, como símbolo de la fundación de la nueva ciudad, se mostró un águila devorando una serpiente, parada sobre un nopal (desde luego se trata de la imagen que inspiró el diseño del escudo nacional). También hubo una escena con el emperador Moctezuma y su séquito de doncellas y caballeros que ejecutaron ciertas danzas para representar la vida prehispánica.

Este cuadro se ilustró en el programa de mano (Ver imagen 10) por medio de la figura de un hombre adulto ataviado con un traje de plumas, cuyo casco y piernas denotan características de un águila, pico y patas completan la imagen del caballero águila, representativo de la leyenda de la fundación de México-Tenochtitlán. Como complemento, este caballero porta un escudo en colores negro y anaranjado, así como una especie de arma. Los personajes principales de esta escena son: sacerdotes, macehuals (nobles), esposas del emperador, doncellas, caballeros águila, caballeros jaguar, caballeros león, consejeros y danzantes. Llama la atención la presencia de los caballeros león, pues estos son más bien una creación occidental que nada tuvo que ver con la cultura prehispánica documentada hasta ahora.

El segundo cuadro, referente a la Conquista, muestra escenas representativas de este periodo, como la de la alianza de los tlaxcaltecas con los españoles, el momento en que Cortés conoce al emperador Moctezuma, algunas interacciones con Cuauhtémoc, y finalmente el sometimiento del pueblo mexicana por medio de la fuerza y la religión. Los personajes principales son Hernán Cortés, la Malinche, Moctezuma, Cuauhtémoc, lanceros, tlaxcaltecas y guerreros españoles e indígenas.

En el programa de mano, (ver imagen 11) el cuadro es representado por tres figuras: un hombre blanco ataviado con una armadura de metal y vestido a la usanza europea del siglo XVI, barbado, considerablemente más alto que los otros dos individuos que aparecen, posiblemente se trate de Hernán Cortés. A juzgar por su color de piel y su forma de vestir, los otros dos protagonistas son indígenas; se trata de un hombre y una

mujer en actitud servil. La escena retrata una especie de rendición u ofrenda que los indígenas hacen al español en lo que parece ser la gran Tenochtitlán.

En el tercer cuadro (ver imagen 12) se aborda el periodo colonial, continuación de la conquista española. En él se muestra la vida palaciega del virreinato mediante la ejecución de una pavana y un minueto interpretado por las cortes presentes. También se mostró el abuso a los indígenas y esclavos por parte de los peninsulares. Los principales protagonistas fueron virreyes, nobles, alférez, pajes, músicos, frailes, monaguillos, esclavos negros, indígenas y encomenderos. La ilustración para esta escena nos muestra el pasaje de una carreta escoltada por caballos y diferentes nobles transportados con gran lujo.

El cuarto cuadro fue dedicado a la Independencia. En varias escenas se aludió a pasajes de las luchas insurgentes, por lo que se alude a la hazaña de “El pípila” y a la del niño artillero (a pesar de que estos hechos no se llevaron a cabo en la Ciudad de México). Posteriormente se representó el triunfo de la independencia y el desfile de la bandera tricolor. La última escena del cuadro fue dedicada al “Jarabe tapatío” —uno de los emblemas más grandes de la nueva identidad mexicana— como símbolo de la mezcla entre tradiciones indígenas y españolas.

El pintor Carlos G. González representó esta escena en el programa de mano (ver imagen 13) por medio de lo que parece ser la silueta del cura Miguel Hidalgo, con el estandarte de la Virgen de Guadalupe. Frente a él se encuentra una turba de miles de personas dispuestas a luchar por su libertad, por ello se les retrata con armas propias del trabajo de campo. La posición del cura Hidalgo en este dibujo es de espaldas al espectador-participante, probablemente porque se intentaba mostrar que la historia mexicana pasa frente a nuestros ojos con mucha claridad y familiaridad.

El quinto cuadro representa el cacicazgo, (ver imagen 14) sucedido durante la presidencia de Porfirio Díaz y marcado por el maltrato a los campesinos por parte de los grandes hacendados. Aunque en el libreto no se menciona explícitamente a Díaz, es evidente que se alude a él. La ilustración de González muestra tres figuras principales envueltas por una nube negra que enturbia el sol detrás de ellos, lo que denota un cariz negativo y de villanía. La figura principal de este dibujo es Porfirio Díaz, cuyas características físicas y manera de vestir son inconfundibles, es acompañado por algunos miembros de su gabinete que se muestran adinerados y opresores a juzgar por los accesorios que los acompañan: una bolsa de dinero y un fute.

Finalmente, el sexto cuadro, referente a la Revolución, es amenizado con ciertos corridos representativos, tales como “La cucaracha”, “La Valentina”, “La Adelita”, entre otros. Los soldados desfilan para festejar el triunfo del campesino ante el tirano (Porfirio Díaz y el cacicazgo). Los protagonistas de esta escena son los soldados revolucionarios, los campesinos, los obreros y las obreras. En el programa de mano es representado (ver imagen 15) por las siluetas de varios jinetes con sombrero, quienes cruzan con vigor una especie de fuego que los incendia. Posiblemente esta imagen haya estado inspirada en algunos murales revolucionarios de artistas como Diego Rivera y José Clemente Orozco.

La estética general de las ilustraciones en el programa de mano tiene cierta familiaridad con la pintura mural de los años veinte, sobre todo por los colores vivos empleados, como el rojo que representa la guerra y la fuerza del pueblo. Años atrás Carlos G. González había trabajado como escenógrafo para la película *Tlahuicole*, cuyo guión fue escrito por Manuel Gamio<sup>315</sup>. Dicha obra estuvo basada en los estudios realizados por este antropólogo para que los decorados mantuvieran ideas fidedignas con la época prehispánica.<sup>316</sup> Aunque algunos de estos vestuarios y detalles decorativos fueran inspirados en investigaciones especializadas, hay que reconocer que la imaginación de González o del propio Efrén Orozco jugó un papel importante en la creación de diseños en toda la obra, para muestra los caballeros león del primer cuadro, que no existen en la información que se tiene sobre el mundo prehispánico.

En la representación de *Liberación*, celebrada en noviembre de 1929,<sup>317</sup> fue seguida por otra pequeña obra llamada *Laborillo*, cuyo argumento es de Jacobo Dalevuelta. *Laborillo* se refiere a una fiesta de Tehuantepec, en Oaxaca. El guión indica que cuando comienza esta obra la escenografía cambia a una verbena de color que representa las calles del mencionado lugar. Muestra las actividades en la mayordomía de la fiesta, así como numerosos bailes y cantos típicos de la región, entre los que destacan la “Zandunga” y “Dios Nunca muere”. Esta última escena que se unió a *Liberación*, puede representar la armonía que alcanzó el pueblo mexicano con el triunfo de la Revolución.

<sup>315</sup> En este Boletín aparecen fotos de los vestuarios utilizados para *Tlahuicole* *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, mayo, Tomo IV, núm. 2, 1925, pp. 38 a 53

<sup>316</sup> Reyes de los, *op. cit. Manuel Gamio y el cine*, pp. 16-26.

<sup>317</sup> Vicente Lombardo Toledano, “El XIX aniversario de la Revolución”, *Excelsior*, 21 de noviembre de 1929, p. 5. “Las clases obreras tendrán un lugar en donde se combatirá la ignorancia, la debilidad física, la tristeza atávica y la desilusión política”, *Excelsior*, 22 de noviembre de 1929, p. 1

“Solemne inauguración del Campo Militar de Balbuena”, *El Universal*, 20 de noviembre de 1929, p. 1.

“La manifestación anti alcohólica”, *El Universal*, 20 de noviembre de 1929, p.1.

*Liberación* fue representada nuevamente años después, el 20 de junio de 1935, en el Estadio nacional. Esta vez se tituló *Liberación. Síntesis escénica musicada de la Historia de México*. La obra fue una coproducción entre la SEP, la Dirección General de Acción Cívica y la Secretaría de Guerra y Marina. La dirección escénica estuvo a cargo de la Sra. Amalia González Caballero de Castillo Ledón<sup>318</sup>, se respetaron los vestuarios de Carlos G. González y la música de José F. Vázquez. Fue una representación ofrecida en honor de la XXVI Convención Internacional de Rotarios, por lo cual los programas de mano fueron emitidos en inglés y español.

Se respetó el argumento original presentado años atrás para la inauguración del Centro Obrero. Sólo se agregaron dos escenas que aumentaron la duración de la obra. La primera escena agregada se refirió a la Reforma, como quinto cuadro (esta escena fue situada después de la Independencia y antes del Cacicazgo); mostró los diferentes conflictos entre los partidos liberales y conservadores durante el siglo XIX, también las invasiones extranjeras y la lucha de los incipientes ejércitos mexicanos para defender el territorio nacional. En ella se incluyeron ejercicios militares y una banda de guerra que hizo alusión a diferentes momentos de la lucha contra los franceses. Los principales personajes de esta sección de la obra fueron Benito Juárez, los chinacos, los soldados mexicanos y extranjeros, así como las chinas poblanas. Dicha escena culminaba con la célebre frase del benemérito de las Américas “El respeto al derecho ajeno es la paz”. La otra escena agregada fue al final de toda la obra y se tituló “Liberación” debido a que reflejaba justamente la etapa de paz posrevolucionaria que continuó a la guerra. Es decir, el momento actual de su año de representación, 1935:

Es el triunfo de la revolución. Sus postulados después de haberse impuesto a la reacción, culminan en una moderna organización social, humana y justa en la cual los humildes son reivindicados y puestos en el lugar que les corresponde en la sociedad y en la Patria. Las fuerzas creadoras del pensamiento representadas por trabajadores intelectuales, (agrónomos, médicos, ingenieros y maestros, colaboran activamente en la creación de una nueva sociedad).

La música sugiere de forma viva el momento. Se escuchan además los ruidos de la civilización moderna, silbatos de fábricas, ruidos de motores, etc.

Aparecen ordenadamente como piezas de una misma maquinaria las clases redimidas, movidas por la misma fuerza y por el mismo

---

<sup>318</sup> Su nombre completo era Amalia González Caballero, tras su matrimonio con Luis Castillo Ledón adoptó sus apellidos y en su documentación firmaba como Amalia de Castillo Ledón.

ritmo, campesinos que labran, siembran y cultivan sus parcelas; obreros y obreras que gustosos realizan las labores de sus cooperativas; soldados que brindan su apoyo a los trabajadores . Y estas fuerzas vivas del país y de la revolución consagran su espíritu de clase en las notas vibrantes del canto triunfal de su LIBERACIÓN<sup>319</sup>.

En el libreto simplemente se justifica la revolución como un movimiento armado que dio paz y justicia al país. Se habla del arduo trabajo que se emprendió tras la lucha armada para poder modernizar al país y obtener una mejor calidad de vida para hombres y mujeres. Asimismo, se menciona un progreso sustancial del obrero que será ahora el dueño de cooperativas, porque al fin está liberado de todo sufrimiento.

*Liberación* es claramente una interpretación lineal de la historia del territorio mexicano en donde se toma a los indios aztecas como legitimadores de la fundación cultural de la ciudad y del país. A pesar de que toda la obra tiene como escenografía el Valle de México, hay algunos acontecimientos que salen de ese contexto; sin embargo se justifica bajo la idea de que la capital es la representante de todo el país y de sus diferentes realidades, aunque sabemos que esto no es así.

En esta obra se hace especial énfasis en remarcar los dones de los habitantes nacidos en territorio mexicano, homogeneizándolos en sus características, en su historia, en su presente y en su futuro; se menciona sobre todo a los individuos que proceden de condiciones económicas y sociales bajas; se remarca la opresión del pueblo por parte de diferentes “villanos” representados por ejércitos extranjeros y caciques; también se resalta la grandeza del carácter mexicano que sale airoso ante cualquier eventualidad y eso se potencia con todo lo propuesto por la obra *Laborillo*, en la que se hace gala del jolgorio y riqueza de tradiciones. Tanto en *Liberación* como en *Laborillo* se nota el deseo de mostrar una realidad cohesionada por el nacionalismo, en la que no importan las regiones geográficas o las realidades históricas, porque todo se encamina hacia la unión del pueblo mexicano.

“Liberación”, la última escena integrada en 1935, refiere abiertamente a la posrevolución mexicana y remarca la importancia de este momento histórico. Anima al espectador-participante a sentirse parte del devenir de su historia integrada por héroes y villanos, justificando su presente como un panorama privilegiado donde al fin sus

---

<sup>319</sup>AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp. 44. Liberación. (Programa de mano)

esfuerzos y constantes sufrimientos rendirán frutos con la modernización y supuesta mejora en la calidad de vida. Las críticas alabaron el trabajo:

En una especie de ballet monumental fue servida a los rotarios que nos visitan la Historia de México. Grandes masas desfilando con los trajes de diversas épocas cruzando el escenario y desapareciendo de la mano del tiempo para dar sitio al México actual que resume luchas peregrinaciones, conflictos y guerras, desde los días proféticos en que vagaban las tribus alrededor del Valle, hasta el momento presente en que ha encontrado el asiento definitivo de nuestro pueblo.

Páginas arrancadas a los relatos de Bernal Díaz, a las quejas de los frailes; páginas rojas tomadas de los volúmenes libertarios de la Independencia: páginas del carnaval en donde se dan la mano un poco Iturbide y Maximiliano, páginas llenas de sentido retratan a los hombres de la Reforma y llegan hasta el último movimiento social. De todo esto estuvo constituido ese rápido paso de miles de figuras por el escenario. Muchedumbres de guerreros, de campesinos, de indígenas y de caudillos centrales emergiendo de aquel azar de cabezas Cuauhtémoc, Hidalgo, Juárez, etc. Revuelto mar de nuestra historia que pasó veloz y simbólico en medio de la noche reviviendo los acontecimientos esenciales que han forjado la nacionalidad dando una interpretación de la edad contemporánea<sup>320</sup>.

*Liberación* es una obra que explícitamente busca conjuntar los diferentes pasajes del territorio mexicano para proyectarlo en un pasado común que forma parte del presente. Conceptualiza lo mexicano, fue una lección de historia patria definida por diferentes elementos muy bien escogidos para potenciar y resaltar valores como la solidaridad, la lealtad, el compromiso con la patria, el heroísmo, la valentía, entre otros. Las figuras de los próceres también dan cuenta de una historia oficial que se construyó en favor de ciertos personajes convenientes para el Estado, como es el caso de Cuauhtémoc, en quien se concentra la importancia del pasado indígena; Hidalgo, que resalta la importancia de la Independencia y de que el pueblo se definiera como un concepto aparte del español; Juárez, que una vez más exalta al indígena, al liberalismo y a la importancia de esforzarse como persona para lograr el máximo potencial. Cabe destacar que estas figuras se tomaron de manera sumamente sesgada y sin tener realmente la contextualización de sus historias, por lo que más bien fueron empleados como arquetipos de ciertos rasgos convenientes para los ciudadanos mexicanos. .

---

<sup>320</sup>Rafael López, “La gran fiesta del Estadio”, *El Nacional*, 25 de junio de 1935, 2 secc, p. 1 y 4.



**Tabla 18: INAUGURACIÓN CENTRO DEPORTIVO “VENUSTIANO CARRANZA”**

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aproximadamente 30 intérpretes.</li> <li>- Intérpretes hombres y mujeres adultos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se tiene clara la capacidad de asistentes al deportivo porque fueron grandes campos los que albergaron la inauguración.</li> <li>- En la prensa se le dio mucha promoción al espectáculo, seguramente hubo miles de personas.</li> <li>- Autoridades más importantes del estado, familias de los participantes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Una corte levanta a su líder en hombros y camina en una especie de procesión.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se nota que son movimientos lentos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> <li>- Escenario al aire libre.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Destacan los trajes de caballero águila, el de las doncellas acompañantes y el del <i>Tlatoani</i> sentado en su trono con plumas, porta un gran penacho. Los participantes llevan una gran cantidad de indumentaria entre escudos, tocados, taparrabos, lanzas, etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fue realizado en el teatro al aire libre del deportivo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la mañana.</li> <li>- Las crónicas de prensa nos indican que la inauguración del estadio duró todo el día.</li> <li>- En el programa general de la inauguración no se refiere específicamente a esta obra de teatro.</li> </ul>



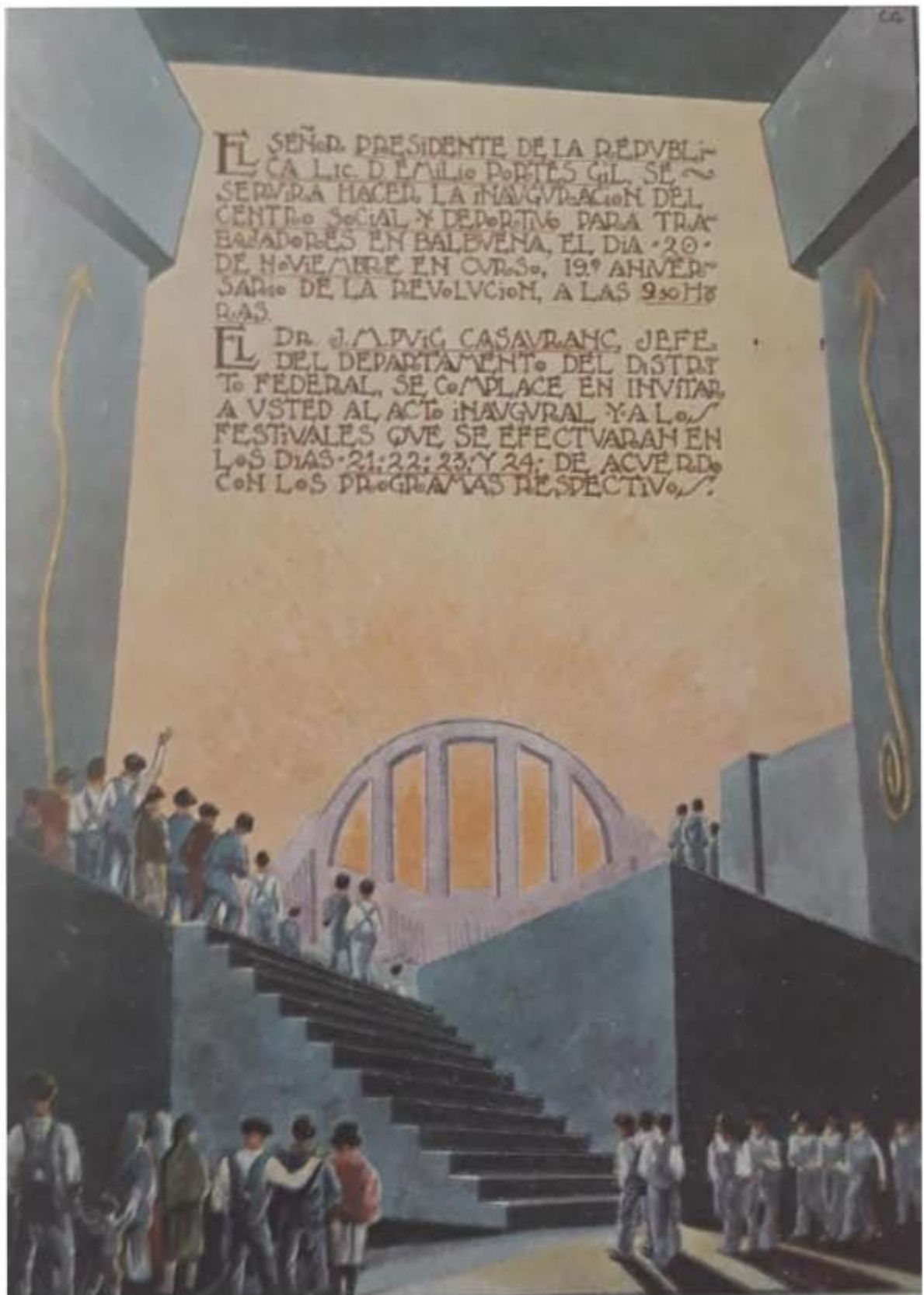
**Foto. 54. Representación prehispánica en la inauguración del Deportivo Venustiano Carranza**  
**FUENTE:** Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929. MID 77\_20140827-134500:46406.



**Foto 55. Emilio Portes Gil en la inauguración del Deportivo Venustiano Carranza**  
**FUENTE:** colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 20 de noviembre de 1929 MID. 77\_20140827-134500:46395.

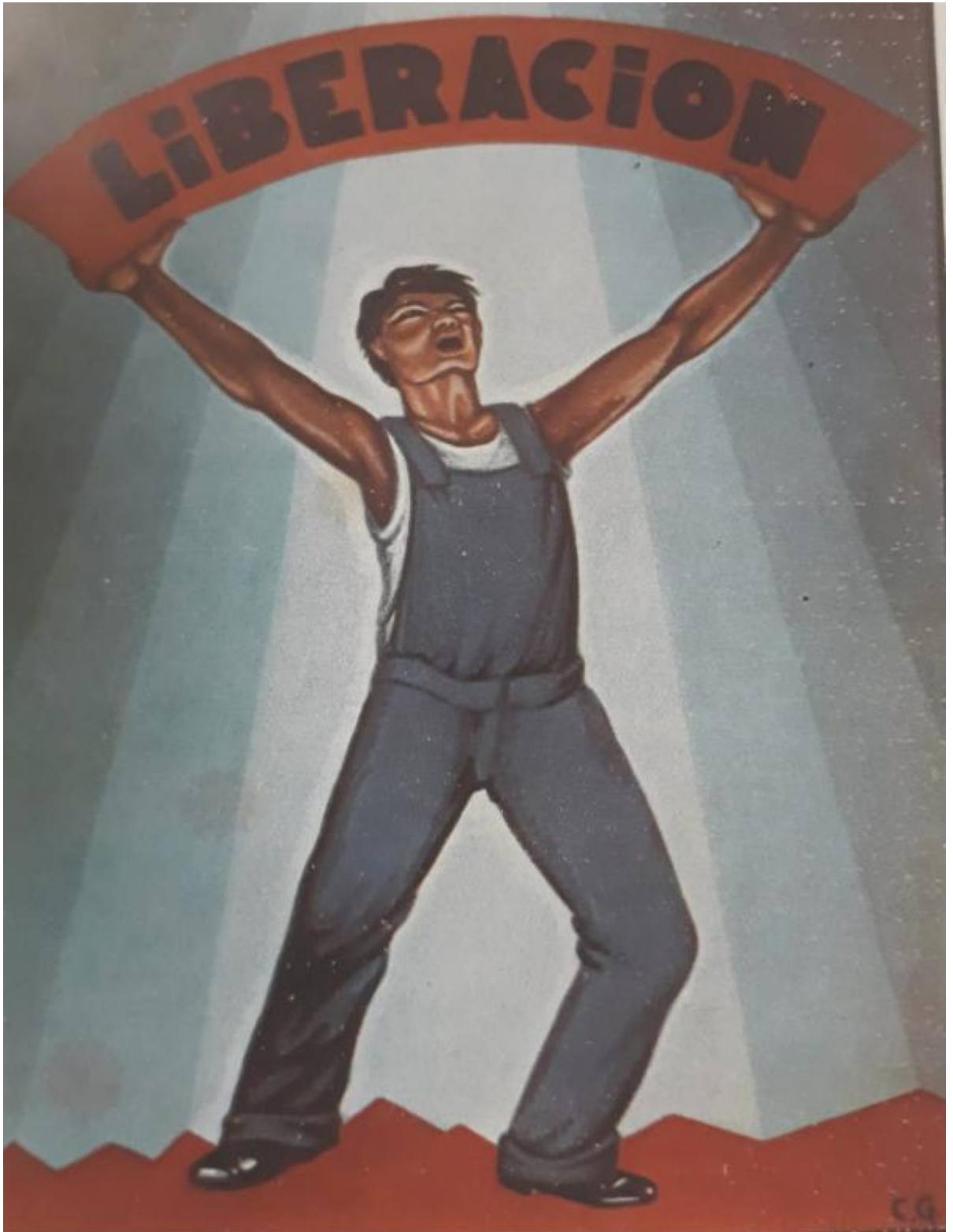


**Imagen 7. Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración.  
FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración.**



**Imagen 8. Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración.  
FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración.**





**Imagen 9. Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.  
FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración.**



**Imagen 10. Fundación de la Ciudad de México.  
FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**



**Imagen 11. La Conquista.**

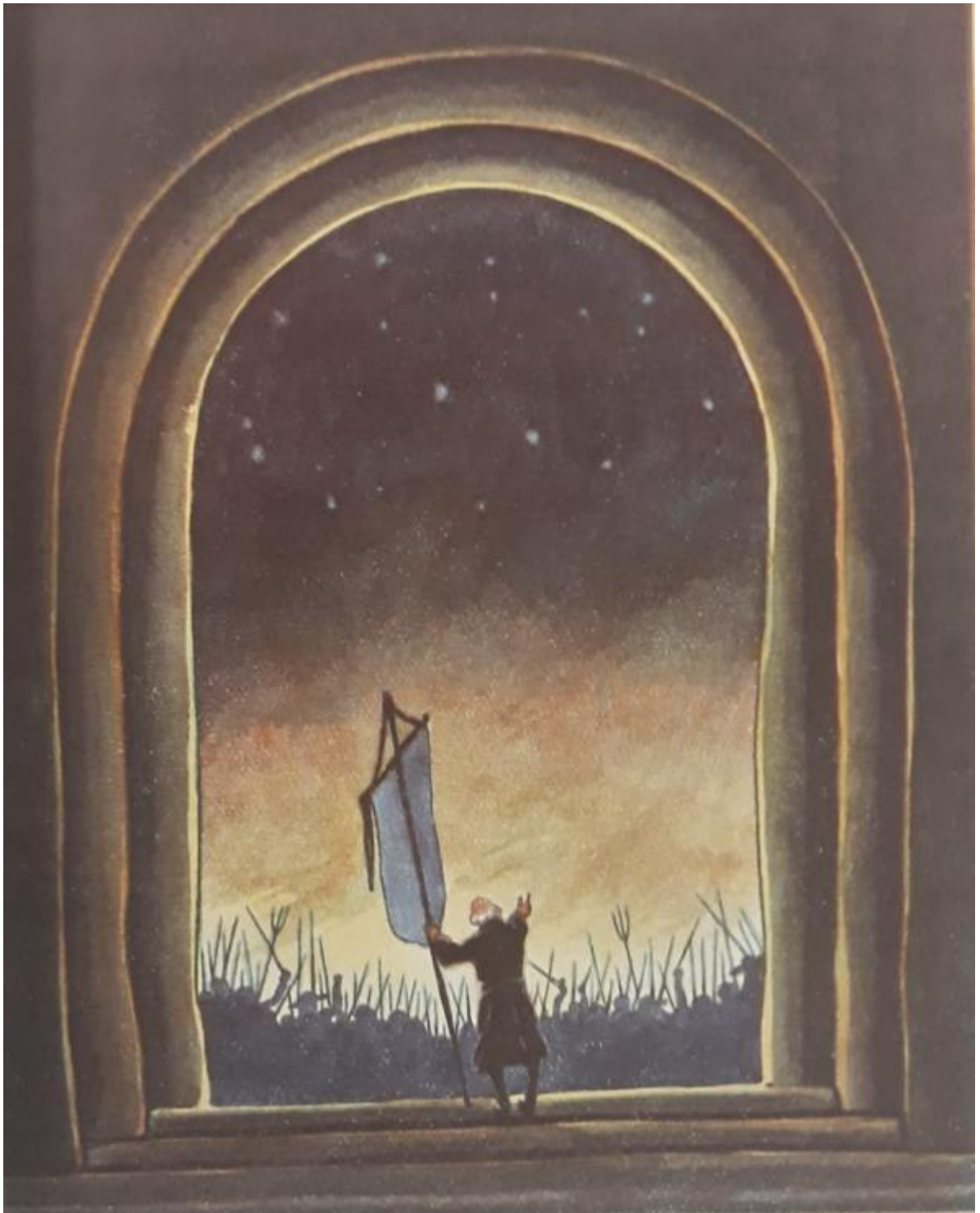
**FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**





**Imagen 12. La Colonia.**

**FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**



**Imagen 13. La Independencia.**

**FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**



**Imagen 14. El cacicazgo.**

**FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**



**Imagen 15. La Revolución.**

**FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**



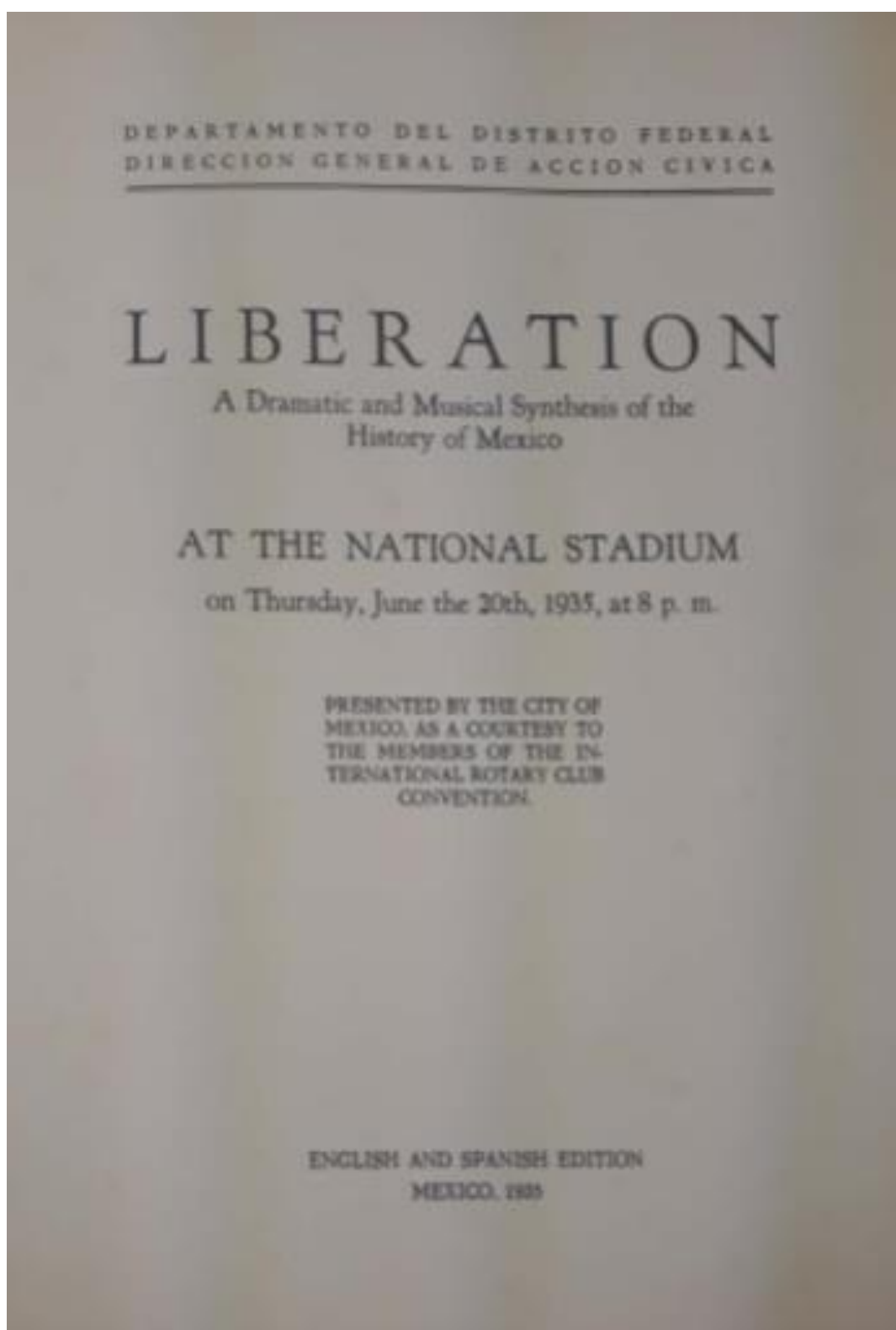


**Imagen 16. Laborillo**

**FUENTE: Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración 1929.**



**Imagen 17. Liberación 1935. (Programa de mano).**  
**FUENTE: Archivo Histórico Genaro Estrada, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp. 44.**



**Imagen 18. Liberación. (Programa de mano).**  
**FUENTE: Archivo Histórico Genaro Estrada, Acervo Histórico Diplomático,**  
**Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp 44.**

## La navidad de Quetzalcóatl

En 1930 la Secretaría de Educación Pública presentó una obra que llamó la atención por su originalidad. Estuvo inspirada en una de las tradiciones religiosas más importantes del mundo católico, pero también incluyó a uno de los dioses del mundo prehispánico y llevó por título *La Navidad de Quetzalcóatl*<sup>321</sup>. Fue presentada el 23 de diciembre de 1930 en el Estadio nacional, ante 50 mil espectadores. Fue organizada por la SEP y la Asociación Nacional para la Protección de la Infancia, que presidía la entonces primera dama Josefa Ortiz de Ortiz Rubio. Esta representación tuvo como principal finalidad festejar la navidad al estilo mexicano y acercar a la infancia a dos tradiciones importantes.

Recordemos que la guerra cristera había marcado una ruptura evidente entre el gobierno federal y la iglesia católica debido a la aplicación de los artículos de prohibición en la libertad de culto que causaron molestia en los feligreses y párrocos de la zona del Bajío, principalmente. Estas disidencias llegaron a enfrentamientos armados que poco a poco se habían apaciguado, dejando la situación en una paz rodeada de cierta tensión. Aunque políticamente el gobierno tenía mucha ventaja sobre la Iglesia, tampoco podía seguirla atacando de manera frontal sin tener un respaldo en el apoyo de las masas, ya que para ese momento la mayoría de la población mexicana era católica.

La navidad era uno de los festejos más importantes de la religión católica en México, por lo que casi todas las familias se involucraban en esta remembranza de una u otra manera, por ello, resultó una fecha perfecta para relacionarla con el orgullo patriótico que se construyó en la posrevolución.<sup>322</sup> Como he mencionado en capítulos anteriores, el indígena se relacionó ideológicamente con la raíz de la cultura mexicana por excelencia, ya que siempre que se mencionaba, este arquetipo le daba a los discursos políticos un matiz de legitimidad histórica. Aunque de facto no tuviera relación directa con la construcción nacional de México, durante los años veinte y treinta el pasado prehispánico se tomó como un antecedente directo que debía respetarse y rememorarse en todo momento, pues era mostrado como el origen de la grandeza racial y cultural.

---

<sup>321</sup> La investigación de Itzel Rodríguez también toca este tema. Itzel Rodríguez, “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, La imagen política, 2001.

<sup>322</sup> Euníce Fuller “La navidad a través de los siglos”, *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1931, pp. 51 y 52



El argumento de la obra se basó en la leyenda de Quetzalcóatl,<sup>323</sup> la cual refiere que este dios decidió ayudar a los humanos a iluminarse, por lo que se transformó en un hombre para dirigirse a la ciudad de Tollan, en donde impidió el sacrificio de su hermano Tezcatlipoca a manos de un sacerdote y prometió que mientras él estuviera en esas tierras la prosperidad y la abundancia se harían presentes para todos. Con su ejemplo enseñó a los hombres a vivir en armonía, respetando a la naturaleza. Se transformó en una hormiga negra y junto con otra hormiga roja se trasladó al otro lado de las montañas para traer el maíz a los hombres. Cuando logró obtener un grano de aquel preciado alimento, volvió al Tollan para regalárselo a los hombres, quienes lo sembraron y lo consumieron desde entonces.

La llegada de Quetzalcóatl al Tollan trajo como resultado una época de prosperidad, pues los hombres se alimentaron mejor gracias al maíz, pudieron construir ciudades y la riqueza llegó a sus vidas. También aprendieron a trabajar el jade y la obsidiana, se desarrollaron las artes, la astronomía y hubo un gran crecimiento cultural. Sin embargo, Tezcatlipoca quería destruir a su hermano Quetzalcóatl porque estaba en desacuerdo con su proceder ante los hombres, por lo que se disfrazó de anciano y le dio a Quetzalcóatl un maguey que emanaba un líquido delicioso: el pulque. Quetzalcóatl lo tomó y debido a los efectos embriagantes de la bebida, sucumbió a los deseos carnales. Es así que Quetzalcóatl copuló con una sacerdotisa llamada Quetzalpetlatl, obligándola a violar sus votos de castidad. Al día siguiente se sintió indigno, construyó una embarcación con serpientes y se dirigió a donde se pone el Sol, no sin antes prometer su regreso a Tollan para renovar la tierra.<sup>324</sup>

Como puede notarse, esta historia tiene cierto paralelismo con las crónicas de Jesús, el mesías y se presentó como tal ante los espectadores del Estadio nacional. Los personajes principales de esta puesta en escena fueron Quetzalcóatl (rey pontífice tolteca), Tezcatlipoca (dios de la cosmogonía y hermano de Quetzalcóatl); Tlacuilo-cronista (relator de la leyenda) y Quetzalpétlatl (amiga/hermana de Quetzalcóatl). El

---

<sup>323</sup> Rubén M. Campos, *El folklore literario en México, Investigación acerca de la producción literaria popular 1525-1925*, México, Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, pp. 27-29.

<sup>324</sup> “Fiesta de Navidad de los niños pobres”, *El Nacional* 21 de diciembre de 1930, pp. 1 y 3. “Evocación histórica de Quetzalcóatl”, *El Nacional*, 24 de diciembre de 1930, p. 1 “Quetzalcóatl y las posadas”, *Excélsior*, 23 de diciembre de 1930, p. 7 “Cómo será la fiesta de Quetzalcóatl el 23”, *El Nacional*, 4 de diciembre de 1930, p. 1. “Quetzalcóatl hizo ayer su primera aparición, una original y brillantísima fiesta infantil”, *Excélsior*, 24 de diciembre de 1930, p. 1

argumento fue de Rubén M. Campos<sup>325</sup> con arreglos musicales de Alberto Flachehba;<sup>326</sup> la dirección estuvo a cargo de Jesús Reynoso Araoz, Octavio García, Alfredo Carranco y Julio Galindo<sup>327</sup>. Campos fue un ferviente estudioso de la tradición escrita y musical. Ya que consideraba que el pasado prehispánico guardaba la legitimidad del pueblo mexicano, en años anteriores a este festival había incluido algunas leyendas prehispánicas en su libro *El folklor literario de México*, donde contó precisamente la leyenda de Quetzalcóatl. Las culturas mesoamericanas fueron un foco de interés en su carrera intelectual, por lo que en años posteriores a este experimento en el Estadio nacional publicó *Tradiciones y leyendas mexicas*, una recopilación exhaustiva de este tópico basadas en las crónicas españolas. También publicó una novela inspirada en ello, titulada *Aztlán tierra de garzas*. Por todo esto, puede deducirse que el alma conceptual del Festival de Quetzalcóatl fue promovido por Campos y su ferviente interés en el pasado prehispánico.

La educación, la historia, las leyendas “del alma del pueblo” en ese festival fueron interpretadas por los alumnos de la Escuela Nocturna de Música. Por considerarlo la base creciente de la sociedad moderna mexicana, nos encontramos una vez más con la participación del obrero como parte esencial del espectáculo, pues era

---

<sup>325</sup>Rubén M. Campos nació en Guanajuato en 1876, con su traslado a la ciudad de México emprendió una carrera literaria casi innata, comenzó a escribir poesía y prosa. Participó en revistas y periódicos muy importantes tales como *El mundo Ilustrado*, *El Universal*, *Nosotros* y la *Revista Moderna*, donde conoció a renombrados escritores como Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada. A la par de su producción literaria creció su interés por la música y el folclor mexicano, poco a poco se fueron incrementando sus reflexiones en torno a ello así como también sus composiciones musicales. Entre sus obras más destacables como literato se encuentran *La Flauta de pan*, *Claudio Oronoz* y *El bar*, mientras que en sus estudios sobre folclor destacan: *El folclore y la música mexicana*, *El folclor literario de México* y *La producción literaria de los aztecas*. Compuso los libretos operísticos *Zulema* y *Tlahuicole*. Su obra literaria está muy estudiada y ha sido objeto de numerosos análisis, sin embargo aún falta reflexionar sobre su perspectiva como folclorólogo. Rubén M. Campos, *El folclore literario y musical de México*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1979. Rubén M. Campos, *El folclore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México 1525-1925*, México, Talleres Gráficos de la Nación 1928.

<sup>326</sup>Falta una biografía completa de Alberto Flachehba a veces escrito Flachehba, aunque tenemos algunos datos de su vida muy concretos, se sabe que nació en Martinica en 1883 y que estudió en el Conservatorio de París, colaboró con diversos compositores mexicanos desde principios del siglo XX. Rubén M. Campos menciona que es autor de las óperas *Indiano*, *Maryem*, *Thanatos* y *Lisisca*. También refirió su incansable labor en la documentación de música folclórica mexicana. Patricia Aulestia refiere que Flachehba era muy estricto con sus composiciones y que se negaba a bajar el tempo de la música para adaptarla a la ejecución de los bailarines del Ballet Miss Carroll, por lo que en la presentación de la *Gioconda* subió la velocidad del tiempo al máximo dejando agotados a los bailarines quienes intentaron con todas sus fuerzas seguir el ritmo de la música, ante esto la propia Miss Carroll lo abofeteo. Rubén M. Campos, *El folclore... op. cit.*, pp. 233, 330, y 332. Patricia Aulestia, Mitchel Snow, *Victoria Ellis, op. cit.*, p. 124.

<sup>327</sup>“Teatro sintético nacional”, *El Nacional*, 4 de agosto de 1930, p. 5. “Fiesta de Navidad de los niños pobres”, *El Nacional*, 21 de diciembre de 1930, pp. 1 y 3.

fundamental instruirlo y educarlo en los más altos principios de la historia patria. La prensa opinó lo siguiente sobre los intérpretes:

Durante nuestra visita pudimos darnos cuenta que el obrero, que durante el día trabaja para subsanar sus necesidades económicas, concurre por la noche a instruirse con un entusiasmo y cariño que posiblemente es difícil encontrarlo en aquellos que por privilegio o fortuna concurren en escuelas o facultades<sup>328</sup>

La particularidad de que fueran obreros quienes interpretaron esta obra ya nos da un mensaje muy particular. El espectador-participante seguramente pudo identificarse mucho más con estos intérpretes porque eran cercanos a sus condiciones económicas y sociales. Recordemos que la figura del obrero fue un símbolo de modernidad y progreso para la sociedad, por lo que fue muy difundida en la posrevolución.

El programa de la obra, así como el argumento creado por Rubén M. Campos ofreció a Quetzalcóatl<sup>329</sup> como una sustitución de dos figuras importantes en la Navidad: el niño Jesús y Santa Claus. El Quetzalcóatl de la posrevolución entregaría juguetes a los niños pobres y traería la paz y la unidad nacional a través de su figura prehispánica que legitimaba la creación mexicana y lo vinculaba con un mito fundacional de la cultura azteca. Fue una propuesta novedosa que en ocasiones fue alabada y en otras criticada, pero que definitivamente generó muchas opiniones al respecto.

Como se previó la idea de sustituir la figura extranjera y absurda de Santa Claus por la más racional de Quetzalcóatl como nuncio de Navidad ha levantado muchos comentarios y censuras y hasta reprobaciones, partiendo los impugnadores de la idea, del supuesto Quetzalcóatl va a ser representado en forma simbólica y demasiado sintética con que lo representaban los aztecas: en forma de serpiente emplumada de plumas verdes. Pero ese símbolo que, para la mentalidad de los pueblos aborígenes resulta de una exquisita poesía, por más que a las civilizaciones les parezca una cosa horrenda, era un emblema religioso ritual necesario para aquella gente y a prueba de que la serpiente emplumada era solo un símbolo, es que ha quedado consignado en los mismos códices aborígenes que Quetzalcóatl fue un hombre blanco y con barbas que llegó y se fue en forma misteriosa y que, por esto mismo, fue tomado como personaje de culto.

<sup>328</sup> “La escuela nocturna de música”, *El Nacional*, 20 de agosto de 1930, p. 9. “La música y el alma mexicana”, *Revista de Revistas*, 23 de octubre de 1932.

<sup>329</sup>Ralph Beals, “Creencias sobre la serpiente en México”, *Mexican Folkways*, 1933, no. 2, vol. VIII, p. 77.

La SEP sabe esto perfectamente y no va a representar a Quetzalcóatl como serpiente emplumada, sino como personaje bastante humano, dignificando la tradición. Y al efecto, el artista Carlos González ha hecho una estilización del personaje muy vistosa, muy atrayente, muy apegada a la descripción de los viejos códices y, además, muy semejante a Santa Claus.

El Quetzalcóatl nuncio de navidad mexicana, bien puede ser tomado por uno de los reyes magos, porque de más a más, seguramente los reyes contemporáneos de Herodes y de los magos, han de haber inspirado el traje de Quetzalcóatl en la estilización que ha hecho el señor González<sup>330</sup>.

En esta crítica se resalta la preocupación por la manera de representar a Quetzalcóatl, ya que los españoles fueron confundidos por este dios debido a que ellos llegaron a tierras americanas por el mismo camino en el que se fue Quetzalcóatl y, sobre todo, por presentar algunas características físicas similares a las que supuestamente tenía este personaje. El hecho de adoptar una apariencia barbada y hasta “europeizada” en conjunto con algunos elementos prehispánicos, sin duda indica un sincretismo cultural que forma la esencia mestiza. Carlos G. González parece ser el escenógrafo más recurrente en este tipo de espectáculos promocionados por la SEP y, una vez más, engalanó los decorados de las obras masivas con sus conocimientos prehispánicos y su inspiración creativa.

La crítica indica un deseo de “racionalizar la navidad” y apegarla a ciertas figuras emblemáticas de leyendas prehispánicas como una forma de apropiación cultural. Asimismo, puede notarse que la crítica considera que la historia mexicana está directamente relacionada con el pasado indígena y que éste legitima la pureza cultural que se desea difundir. Lo indígena está concentrado en un solo concepto, es decir que no se muestra diferenciación, ni el reconocimiento de que hay varias culturas indígenas. Puede notarse que se tiene el concepto de que “lo indígena” está bien si legitima el pasado, pero “lo indígena” en el presente refiere un atraso para la “civilización” y la “homogeneización social”.

Las figuras que se desea reemplazar por Quetzalcóatl son Santa Claus y los Reyes Magos, dos personajes ligados a la tradición católica cuya función es obsequiar a los niños regalos en determinadas fechas. El empleo de Quetzalcóatl como sustituto también refiere un deseo de vinculación entre las “leyendas prehispánicas” y la tradición

---

<sup>330</sup> “Quetzalcóatl arma alboroto”, *El Nacional*, 29 de noviembre de 1930, p. 1.

popular, aunque desvinculada de la religión católica propiamente dicha. La *Revista de Revistas* apuntó:

Como un mago bueno de cuento de hadas, enigmático, misterioso, poderoso y modesto, sabio y prudente, lleno de amor y caridad, Quetzalcóatl es la personificación del bien y de la virtud.

Su recuerdo, aroma con fragancia y, entre los hechos bélicos hazañosos de los gestos antiguos, su vida surge como una flor blanca impoluta que se meciera en las ondas azules de un mar fosforescente o brilla en una estrella de luces titilantes que fulge magnífica en el cielo azul, que cubre la tierra del Anáhuac.

Quetzalcóatl, más que un personaje real, más que dios, es un símbolo. La historia y la leyenda se disputan su posesión y así en lo humano como en lo divino, la culebra preciosa interviene en hechos de la más alta importancia y es protagonista de grandes acontecimientos que influyeron en la vida de los pueblos aborígenes de un modo decisivo, pero por encima de la historia y de la teogonía política es el ser bueno, benéfico, caritativo y sabio<sup>331</sup>.

La crítica de *Revista de Revistas* de nueva cuenta nos habla de una combinación de valores que se retoman del mundo católico, pero que se trasladaron a un civismo patriótico representativo de un culto secular construido a partir de la legitimación histórica de una leyenda prehispánica. Se mezclan diferentes elementos para proponer una tradición que pretendía ser perpetuada en el pueblo mexicano de manera particular y que quizás era igual de ajena que las leyendas prehispánicas, por lo que es un claro experimento para perpetuar o difundir los valores anhelados por el Estado para la nueva sociedad mexicana a través de figuras familiares o novedosas que sirvieran didácticamente para identificarse con el punto sustancial que se deseaba difundir: el deseo de una vida mejor lograda por medio de valores o acciones muy concretas, como ser bueno, benéfico, caritativo y sabio. Originalmente estos valores eran promovidos por la religión católica, pero fueron adoptados en el discurso posrevolucionario para secularizar los cultos políticos.

El experimento de “indigenizar” la navidad recibió numerosas opiniones en contra por considerarlo indigno:

¿Cómo una piedra emplumada podrá repartir juguetes a los pequeñines?

Los diarios que más cautos debían ser en tomar partido a favor de la vulgaridad –nos dijo ayer el señor doctor Manuel Torres- son los

---

<sup>331</sup> Federico Gómez de Orozco, “Quetzalcóatl”, *Revista de Revistas*, 5 de abril de 1931.

que mayor oposición han iniciado a la idea de sustituir el símbolo de Santa Claus por el de Quetzalcóatl. Y, evidentemente, proceden con mala fe, porque sin penetrar al fondo de la cuestión, hacen mofa de las disposiciones de la Secretaría de Educación Pública, dando la apariencia de argumentaciones sutiles a lo que no es un pitorreo rebuscado y hasta personas de indiscutible valor intelectual, como el señor ingeniero don Joaquín Gallo director del observatorio astronómico de Tacubaya, se sienten más apegados a la tradición de Santa Claus, que ni siquiera es vieja ni extensa en la república porque data de ayer, y se concreta casi a la región del centro del país, que a un Quetzalcóatl, figura dulce, cristiana (aunque tenga interpretaciones paganas) atrayente, exclusiva de México, aunque en Yucatán haya tenido otro nombre distinto del que se le dio en el reino tarasco.

Opinión del Ing. Gallo: Es un disparate garrafal, yo no sé cómo una serpiente emplumada podrá ir a repartir juguetes y dulces a los niños en conmemoración del nacimiento de Cristo.

Pero no se trata de hacer hablar a las serpientes ni de que lleven dulces y juguetes a los niños, Quetzalcóatl tal como quiere ser sustituto de Santa Claus, se presentará en forma atrayente original, sugestiva y apegada a las descripciones de los códices<sup>332</sup>.

La apuesta tan arriesgada de mezclar tradiciones políticas, católicas, nacionales e internacionales en una misma propuesta atrajo muchos detractores que señalaban esta obra como un disparate sin pies ni cabeza. Fue una obra innovadora que formó parte de los experimentos para forjar esta nueva religión secular patriótica derivada de la necesidad de unidad nacional. Resulta curioso que ni Quetzalcóatl, ni Santa Claus tuvieran relación con las tradiciones populares o las costumbres cotidianas de la población mexicana, pues como recordaremos, grandes zonas del país aún vivían en aislamiento de servicios y una buena parte de la Ciudad de México y otras ciudades capitales estaban en vías de modernización. En esta época la navidad más bien se tomaba como una fiesta apegada a la celebración religiosa en conmemoración del nacimiento de Jesús.

Si había una tradición mexicana bien diferenciada para festejar la Navidad eran sin duda las posadas, que comienzan nueve días antes del 25 de diciembre y en su festejo se incluye comida, piñatas, dulces típicos y ponche de frutas. La forma de llevarse a cabo puede variar dependiendo de dónde se celebre, ya que las diferentes regiones del país tienen costumbres particulares. Lo que caracteriza estas fiestas de manera genérica son los canticos y la peregrinación de las personas invitadas al lugar donde se lleva a cabo la celebración ese día. La peregrinación “pide posada” y otro

---

<sup>332</sup> “Contra Quetzalcóatl”, *El Nacional*, 30 de noviembre de 1930, p. 1

contingente que funge como anfitriones se la otorga entonando una letanía. Todo este ritual representa la peregrinación de María y José en las vísperas del alumbramiento de Jesús. Como se puede observar, ni Quetzalcóatl, ni la figura de Santa Claus eran imaginarios comunes para la mayoría de la población mexicana, que conmemoraba esta fecha de otras maneras.

La prensa internacional también tuvo su opinión propia:

En cambio parece sensato a los editorialistas neoyorkinos que para niños desconocedores del medio donde vive Santa Claus se adopte un símbolo nativo, independientemente de las razones que se aduzcan para sostener que el personaje escogido representa la conquista o el espíritu de la integración nacional.<sup>333</sup>

En esta nota se indicaba que con el creciente éxito del cine cada vez más niños mexicanos conocían a Santa Claus y que la mayoría de ellos estaban concentrados en la capital, por lo que quizá esta propuesta no resultara extraña para el público del centro del país. Sin embargo, también señalaba que para el resto del territorio nacional podría ser una tradición que fuera acogida con gran éxito debido al discurso de identidad nacional que llevaba impreso. Todas las opiniones daban argumentos a favor y en contra del experimento en el que se sustituiría a un dios cristiano por uno prehispánico, algunas tenían fundamentos, otras provenían simplemente de los gustos personales. No obstante todas esas ideas encontradas, el evento se llevó a cabo conforme a lo previsto. El programa general contempló las siguientes actividades:<sup>334</sup>

1. Entrada triunfal de Quetzalcóatl con toda su corte y al son de músicas vernáculas.
2. Juego del volador con indígenas totonacas “exprofesamente” traídos del estado de Veracruz.
3. Ejercicios gimnásticos por Escuela Industrial Militar con clavos luminosos.
4. Reparto de juguetes a los niños pobres.
5. Danzas nacionales.
6. Himno nacional.

El programa general de la obra también mezclaba muchos conceptos, de ahí que veamos la representación de la “Leyenda de Quetzalcóatl” acompañada por música

---

<sup>333</sup> “Quetzalcóatl está de moda”, *El Nacional*, 1 de diciembre de 1930, p. 1

<sup>334</sup> “Repartirá juguetes hoy Quetzalcóatl”, *El Nacional*, 23 de diciembre de 1930, pp. 1 y 4.

vernácula y danzas folclóricas de Papantla, Veracruz, presumiblemente interpretadas por indígenas de la región (escuchar en material audiovisual, cap.4, pieza 6).

Los ejercicios gimnásticos dieron el toque deportivo y oficialista que desde sus inicios se venía manejando en este tipo de festivales y, finalmente, se remataba con danzas folclóricas a las que ya se les daba la categoría de “nacionales”. No se especificó de qué regiones o cuáles fueron las danzas que se bailaron. El Himno Nacional fue el último número presentado (escuchar en material audiovisual, cap. 2, pieza 1). Las críticas periodísticas que hablaron expresamente del evento presentado indicaron:<sup>335</sup>

Fue la fiesta de Quetzalcóatl. Se le rindió un merecido homenaje. Fue la navidad del niño pobre, que ese día recibió, de manos de las distinguidas damas de la sociedad protectora, sus juguetes, sus ropas y sus dulces.

Después se inició la fiesta azteca. El primer número lo tuvieron los reyes magos Melchor, Gaspar y Baltazar que llegaron hasta el templo de Quetzalcóatl. En seguida dio principio la danza sagrada de los voladores y de las cintas; tomaron parte en ella más de un centenar de señoritas de los colegios de la metrópoli. Algunos hombres que querían rendir culto a serpiente emplumada.

El templo estaba materialmente lleno de aztecas, indios, de chinas poblanas, de doncellas, de sacerdotes. Al son de tambores e instrumentos que usaron los nativos del Anáhuac, todos bailaban rítmicamente; en el alto de un palo los diablos voladores pirueteaban desafiando al peligro en medio de los nutridos aplausos de a concurrencia.

Los reflectores dieron a estas combinaciones un lucimiento mayor. Las combinaciones de luces hicieron del mismo algo bello e inigualable.

Hubo una repartición de juguetes a cargo de la primera dama del país. Los niños pobres quizás representaron al pueblo mexicano ávido de riquezas y armonía que era dotado por las instituciones oficiales sustentadas en la tradición indígena. Todo este ritual ejemplifica muy bien los nuevos mitos seculares que se querían crear dentro del civismo mexicano.

También se nos dice que hubo diversas danzas folclóricas, se menciona sobre todo a los voladores de Papantla, a las chinas poblanas y una danza de cintas que era posiblemente la de “Matlachines”, porque este número ya se había presentado en otros festivales del Estadio nacional. Todo ese folclor de diversas regiones del país

---

<sup>335</sup> “Imitación del templo donde Quetzalcóatl recibía el homenaje de su tribu”, *El Universal*, 24 de diciembre de 1930, p. 1



correspondientes a Veracruz, Puebla e Hidalgo respectivamente, se mezcló con una mitología prehispánica llena de fantasía.

Cabe destacar que dentro de todo el contingente sí se incluyó una verdadera representación legítima y auténticamente indígena: los voladores de Papantla.<sup>336</sup> Este típico ritual es ejecutado por cinco hombres que danzan alrededor de un mástil antes de ascender a su cúspide, una vez arriba, cuatro de ellos se distribuyen simulando los cuatro puntos cardinales, mientras que el quinto se coloca en el centro bailando y entonando sonos sagrados; posteriormente los cuatro hombres descienden en un movimiento que imita el volar de los pájaros, pues son sostenidos por cuerdas y están sujetos a una plataforma giratoria que les permite dar trece vueltas completas al mástil antes de tocar el suelo. Paralelo a esto, el quinto elemento permanece en la parte superior ejecutando una danza al sol. Todo ello forma parte de su cosmogonía y se considera un ritual que invoca fertilidad en la tierra. Sobre este número, el *Excélsior* apuntó:<sup>337</sup>

Quizá como desagravio a los reyes magos se les representó falseando la leyenda, pues los tres aparecieron con sendos elefantes maravillosamente falsificados. ¿O sería para recordar que Quetzalcóatl venía a expulsarles para siempre de las festividades infantiles oficiales?

A continuación la banda militar ejecutó algunos motivos toltecas sobre Quetzalcóatl, según rezaban los programas e hizo su presentación ese divino personaje de la prehistoria mexicana, luciendo un magnífico traje seguramente inspirado en las figuras de los códices e interpretado por alguno de los pintores de la SEP que tiene a sueldo. No menos brillantes y llamativas eran las indumentarias de los caballeros de su séquito.

El monarca y sacerdote ascendió con grave paso por la escalinata de la pirámide armada en el centro del estadio y la cual estaba compuesta de dos cuerpos principales y otro mucho menor que la remataba. Su cortejo de caballeros le sirvió en parte y el resto rodeó la base del monumento inspirado posiblemente en el templo de Quetzalcóatl de Teotihuacán, pero cuyos motivos fueron desnaturalizados y tratados en gris, en blanco, cuando debieron ser policromados.

A continuación aparecieron doncellas en gran número que iniciaron un paso de danza, las que fueron seguidas por otros grupos de

<sup>336</sup> Héctor López Llano, *Los Voladores de Papantla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Domínguez y Téllez Girón, *op. cit.*, vol. I. p. 360.

<sup>337</sup> “Quetzalcóatl hizo ayer su primera aparición, una original y brillantísima fiesta infantil”, *Excélsior*, 24 de diciembre de 1930, p. 1.

danzarinas que giraron en torno de mástiles de los que pendían cintas multicolores, cuyas puntas tomaron en sus manos.

Pero de lo más típico fue el grupo de indígenas tocadores de chirimías y teponaxtles que ejecutaron sus sones primitivos haciendo retumbar las cajas de lúgubre sonido. Las tilmas que lucieron eran de colores delirantes. No llamó menos la atención el grupo de danzarines traídos de Papantla, Veracruz, que hicieron alarde de agilidad en la caña y en el volador.

Cerró con engarce de luz el festival originalísimo, el grupo de la industrial de huérfanos, en sus ejercicios con antorchas. Hízose un oscuro total y estalló en la noche la llamarada de cerca de 1000 antorchas que eran movidas rítmicamente, semejando ahora un telar ciclópeo, donde estuviera siendo tejida una alcatifa esmaltada de estrellas; ora una lluvia de astros, ora un malabarismo de fuegos fatuos, ora los cascos de bravos guerreros, cuyos cascos se encendieran en flamas de oro durante el combate.

Un número de ensoñación digno remate de este bello festival en que hizo su epifanía Quetzalcóatl, cuyo símbolo celeste la estrella de la tarde, a esa hora empezaba a parpadear por el oriente.

En estas crónicas se destacan elementos que no se mencionan en el programa general, por ejemplo la participación de las figuras de los reyes magos y sus elefantes, que pueden observarse en la fotografía 57, también se menciona la danza de las cintas y la presencia de chinas poblanas, todos estos datos sugieren que se bailó el “Jarabe tapatío” y la “Danza de los listones” o “Danza de los matlachines”, presentadas anteriormente en 1928. Seguramente la coreografía de esta última pieza mencionada se reprodujo en este festival dos años después de su debut ante el público del Estadio.

Los Reyes Magos quizás eran figuras más cercanas a la cotidianidad de los niños mexicanos, no así los elefantes que tuvieron presencia en el festival. Confrontando las reseñas críticas y las fotografías encontradas sobre el evento, los elefantes se presentaron frente a la pirámide de utilería que sirvió de escenario para Quetzalcóatl. No se sabe de dónde se sacaron estos especímenes, ni tampoco si tuvieron alguna interacción más cercana con los niños invitados, pero sin duda fue un espectáculo digno de impresionar a cualquiera, pues los paquidermos, las serpientes emplumadas y los hombres pájaro (voladores de Papantla) seguramente crearon una atmósfera totalmente onírica y fantástica que engalanó una Navidad peculiar y llena de sincretismo cultural.

La mescolanza de conceptos también estuvo presente en la música y en la danza, ya que, según refieren las crónicas, las bandas militares ejecutaron motivos toltecas y el séquito de Quetzalcóatl estaba ornamentado con motivos vernáculos; en la ejecución de danzas folclóricas, resalta la inconexión entre las regiones de origen y el significado de

cada una de ellos. Esto puede aludir también al deseo de difundir la cultura mestiza y su diversidad de formas, o incluso pudo tener que ver con una fallida planeación de conceptos estéticos que en conjunto resultaban casi incompatibles.

La escenografía, a cargo de Carlos G. González, representó motivos relacionados con Quetzalcóatl, aunque no se sabe si se trató de una alegoría del templo del mismo nombre, ubicado en Teotihuacán, o bien si estuvo inspirada en las pirámides de Xochicalco, con las que guarda mayor similitud, ya que la estructura construida por González tiene cierta semejanza con la Gran pirámide, ubicada en la plaza central de dicha zona arqueológica. Por otra parte, los decorados de este escenario piramidal pudieron inspirarse en el bajorrelieve del templo de la Serpiente emplumada que engalana los nichos de este monumento, en Xochicalco. Al analizar las fotografías, la maestría de este escenógrafo mexicano se hace evidente, por ello su trabajo fue tan recurrente en las obras de este estilo e incluso participó en la creación de los vestuarios, los cuales nos permiten diferenciar fácilmente el séquito noble —con escudos y debajo de la pirámide— de la corte de Quetzalcóatl —ropaje más fino, portan penachos y se encuentran arriba de la pirámide— (ver foto 56).

En el programa de mano se observa un dibujo del mismo González, en el que se aprecia un Quetzalcóatl barbado, con ojos azules y cabello castaño; porta un penacho en colores verdes y azules presentes también en su piel, tal vez con la intención de representar los colores de los reptiles, en este caso las serpientes. El elemento prehispánico solamente se evidencia en las plumas y en los colores empleados para su elaboración, pues más bien podríamos conjeturar que se trata de una mezcla de la típica figura barbada de Jesús con “rasgos europeos” (ver imagen 20).

Este festival fue peculiar por el tratamiento que se le dio en los periódicos. Se invitó a los niños a pedirle juguetes a Quetzalcóatl, pero no sólo como propaganda de la obra, sino más bien con la intención de fijar una tradición que se pretendía perpetuar en todas las navidades mexicanas. El experimento no prosperó y 1930 fue el único año en que se tomó a Quetzalcóatl como símbolo redentor que traía juguetes a los niños mexicanos. Una de las posibles causas de este desenlace fue la constante en los cambios administrativos tanto de la SEP, como del gobierno federal y, sobre todo, la poca aceptación a largo plazo que esta idea tuvo en el público espectador.

Como particularidades de la propuesta escénica, destaca el horario en que fue presentado este espectáculo: las 4:00 pm. En las crónicas periodísticas se indica que se escogió esta hora para que el contraste de luz-oscuridad diera un ambiente festivo y

navideño. Se menciona que la gimnasia presentada tuvo interacción con clavos de fuego y que sobre la pirámide de Quetzalcóatl hubo iluminaciones especiales con pirotecnia, luz artificial y fuego.

Aunque este espectáculo está lleno de novedades estéticas y combinaciones múltiples entre culturas y estilos, en su esencia posee una gran contradicción, pues la justificación de adorar a Quetzalcóatl se basó en reemplazar a la figura más importante para la Iglesia católica, sin embargo surge la siguiente interrogante: ¿Cómo rechazar la religión partiendo de ella para construir otros mitos? Además, como dije líneas arriba, Quetzalcóatl tampoco era una figura con gran presencia en las tradiciones mexicanas de Navidad. Quizás este espectáculo fue un pequeño intento del gobierno federal para congraciarse con los fieles católicos, ya que la situación derivada de la guerra cristera aún estaba un poco tensa. O tal vez esta obra fue simplemente un deseo de sincretismo nacido de su mismo autor, Rubén M. Campos, quien tenía en alta estima las tradiciones prehispánicas y el folclor popular.

Sea como fuere, este espectáculo es a todas luces una clara iniciativa de crear nuevas tradiciones mexicanas basadas en la legitimidad del pasado. Una religión secular que reemplazaría el culto católico con actitudes de civismo y de amor a la patria. Fue un intento que trató de inventar una tradición en la que se reconociera el sincretismo cultural de forma explícita por medio del reconocimiento de una figura católica “a lo indígena” que fue apropiado como “lo mexicano”.

En la época se consideró que la Iglesia católica era antinacional por sí misma y que limitaba la racionalidad de las personas que de por sí estaban faltas de conocimientos generales, sumidas en una enorme ignorancia y analfabetismo.<sup>338</sup> La religión fue tomada como un gran obstáculo para la modernización social y una de las mayores amenazas políticas a la estabilidad mexicana que buscaba perpetuarse por medio de intuiciones. El sincretismo cultural quiso aprovechar los valores católicos ya conocidos por la población para transmutarlos en devoción nacional a través de figuras representativas de cierto pasado que se mezclaban con tradiciones internacionales y fiestas populares de varias regiones del país.

Los proyectos educativos contemplaban anticlericalismo, nacionalismo y desarrollismo para que la educación fuera sinónimo de modernización.<sup>339</sup> La

---

<sup>338</sup>Alan Knight, “La cultura popular y el Estado revolucionario en México, 1910-1940” en Alan Knight, *Repensar... op. cit.*, pp. 273-351.

<sup>339</sup>*Ibidem.* p. 277.

posrevolución significaba renovar los valores y hasta las costumbres católicas para trasladarlas a rituales seculares con nuevas tradiciones inventadas. En realidad, la figura de Quetzalcóatl era tan lejana como la de Santa Claus para la población mexicana, pues el conocimiento sobre las costumbres prehispánicas era muy valorado en la élite intelectual, pero bastante lejano para la población de a pie, que conocía muchísimo más las tradiciones navideñas impuestas por la iglesia católica.

Los conceptos esenciales de esta ceremonia estaban completamente contrapuestos en su lógica simple, puesto que la Navidad era la máxima fiesta de la religión que querían erradicar. Sin embargo, el arraigo de las creencias católicas en la población mexicana obligaba a hacer este tipo de experimentos de “sustitución” de figuras más adecuadas que poco a poco vincularan a las masas con arquetipos orientados a lo que las políticas culturales querían difundir. Esta ceremonia fue en pocas palabras un buen ejemplo gráfico de la mescolanza de conceptos que se manejaban en la SEP por aquellos años para “combatir” la ignorancia y el atraso.

Tabla 19. LA NAVIDAD DE QUETZALCÓATL

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- Mil intérpretes entre los ejercicios gimnásticos y la gran representación de Quetzalcóatl.	- 50 000 espectadores. - Autoridades del estado, embajadores, empresarios, familias mexicanas, escuelas, orfanatos.	- En las fotografías se aprecia el avance de las cortes y otras posiciones estáticas en donde se mezclan los personajes con trajes prehispánicos y los que portan alguna indumentaria regional.	- En la fotografías sólo se aprecian movimientos estáticos, por lo que puede deducirse que se trató de alguna fotografía especial y/o ensayo.	- El festival comenzó a las 4 p.m., pronto anocheció y el espectáculo se tornó nocturno. - En las crónicas se habla de gimnasia con antorchas, por lo que el fuego resultó ser una parte fundamental para el lucimiento del evento. - El Estadio debió tener una iluminación especial para que pudiera apreciarse la escenificación y el público pudiera salir del coloso.	- Trajes prehispánicos, gran cantidad de utilería entre la que destacan penachos, taparrabos, capas, escudos, lanzas, máscaras, etc. - También hubo trajes típicos mexicanos como el de china poblana y el de tarasco. - La escenografía estuvo compuesta por una o dos grandes pirámides en los que se aprecia grabada la figura de la serpiente emplumada.	- Estadio nacional, no hay fotografías de las tomas abiertas, sólo de los personajes principales y de Quetzalcóatl. - En una de las fotografías pueden verse filas de personas cercanas a la pirámide, posiblemente las cortes de Quetzalcóatl que estañen flancos derecho e izquierdo viendo al centro del camino hacia la pirámide en actitud de respeto.	- Por la tarde noche. - No se sabe exactamente la duración de este evento, pero se deduce que fueron varias horas.



**Foto 56. Quetzalcóatl.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**



**Foto 57. Quetzalcóatl.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Enrique Díaz Delgado y García, 19/5.**





**Foto 58. Federico Gómez de Orozco, “Quetzalcóatl”.**  
**FUENTE:** *Revista de Revistas*, 5 de abril de 1931



**Foto 59. Federico Gómez de Orozco, “Quetzalcóatl”.  
FUENTE: *Revista de Revistas*, 5 de abril de 1931**



Foto 60. “Imitación del templo donde Quetzalcóatl recibía el homenaje de su tribu”.

FUENTE: *El Universal*, 24 de diciembre de 1930, p. 1

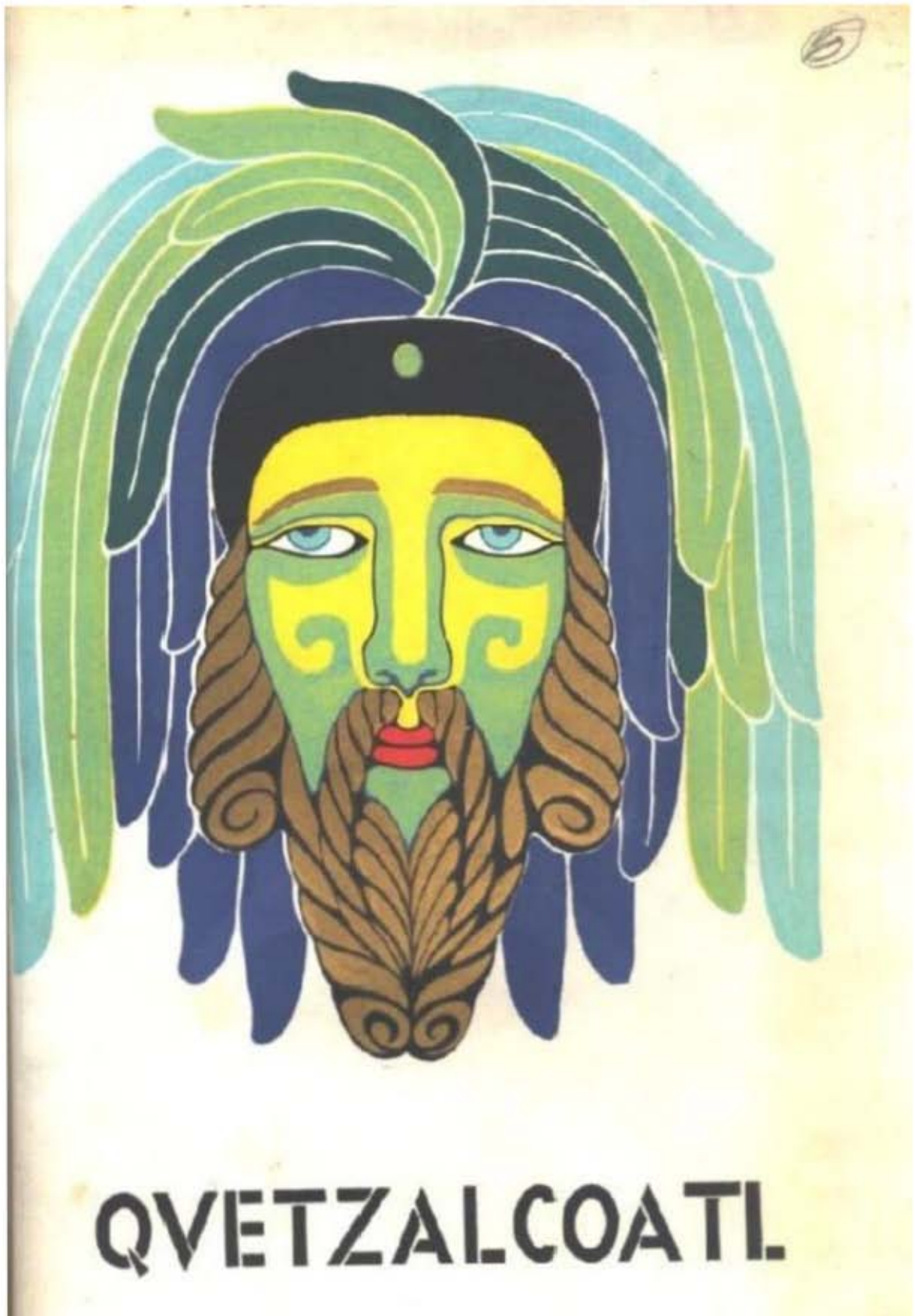
de los magos.  
de santa claus.  
o de quetzalcoatl.  
no puede haber obsequio como éste

QUE REDUCE EL GASTO DE UNA CASA A LA VEZ QUE PROTEGE LA SALUD

el  
REFRI GERADOR  
GENERAL ELECTRIC

Imagen 19. Anuncio.

FUENTE: <http://radiobuap.com/2017/12/quetzalcoatl-llego-a-la-ciudad-%E2%99%AB/> Fecha de consulta 17 de octubre 2018.



**Imagen 20. Programa de mano**  
**FUENTE:** *Quetzalcóatl: reconstrucción escénica de la leyenda tolteca*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1930.

## Incendio de Roma

El *Incendio de Roma* fue una puesta escénica de danza, teatro y gimnasia creada por el bailarín mexicano Pedro Rubín y presentada el 5 de mayo de 1932, en el Estadio nacional. El espectáculo fue dirigido por el famoso productor estadounidense James W. Buchanan, quien estuvo al frente de renombrados espectáculos en París y Nueva York<sup>340</sup>.

La obra se compuso de tres partes: la primera fue llamada “Los 7 pecados”, la segunda “La danza del fuego” y la tercera, “Tentación”. El argumento general refería a la trágica historia de cuando el emperador Nerón mandó incendiar Roma por un arrebatado de locura. La música estuvo a cargo de Guty Cárdenas,<sup>341</sup> cuya “Plegaria”, en voz del tenor José Rubio, fue el tema principal. Los intérpretes fueron 200 alumnos de la SEP pertenecientes a varios niveles, un cuerpo de baile de 50 personas —de las cuales veinte eran bailarinas internacionales de Nueva York—, así como un orfeón de setenta voces<sup>342</sup>.

Este espectáculo fue presentado dos veces en el mismo día, una en la mañana y otra en la tarde. La primera vez que se programó para ser presentado se suspendió por dificultades técnicas ocasionadas por la lluvia, ya que su representación incluía fuego y otros efectos especiales de iluminación que se vieron afectados por esta condición climática.<sup>343</sup> Dado su argumento y descripción, implicó una gran logística para llevarse a cabo, pues el fuego necesitaba un manejo especializado para ser llevado frente a las multitudes.

Las dos funciones que tendría el Estadio nacional fueron anunciadas por todo lo alto, quizás porque se tratase de la primera vez que un espectáculo de tales magnitudes lograba tener una doble función el mismo día, lo cual indica claramente la

---

<sup>340</sup>“El espectáculo más bello de México, el incendio de Roma” *El Universal*, 4 de mayo de 1932, p. 6 segunda sección.

<sup>341</sup>Augusto Cárdenas mejor conocido como Guty Cárdenas nació en Mérida Yucatán en 1905. Desde niño tuvo una influencia musical muy fuerte por parte de sus padres y amigos. Junto con Chalín Cámara conformó un dueto que triunfó a nivel nacional gracias a sus composiciones. En 1927 conoció a Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho*, quien lo promovió en la SEP y lo dio a conocer ante muchos artistas e intelectuales de la Ciudad de México. A partir de ahí grabó muchas de sus canciones, estas se convirtieron en un éxito, Murió a los 32 años producto de una bala perdida en una cantina de la Ciudad de México Caballero Puck, “Recuerdos del cancionero El Mayab Guty Cárdenas”, *Revista de Revistas*, 17 de abril de 1932.

<sup>342</sup> “Dos grandes festivales: El incendio de Roma en el Estadio nacional”, *El Universal*, 4 de mayo de 1932, p. 2 “Elogios, comentarios por los ballets de Mr. Buchanan y Rubín”, *El Nacional*, 7 de mayo de 1932, p.6 “Mañana será el incendio del Roma en el Estadio” *El Universal Gráfico*, 30 de abril de 1932. p. 18. “Un gran espectáculo será este domingo”, *El Universal Gráfico*, 27 de abril de 1932, p. 11.

<sup>343</sup> “Neptuno apago ayer el incendio en Roma, un chubasco hizo que el festival fuera suspendido”, *El Universal*, 2 de mayo de 1932. p. 5.



profesionalización en la organización de dichos eventos, como veremos más adelante. Tanto Rubín como Mr. Buchanan eran expertos en la planificación de estas obras. En este caso, el argumento refería a un acontecimiento internacional de la historia muy relacionado con el auge de la danza moderna, de ahí la elección de temáticas clásicas griegas y romanas. El mensaje de fondo que se transmitió a través del conjunto de baile fue la internacionalización de los espectáculos mexicanos en las modas globales, por ello la obra permitió sobre todo un lucimiento técnico y artístico.

Pedro Rubín nació en San Luis Potosí y desde niño se dedicó a la danza folclórica, en su juventud se dirigió a las ciudades fronterizas del norte para trabajar en diferentes cabarets hasta que viajó a Estados Unidos y llegó a Nueva York, donde lo descubrió un empresario judío de apellido Schubert, quien lo contrató para trabajar en la San Carlo Grand Opera Co. A partir de ahí la carrera internacional de Rubín fue en ascenso y formó su propia compañía, la cual se presentó con gran éxito en diversos escenarios. Destacan sus participaciones en recintos como el Coliseum, de Londres o el Wintergarten, de Berlín, pero sin duda una de sus mayores éxitos fue su contratación como coreógrafo en el Folies Bergere, de París<sup>344</sup>.

Tras su exitosa carrera internacional, Rubín decidió regresar a México para formar su propia academia de baile y su propio ballet, mismo que no resultó tan exitoso como sus trabajos en otras partes del mundo, posiblemente por la creciente competencia de otros proyectos de educación dancística en México, como la Escuela de Danza de la SEP y el propio Ballet Miss Carroll. Rubín colaboró en este último y contribuyó en la creación de ciertos números dancísticos para la película *Santa*, el primer filme sonoro en español.

Rubín era un bailarín de talla internacional que había estado en contacto con las modas europeas y norteamericanas, por lo que conocía perfectamente las nuevas tendencias de la danza moderna que se manejaban en Europa y en Estados Unidos. Su especialidad era adaptar ciertos bailes folclóricos mexicanos a nivel escénico, aunque también había incursionado en las danzas eclécticas que estaban tan en boga en los teatros

---

<sup>344</sup>Alonso, Nuñez "Pedro Rubín en el Folies Berguere", *Revista de Revistas*, 8 de julio de 1930, p. 20-21. Cesar Delgado, *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009. p. 347. "Un bailarín mexicano que triunfó en París", *Jueves de Excelsior*, 28 de mayo de 1931, p. 1. Carlos Serrano, "El artista mexicano Pedro Rubín en la capital francesa", *El Universal Ilustrado*, 22 de mayo de 1930, p.28. "Pedro Rubín en Follies Berguere, *Revista de Revistas*, 8 de julio de 1930, p. 27. Carlos Serrano, "El artista mexicano Pedro Rubín en la capital francesa", *El Universal Ilustrado*, 22 de mayo de 1930, p.28. "Arte Azteca en París", *Revista de Revistas*, 27 de octubre de 1929. "La zarzuela mexicana triunfó en Nueva York", *Jueves de Excelsior*, 10 de marzo de 1927. Archivo Vertical Personalidades- CENIDID DANZA/INBA, Fondo Patricia Aulestia, Pedro Rubín C.(40).

internacionales del momento. Se desconocen los motivos que lo hicieron regresar a México, aunque puedo suponer que el conocimiento de las danzas nacionales o incluso el fomento de la danza en el país pudieron haberlo incitado a volver. En una entrevista afirmó:

Estimo que nuestros temas coreográficos son fundamentalmente interesantes, de una gran belleza emotiva y de abundante plástica y si fueran cultivados por todos los profesores de bailes más o menos de común acuerdo entre sí para establecer una norma y buscando su forma estilizada, entonces sí se podría formar una técnica que sirviese para la preparación y conocimiento de nuestras danzas nativas<sup>345</sup>

Aunque consideraba que las danzas folclóricas mexicanas por sí mismas poseían un gran valor estético, también concebía al montaje escénico como un trabajo especializado en el que el coreógrafo tenía que intervenir para estilizar las líneas principales de una danza y adaptarlas al escenario con el objetivo de hacerlas más espectaculares para el público. Al respecto dijo, que hay que:

quitarles todo aquello que sea localismo y dejar en ellos la línea medular, el ritmo escueto. Sobre este armazón recio y silencioso el artista ha de poner el adorno de su sensibilidad en beneficio de la comprensión universal. El público de los grandes teatros extranjeros, un público de todas partes del mundo, se identifica por el gusto a la depuración y al refinamiento. El artista ha de agradar a estas exigencias estilizado elegantemente los bailes que pertenecen a una sola raza y a una sola región<sup>346</sup>

Si Rubín estaba tan fascinado por las danzas mexicanas y las usaba como inspiración dentro de sus espectáculos internacionales con gran éxito ¿por qué no se inspiró en ellas para sus presentaciones en el Estadio? Posiblemente para hacer gala de sus conocimientos internacionales de la danza moderna. Los temas folclóricos o inspirados en leyendas eran la tendencia en los espectáculos de la época, sin embargo incluir una temática de la historia grecorromana mostraba las tendencias en la danza moderna inspiradas en las culturas clásicas griegas y romanas, un referente obligado en la “alta cultura” internacional.

---

<sup>345</sup> “Entre las Ideas de Pedro Rubín , *Revista de Revistas*, 6 de diciembre de 1931.

<sup>346</sup>Aulestia y Snow, *op. cit.*, *Victoria Ellis...* p. 95. Citado de Alonso, Nuñez “Pedro Rubín en el Folies Berguere”, *Revista de Revistas*, 8 de julio de 1930, p. 21.

No es su propósito presentar únicamente cuadros mexicanos, pues su repertorio es variadísimo y tiene que acomodarse a las condiciones del teatro cosmopolita que prevalece en diferentes escenarios de variedades y music hall de toda Europa.<sup>347</sup>

Hay que recordar que la danza libre o danza moderna rompió con las rígidas formas del *ballet* para dar paso a la experimentación, lo cual propició que esta tendencia estuviera por todo lo alto en los escenarios mundiales. En este sentido, los coreógrafos y los nuevos bailarines se volcaban a temáticas que tenían la tendencia a encontrar un arte libre, casi originario y profundamente espiritual. La elección de temáticas griegas y romanas no es una casualidad, puesto que la danza moderna posicionó a estas culturas como parte central de la inspiración de las nuevas directrices en el arte de Terpsícore, especialmente dentro de la corriente del duncanismo.

El no contar con fotografías o con el argumento original de *Incendio en Roma*<sup>348</sup> limita la comprensión pormenorizada de la obra general o de los detalles técnicos y artísticos que pudieron incluirse. Empero, el material fotográfico encontrado y las reseñas críticas nos revelan *grosso modo* la forma de la obra y algunas imágenes que pudieron apreciarse en aquel magno evento que se vendió con calidad de internacional, por lo que generó una gran expectativa en torno suyo. Las crónicas apuntaron al respecto:

Rubín ha seguido en su labor de preparación. Los tres ballets que se representarán serán los nunca vistos, el maravilloso decorado de banda.

Definitivamente el próximo domingo en el Estadio nacional se llevará a cabo el magno festival que Mr. James W. Buchanan y Pedro Rubín habían organizado para el día del trabajo y que, debido a una fuerte lluvia, hubo que transferir.

El México intelectual y artístico que espera con ansia las tres creaciones de Rubín admirará este día los maravillosos ballets que el famoso director de “Los follies” de París y Nueva York dará a conocer. Quince primeras bailarinas y un cuerpo de baile como nunca el público de México ha visto interpretarán estas admirables creaciones.

---

<sup>347</sup> Pedro Rubín, “Va a Berlín”, *Revista de Revistas*, 26 de abril de 1931, p. 45.

<sup>348</sup> “Mañana en el Estadio. *El Incendio de Roma*”, *El Universal*, 7 de mayo de 1932, p. 2. “Dos grandes festivales: El Incendio de Roma en el Estadio nacional” *El Universal*, 5 de mayo de 1932, p.2. “Una ciudad envuelta en llamas, El incendio en Roma en el Estadio nacional”, *El Universal*, 1 de mayo de 1932, p. 11. “Roma la pagana envuelta en llamas en el Estadio nacional” *El Universal*, 30 de abril de 1932, pp. 3 y 8.



La ciudad de Roma pagana, que se construyó bajo la atinada dirección de banda, el conocido escenógrafo, se incendiará ante el asombro de los espectadores del estadio.

Nerón con su imponente cortejo de más de 200 personas, integrado por danzarinas, gladiadores, esclavos y una exótica embajada de África, con elefantes ricamente engalanados, contemplará el crepitar de las llamas que destruirán la ciudad.

Mr. Buchanan, por su parte, ha organizado las luchas de gladiadores y los hombres más fuertes del mundo, que trajo de Estados Unidos para este número, que indudablemente, dará la nota de emoción y de valor.

La bella canción de Guty Cárdenas llamada “Plegaria” y de Rubín ha escenificado de una admirable manera y con gran sentido artístico será algo de lo que difícilmente el público capitalino olvide. José Rubio, el maravilloso tenor, deleitará acompañado con más de 100 artistas.

Pedro Rubín, el mejor director artístico de México, y Mr. Buchanan, que en Norteamérica es reconocido por su reputación de promover grandes festivales, están seguros de ofrecer el domingo próximo en el Estadio nacional, el espectáculo de la más grande emoción que haya visto la capital<sup>349</sup>.

Como vemos, había amplias expectativas de la prensa dado el éxito internacional en la carrera de Rubín. En primera instancia se creyó que el espectáculo de *Incendio en Roma* no tenía precedentes por tratarse de algo mucho más elaborado que lo que se había presentado hasta ese momento y, sobre todo, porque Rubín había trabajado activamente en los cabarets más importantes del mundo, por lo que era casi un sinónimo de espectacularidad internacional para el público mexicano que esperaba con ansias aquel acontecimiento en el Estadio.

Las bailarinas neoyorquinas a las que se refiere la nota tampoco ofrecían un espectáculo sin precedentes en la capital mexicana, pues el Ballet Miss Carroll era una de las agrupaciones más importantes de la época, por no decir la mejor consolidada hasta entonces<sup>350</sup>. Estaba compuesto por señoritas de sociedad estadounidenses que estaban a la vanguardia en las tendencias de la danza internacional. Su fundadora, Lettie Carroll, se había preparado en la Denishawn de California y había tomado clases con la mismísima Martha Graham. Aunque gran parte de la historia de Carroll tiene matices de leyenda, como la de muchas de sus contemporáneas bailarinas, es verdad que el Ballet Miss Carroll era la escuela mejor organizada en la época y ofrecía una compañía

<sup>349</sup> “El espectáculo más bello de México, el incendio de Roma” *El Universal*, 4 de mayo de 1932, 2 secc., p. 6.

<sup>350</sup> Para conocer más acerca del Ballet Miss Carroll se puede consultar la investigación: Patricia Aulestia, *Las “chicas bien” de Mis Carroll. Estudio y Ballet Carroll 1923-1964*, México, 2004.

profesional especializada en el cabaret de alta gama, rubro muy parecido al que ofrecían las chicas invitadas por Rubín.

Lo que quizás si fuera diferente en las obras de Rubín era el presupuesto y la espectacularidad de los eventos que él efectuaba en otras partes del mundo. Los grandes cabarets europeos y norteamericanos estaban diseñados expresamente para causar un gran impacto en los asistentes, por lo que se apoyaban de un equipo técnico impresionante. Se trataba de escenarios cerrados cuya composición cambiaba completamente el formato de las obras que se presentaban y la recepción que tenían por parte de los espectadores-participantes. En cambio el Estadio ofrecía algo diferente, al aire libre y con un presupuesto limitado. Para el año de 1930 ya se sabía muy bien acerca de la logística del formato de la coreografía monumental y, hasta donde se sabe, Rubín, nunca había montado algo así en un escenario tan grande. La combinación de la experiencia del coreógrafo en conjunto con el nuevo formato al que se enfrentaba en el Estadio, causaron gran expectativa en los asistentes y en la prensa de la época.

De nuevo aparecen los elefantes dentro de la historia de Rubín, lo que me hace pensar que la SEP tuvo un contrato fijo con algún circo que duró varios años, o bien que se hizo gala de alguna amistad influyente que poseyera estos animales y los facilitara para varios de los espectáculos en el Estadio nacional. Otras crónicas también los mencionan en diversas obras particulares de la época.<sup>351</sup> Es interesante pensar que la inclusión de estos animales en las diferentes puestas en escena nos habla de un rasgo muy particular de las coreografías monumentales mexicanas de este periodo y son parte de los recursos visuales que se usaron para impresionar a los espectadores-participantes. Ninguna de las críticas consultadas hace referencia a las luchas, organizadas por Mr. Buchanan, ni tampoco a las melodías de Guty Cárdenas. Posiblemente el espectáculo de Rubín impresionó tanto, que la prensa sólo se centró en el *Incendio en Roma* y no en los números alternativos que le acompañaron en el evento.

El presentar dos funciones en un mismo día también resultó ser una novedad en los espectáculos ofrecidos en el Estadio. *El Universal* refirió:

Mr. James Buchanan y Pedro Rubín, que por su experiencia y conocimientos se han elevado en el medio teatral del extranjero, han

---

<sup>351</sup> Los elefantes aparecen en otros espectáculos de la época como en *Aída* en el Teatro Esperanza Iris de 1934, en 1930 la mencionada obra *Quetzalcóatl* en el Estadio nacional en este mismo capítulo. Encontré también participación de elefantes dentro del edificio de la Secretaría de Educación Pública en 1924. Ver foto 3.

dispuesto que los números que integran el programa se repitan dos veces el mismo día.

Es muy seguro que muchos espectadores de la mañana, dada la grandiosidad del espectáculo, vuelvan en la tarde, pues el interés y la atracción de muchos números es lo suficientemente fuerte para que despierte el ánimo del espectador, el deseo de volver a verlos.

Los tres ballets del máximo director artístico mexicano tentación, los siete pecados capitales y la danza del fuego, serán algo magnífico en cuanto al arte coreográfico y un sedante para el público que vea las escenas de pavor de la destrucción de Roma.<sup>352</sup>

La doble representación de *Incendio en Roma* pudo ser idea del mismo Rubín o del propio Buchanan, debido a que era la usanza en algunos de los grandes *music halls* en los que ellos trabajaban internacionalmente. Repetir la obra implicaba un esfuerzo técnico gigantesco, puesto que al haber fuego dentro de la función, la escenografía quedaría en cenizas y después todo tenía que duplicarse. Para ello, forzosamente debió haber dos escenografías idénticas que sirvieran a cada una de las representaciones. Por otro lado, limpiar los estragos ocasionados por el fuego y volver a montar un escenario igual sin que quedasen rastros de lo anterior, también significó mayor trabajo que el efectuado en las funciones unitarias.

Como podemos adivinar, el control del fuego era un factor importante. A pesar de que no fue la única representación en el Estadio que utilizó este elemento y que no era la primera vez que se hacía algo así, fuego y multitudes implican un alto riesgo en todas las situaciones. Para sacar adelante este proyecto, la logística debió ser fundamental en el buen funcionamiento del evento; pienso incluso que seguramente el cuerpo de bomberos estuvo presente, tanto para apagar el fuego de cada función, como para salvaguardar la vida de los espectadores-participantes, los actores y los técnicos involucrados. Otros cuerpos de seguridad también pudieron haber tenido una importante participación, como la policía y los elementos castrenses. Aunque ambas funciones fueran en teoría iguales, la relación luz-oscuridad debió cambiar drásticamente la estética de cada una de ellas, ya que una se efectuó en la mañana y otra por la tarde, a punto de oscurecer. *El Nacional* apuntó:

La antigua ciudad mandada incendiar por el monstruo humano de siglos atrás Nerón, será contemplada viéndose desfilar ante ella las numerosas personas atavíos de la época, viéndose al recio séquito del emperador romano integrado por cortesanos, gladiadores,

---

<sup>352</sup> “El incendio de Roma, un espectáculo que nunca ha visto México”, *El Universal*, 6 de mayo de 1932, p. 1 segunda sección

bailarines y esclavos; después de este desfile, en el que participarán 200 artistas, comenzarán las llamas a devorar aquellos edificios que fueran orgullo de civilizaciones, mientras Nerón cantará versos alusivos.

El ballet de Pedro Rubín, formado por 50 bailarinas, en la ejecución de “Los 7 pecados”, “La danza del fuego” y “Tentación” oiremos mágica y solemne la canción “Plegaria” de Guty Cárdenas, la cual será cantada por un orfeón de 70 voces a la cabeza del tenor José Rubio.<sup>353</sup>

De entre los espectáculos analizados en esta investigación, éste es uno de los únicos que parece no estar enfocado en dar un mensaje expresamente patriótico. Tengo la percepción de que más bien estuvo centrado en los detalles técnicos y en el lucimiento artístico del concepto sobre cualquier otra cosa. En la fotografía 64 puede verse claramente la bandera mexicana escoltada por elementos de gala del ejército, lo cual nos indica que además de la presentación artística propiamente dicha, hubo un homenaje cívico. Esta presentación tuvo una gran aceptación por parte del público. Las críticas periodísticas resaltaron el gran talento de Rubín para montar coreografía monumental y enfatizaron su gran experiencia y éxito internacionales:

De un escalofriante realismo fue el incendio de la Roma pagana, no se pudo más que admirar la administración de Buchanan y el talento de Rubín. Fue brillante el cortejo de Nerón y de Popea con sus gladiadores, danzarinas vestales y la embajada de África con elefantes lujosamente ataviados. Fue de lo más brillante y de lo más maravilloso que puede concebirse para el público capitalino<sup>354</sup>.

Las fotografías del evento encontradas nos revelan un poco de la apariencia que tuvo esta coreografía monumental. Las fotografías 61 y 62 nos muestran diferentes carruajes de estilo romano tirados por caballos; parece que circulan por toda la pista de forma competitiva, quizá estos sean los luchadores a los que se hace referencia en las crónicas. En la fotografía 63 vemos con mayor detalle los trajes que portan los competidores: se trata de una especie de armadura rígida de apariencia metálica, a modo de tocado, el gladiador porta una corona de laurel; en la misma fotografía se aprecian otros detalles decorativos, escudos, cascos y otros enseres que ayudaron a ambientar la representación. El caballo lleva una careta aparentemente metálica que le aporta un estatus de guerrero.

<sup>353</sup> “El incendio de Roma, una maravillosa reconstrucción en el Estadio el domingo”, *El Nacional*, 6 de mayo de 1932, p. 5.

<sup>354</sup> “Incendio de Roma”. *El Universal*, 9 de mayo de 1932, p. 3.

Finalmente la fotografía 64 muestra las danzas romanas representadas por cientos de chicas, quienes al tomarse de las manos dentro del diseño coreográfico trazan tres grandes círculos, los cuales se mueven en dirección a las manecillas del reloj. Parece que caminan libremente, sus vestidos vaporosos recuerdan a la moda griega utilizada por Isadora Duncan, quien se vestía con una especie de túnicas holgadas y vaporosas que daban libertad y naturalidad a sus movimientos. Se aprecia que las muchachas llevan un tocado en la cabeza, el cual pudo haber sido de flores, o bien de hojas de laurel. Al centro de toda la composición hay una estatua que simula alguna diosa, quizás pudo tratarse de la utilizada años atrás en el Estadio para el cuadro de *Minerva*, presentada el 16 de septiembre de 1925 (presentada en el capítulo 3), incluso pudo tratarse de la misma estatua, lo cual indicaría que el Estadio poseía material y escenografías especiales que se iban guardando.

Tabla 20. INCENDIO EN ROMA

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
- 300 intérpretes, entre ellos 15 primera bailarinas de París y New York en los papeles principales.	- 50 000 espectadores, autoridades del estado, familias de los intérpretes, empresarios, intelectuales y artistas.	- Según las crónicas periodísticas el guion de esta obra consistía en una batalla romana, una procesión con danzas y finalmente el incendio de la ciudad de Roma.	- En las fotografías pueden apreciarse los carros romanos jalados por caballos y la gran coreografía con motivos romanos realizada por las mujeres. - Danzas romanas representadas por las muchachas. Se aprecian tres grandes círculos que forman con sus cuerpos tomadas de las manos y que se mueven.	- Luz de día y luz de tarde. Esta coreografía se representó dos veces el mismo día: a las 11 a.m. y 5 p.m. - Escenario al aire libre. - Dentro de las fotografías no es posible ver la ciudad de Roma incendiada, pero el fuego fue parte fundamental de este espectáculo.	- En las fotografías pueden apreciarse trajes de princesa romana y guerreros romanos. Se aprecian varios caballos. - En todos los participantes puede verse un casco o una corona de laurel para hacer referencia a su origen romano	- Estadio nacional. - Carros romanos recorriendo la orilla de la gran herradura del estadio. - Las jóvenes danzarinas formando los tres grandes círculos alrededor de todo el estadio con una estatua en el centro. - Debió haber un escenario principal colocado al fondo de la "U" de la herradura.	- Por la mañana y por la tarde. - Este espectáculo se anunció con bombo y platillo por ser el primero que se representaba dos veces el mismo día en el estadio. - La logística para hacer esto debió ser complicada por la magnitud del evento, la cantidad de personas implicadas y el hecho de que debía incendiarse gran parte de la escenografía.



**Foto 61. Carro romano, representación hecha por escolares, en el Estadio nacional, ca. 1930  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. MID. 77\_20140827-134500:208835.**



**Foto 62. Carro romano, representación hecha por escolares, en el Estadio nacional, ca. 1930  
FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. MID. 77\_20140827-134500:208835.**





**Foto 63. Representación romana por estudiantes, ca. 1930**

**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. MID. 77\_20140827-134500:208834.**



**Foto 64. Representación coreográfica romana por alumnas, en el Estadio nacional, ca. 1930**  
**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. MID. 77\_20140827-134500:208837**



Foto 65, 66 y 67. Pedro Rubín, "Va a Berlín".  
Fuente: *Revista de Revistas*, 26 de abril de 1931, p. 45.

## Ajedrez Humano

Este espectáculo se presentó en el Estadio nacional en agosto de 1932, fue una función especial a beneficio de los damnificados del temblor de ese mismo año, ocurrido en los estados de Jalisco y Colima. Se trató de un partido de ajedrez gigante entre el campeón mexicano Carlos Torre Repetto y el inglés Friederick Yates.

Torre ha sido uno de los mejores ajedrecistas mexicanos de la historia. Nació en Mérida, Yucatán, en 1904. Vivió en Estados Unidos desde temprana edad y ahí aprendió a jugar ajedrez desde los siete años; su carrera como jugador fue corta pero muy exitosa. Ganó el campeonato de México en muchas ocasiones y ocupó importantes puestos en torneos internacionales, como el de Mariansske, el de Moscú, el de Banden y el de Chicago. Se consideró una mente privilegiada en su época, se cree que poseía un Elo<sup>355</sup> de 2 560. Las fuentes dicen que se retiró de las competencias a la corta edad de veintidós años —en 1925— por problemas de ansiedad durante los juegos, sin embargo es considerado una de las mentes más brillantes en este deporte, por lo que en el año de 1977 la Federación Internacional de Ajedrez le otorgó el título de Gran Maestro Internacional. Este reconocimiento solo se otorga a los ajedrecistas más importantes a nivel mundial. Fue el primer mexicano en obtener tal insignia. Torre Reppeto siguió jugando ajedrez toda su vida, pero fuera del estrés competitivo que producen el ajedrez de élite.<sup>356</sup>

El inglés Friederick Yates había ganado el campeonato británico de ajedrez en 1910 y sus cinco ediciones consecutivas. También poseía fama mundial en este deporte por sus destacadas participaciones en torneos internacionales. Tanto Yates como Torre desarrollaron jugadas especiales que aún llevan sus nombres y son reconocidas por ajedrecistas de todo el mundo. Ambos hombres tenían mucho en común porque gozaban de fama mundial por su increíble potencial que no fue explotado al máximo en las competencias internacionales.

La falta de información oficial nos impide saber si esta partida monumental de ajedrez se trató de algún evento planificado que se adelantó a causa de la tragedia o si bien, se realizó *ex professo* para el evento. Los elaborados vestuarios que usaron los

---

<sup>355</sup>Elo es un sistema estadístico que permite calcular la efectividad de los jugadores de ajedrez, el Elo más alto registrado en la historia es el de Bobby Fisher 2690 en 1975. en [www.carlostorre.org.mx](http://www.carlostorre.org.mx) Consultado el 10 de septiembre de 2018.

<sup>356</sup>Consultado en [www.carlostorre.org.mx](http://www.carlostorre.org.mx) Consultado el 10 de septiembre de 2018. <https://todomexicoesajedrez.com/yucatan/8882-carlos-torre-repetto-genio-del-ajedrez> Consultado el 10 de septiembre de 2018. <http://www.porestto.net/2018/11/02/carlos-torre-repetto-genio-del-ajedrez/> 15 de septiembre de 2018.

intérpretes me hacen pensar que fue un espectáculo planificado con antelación y que quizás se adelantó a propósito de la tragedia y con fines altruistas. La partida fue en tiempo real, pero tuvo la particularidad de contar con una corte humana para cada jugador

En las fotografías se nota que los diferentes grupos blancos y negros llegaron en una especie de gran carruaje, escoltados por elementos de la policía (ver fotografía 75). También se puede notar que antes y después de comenzar la partida todos estos personajes adoptaron ademanes a la usanza de las cortes europeas, y que todos tenían una coreografía preestablecida para apropiarse del espacio escénico integrándose a su papel en la máxima expresión. En la fotografía 68 se aprecia la llegada o retirada del rey y de la reina negra, escoltados por sus cortes quienes les presentan una reverencia de honor. Todos estos movimientos pudieron formar parte de algún performance específico más elaborado, o bien tratarse solo de pequeños ademanes que se sumaron a la gran partida de ajedrez para aumentar su espectacularidad.

Las piezas de ajedrez fueron interpretadas por 32 elementos en el escenario, estaban caracterizados en su papel como piezas blancas o negras situadas en un enorme tablero que cubría gran parte del terreno del Estadio. Cada una de ellas fungió un rol dentro de este gran tablero, por lo que pueden notarse peones, reyes, reinas, alfiles, torres y hasta caballos reales. No se sabe a ciencia cierta la forma en la que Yates y Torre lograban comunicarse con el ajedrez viviente, ni tampoco si ellos estaban jugando aparte en un pequeño tablero y alguien más era el encargado de dar las instrucciones en el gran tablero.

A juzgar por las fotografías, las piezas parecen hacer ademanes cada que son movidas dentro del gran tablero, lo que seguramente sumó realismo a su actuación y la llenó de emotividad y espectacularidad. En el caso de las reinas los movimientos parecen ser suaves, mientras que en el caso de los peones, son gallardos y firmes. Como estos últimos fueron interpretados por militares, su disciplina y coordinación fue reflejada en el escenario (ver fotografías 69, 70, 71 y 72).

Los atuendos que porta cada una de las piezas se notan cuidados en sus detalles, portan utilería que realza la interpretación, como espadas, gorros, armaduras, cetros, sombreros, pelucas y otros aditamentos. Esta coreografía monumental fue tal vez la única diseñada y ejecutada en tiempo real. Al ser encabezada por los dos campeones de ajedrez, se rigió por las reglas de este juego. Se desconoce cuánto tiempo duró, si fue una partida real o quizás sólo una pequeña demostración de habilidades con tiempo

determinado en el escenario. Después de la partida en donde resultó vencedor el mexicano, hubo un combate a caballo, salto de obstáculos y una coreografía con caballos, a cargo del Colegio Militar. Este espectáculo contó con el cuerpo diplomático dentro de los asistentes.<sup>357</sup> En las reseñas se indicó:

Lleno de atractivos fue el festival celebrado ayer en el Estadio, al que asistieron infinidad de personas que con su óbolo contribuirán a mejorar en algo la situación de los damnificados por los temblores en Colima y Jalisco.

Pasa el Ing. Ortiz Rubio a la tribuna y, acto seguido, se ejecuta el número de ajedrez humano, que fue uno de los más atractivos y que tuvo el valor esplendoroso de la belleza de las señoritas reinas Esperanza Barrera (Blancas) y Carmen Barreneida (negras), así como la gallardía y aire de los oficiales del Estado Mayor Presidencial que fungieron de piezas. La última jugada la hizo nuestro ex campeón de ajedrez Carlos Torre.<sup>358</sup>

Lo más seguro es que los 40 mil asistentes al Estadio nacional no entendieran en lo absoluto el ajedrez y sus reglas, porque no era un deporte popular para la mayoría de la población mexicana, que apenas tenía una educación básica. Sin embargo, el ajedrez gigante sí pudo ser un enorme atractivo para los espectadores-participantes, pues los vestuarios y los ademanes de los intérpretes sumaban a todo este conjunto un cariz absolutamente teatral. Quizá los espectadores-participantes no comprendieran las reglas específicas de cada movimiento, pero la esencia del enfrentamiento entre dos bandos quedaba muy clara. También el triunfo de México que, planificado o no, dio alegría a los asistentes.

Para las instituciones oficiales resultó un espectáculo redondo, ya que por un lado se promovió un deporte mental muy complejo que hacía gala de la importancia de cultivar la inteligencia racional, mientras que por otro se lucía un espectáculo atractivo que dio el triunfo a México frente a una figura internacional.

---

<sup>357</sup> Los costos fueron de 50 centavos el preferente y de 25 centavos el general. “Anuncio”, *El Nacional*, 4 de agosto de 1932, p. 6 “Relieves gráficos de la vida nacional”, *Revista de Revistas*, 14 de agosto de 1932.

<sup>358</sup> . “Resultó brillante el festival celebrado en el Estadio”, *El Nacional*, 8 de agosto de 1932, p.2. “Hoy es la gran fiesta en el Estadio nacional”, *Excélsior*, 7 de agosto de 1932, 2 secc. pp. 1 y 8.

Tabla 21. AJEDREZ HUMANO

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 32 intérpretes entre hombres y mujeres adultos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50 000 espectadores. autoridades del estado, familias generales.</li> <li>- En las fotografías se nota que el Estadio no está lleno, fue una función a beneficio para los damnificados del terremoto en Jalisco y Colima.</li> <li>- Prensa cubriendo el evento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se notan movimientos delicados que aluden a los protocolos de las cortes europeas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La “coreografía” fue determinada en tiempo real por el campeón de ajedrez Carlos Torre y el campeón inglés Yates, siendo un juego de ajedrez real de dimensiones colosales.</li> <li>- Los movimientos lucen muy estilizados y es muy seguro que se tuvieron en cuenta para cada uno de los desplazamientos de las piezas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> <li>- Escenario al aire libre.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trajes blancos y negros, dependiendo del bando al que pertenezcan (blancos o negros). Y dependiendo de la pieza a la que representen.</li> <li>- Los trajes también están diseñados conforme a la pieza que representaron los intérpretes: rey, reina, alfiles, torres caballos y peones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estadio nacional. Gran tablero blanco y negro de ajedrez.</li> <li>- Las piezas (intérpretes) están acomodadas según las reglas de este juego y se mueven en dirección a lo que se indica para cada pieza.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la mañana, este espectáculo pudo durar mucho tiempo, dependiendo de la complejidad de la partida.</li> </ul>



**Foto 68. Rey y reina de ajedrez humano en el Estadio nacional, retrato**  
**FUENTE: Colección Casasola. Fototeca Nacional, MID 77\_20140827-134500:113616.**





**Foto 69. Reina desplaza torre durante juego de ajedrez humano en el Estadio nacional  
FUENTE: Colección Casasola. Fototeca Nacional MID. 77\_20140827-134500:113615.**



**Foto 70. Reina con militar en tablero de ajedrez humano durante espectáculo en el Estadio nacional  
FUENTE: Colección Cassasola. Fototeca Nacional Año 1925, MID 77\_20140827-134500:113614.**



**Foto 71. Rey y reina de ajedrez humano durante espectáculo en el Estadio nacional  
FUENTE: Colección Casasola. Fototeca Nacional, Año 1925, MID 77\_20140827-134500:113613.**



**Foto 72. Reina desplaza al alfil durante juego de ajedrez humano en el Estadio nacional  
FUENTE: Colección Casasola. Fototeca Nacional, Año 77\_20140827-134500:113608**



**Foto 73. Juego de ajedrez humano en el Estadio nacional, vista general**  
**FUENTE:** Colección Casasola. Fototeca Nacional, Año 1925, MID. 77\_20140827-134500:113610.



**Foto 74. Hombres representan piezas de ajedrez en el Estadio nacional**  
**FUENTE:** Colección Casasola. Fototeca Nacional, Año 1925, MID. 77\_20140827-134500:202655.



**Foto 75. Mujeres disfrazadas en un carro alegórico durante espectáculo de ajedrez humano  
FUENTE: Colección Casasola. Fototeca Nacional, Año 1925, MID. 77\_20140827-134500:113605.**

## CAPÍTULO V. ¿ARTE O PROPAGANDA? MITOS PREHISPÁNICOS Y

### REVOLUCIONARIOS SOBRE LA NACIÓN

Es la época de las muchedumbres que exigen amplia justicia social. Quien se divorció de este imperativo para encerrarse en una torre de marfil, no cumple con su misión, ya que en esta etapa histórica la humanidad está forjando los más grandes jalones del mundo para el alma de la patria.<sup>359</sup>

Luciano Kubli.

### **La promesa cardenista**

La inestabilidad política que se suscitó durante el Maximato llegó a su fin con el mandato de Lázaro Cárdenas del Río, quien juró como presidente de México el 1 de diciembre de 1934.<sup>360</sup> Para entonces, la toma de posesión en el Estadio nacional ya era una tradición que se llevaba a cabo en cada periodo. Por medio de la prensa se invitó al público en general para asistir a dicha ceremonia, de modo que miles de personas se dieron cita para presenciar el juramento del michoacano, quien estuvo acompañado de su nuevo gabinete. Destaca que en esa ocasión no se necesitó de un boleto para el ingreso del inmueble, pues se consideró que la asistencia a dicho evento era un derecho ciudadano.<sup>361</sup> Esta idea es relevante en tanto que refuerza el pacto social imaginario exaltado por la Revolución mexicana e institucionalizado por el PNR (ver en material audiovisual, cap.5, pieza 1 y 2).

En los primeros años de la nueva presidencia, el gabinete estuvo compuesto principalmente por partidarios de Calles. A pesar de los puntos radicales contenidos en el Plan Sexenal, todo parecía estar bajo control, pero las exigencias crecientes de los movimientos sindicales y los numerosos enemigos generados por los callistas, sumaron fuerzas a Cárdenas como figura presidencial,<sup>362</sup> por lo que poco a poco el presidente

---

<sup>359</sup> “Una época de colectivismo”, *El Nacional*, 9 de agosto de 1935, p. 5.

<sup>360</sup> Respecto a eso se realizó un documental titulado: La transmisión pacífica del poder. El General Lázaro Cárdenas toma posesión de la presidencia de la República. Fue dirigido por Gabriel Figueroa. Citado en Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014. p. 75.

<sup>361</sup> “Hoy a las 12:00 rendirá la protesta el General Cárdenas”, *El Nacional*, 30 de noviembre de 1934, p. 1

<sup>362</sup> Para el Cardenismo consulté: Lorenzo Meyer, “La etapa formativa del Estado mexicano contemporáneo (1928-1940)”, *Las crisis en el sistema político mexicano 1928-1977*, México, El Colegio de México, 1977. p. 7-30. Alan Knight, “El Cardenismo. ¿Culminación de la revolución mexicana?” en David Brading, John Elliott, Brian Hamnett (et. al) *Cinco miradas británicas a la historia de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000. p. 147-162. México, 1981.



michoacano se deshizo de los aliados de Calles expulsándolos del PNR y exiliando del país al Jefe máximo de la Revolución, todo “por el bien de las instituciones”. Esta decisión fortaleció la figura presidencial y le dio credibilidad ante grupos que al principio no lo apoyaban, pues creían que su gobierno sería una continuación del Maximato.

Cárdenas supo construir alianzas con las masas a través de pactos con sindicatos y posteriormente con grupos campesinos. La Confederación de Trabajadores de México permitió reglamentar y tener un control más directo de las condiciones laborales. El reparto agrario alcanzó los máximos niveles y se crearon instituciones que lo respaldaron, como el Banco Nacional de Crédito Ejidal y la Confederación Nacional Campesina, en 1938. Todas estas medidas le ganaron la simpatía de obreros y campesinos que nutrían su popularidad a lo largo de todo el país. A pesar de esto, hubo varios opositores al régimen y algunas rebeliones dentro del territorio, la más notable fue la cedillista, en San Luis Potosí.

En el ámbito internacional, el presidente Cárdenas se pronunció en contra de los fascismos europeos. México recibió a exiliados de la Guerra Civil Española, aunque se tuvo una política de no intervención. Su diplomacia internacional proyectó al exterior una consolidación del poder ejecutivo a través de la figura presidencial basada en las instituciones. Durante los años 1936 a 1938 se llevaron a cabo las políticas más radicales bajo el discurso “socialista”, que fue visto con cierta desconfianza por Estados Unidos. En 1938 se declaró la expropiación petrolera, derivada de problemáticas sindicales con empresas extranjeras.

Cárdenas reorganizó el Partido Nacional Revolucionario, al transformarlo en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM). La nueva institución estuvo agrupada en cuatro sectores que, en teoría, abarcaban el grueso de la sociedad: obrero, campesino, popular y militar. Todas estas medidas radicales causaron descontentos y divisiones entre facciones políticas, aunque en el discurso la figura de Cárdenas se manejó como “el líder perfecto para llevar a México al estado socialista” y armonioso que el pueblo proclamaba. Los anhelos del triunfo de la lucha revolucionaria aún estaban efervescentes y buscaron en Cárdenas nuevos bríos de paz y progreso mediante la consolidación social y económica.

Los últimos años de gobierno se enfocaron en conciliar intereses para poder tener una sucesión presidencial sin demasiados problemas, ya que había numerosos descontentos con los resultados de sus políticas. Las elecciones favorecieron a Manuel Ávila Camacho,

quien dio revés a la línea cardenista. Sin embargo, en este periodo se condensaron muchos de los “anhelos revolucionarios” transformados en instituciones, algunos con mayor éxito que otros.

Durante el periodo presidencial cardenista se inauguraron instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), el Departamento de Creación Obrera, la Escuela de Arte de Trabajadores, la Escuela Normal de Maestros, el Departamento de Asuntos Indígenas, El Colegio de México, el Instituto Politécnico Nacional, la Sociedad Folclórica Mexicana, la Escuela de Artes Plásticas “La Esmeralda” y se dio el nombramiento de la Escuela Nacional de Danza como la única institución de formación dancística en el país<sup>363</sup>.

El rubro educativo tuvo varias influencias de las corrientes de pensamiento internacionales, aunque ninguna de ellas fue entendida, ni seguida a rajatabla porque el contexto mexicano era muy diferente del que las había gestado.<sup>364</sup> La “educación socialista” se proclamó en la reforma educativa de 1934. La firme creencia de que el capitalismo llegaría a su fin permeó los conceptos políticos, educativos y artísticos de la época y se mezcló con los anhelos de progreso de la Revolución Mexicana<sup>365</sup>.

---

<sup>363</sup> El periodo cardenista experimentó numerosos fracasos en sus proyectos, ejemplo de ello fueron los fallos en la “educación socialista” y el control sobre los ferrocarrileros. Hubo problemas con Petróleos Mexicanos, numerosos enfrentamientos en la Confederación de Trabajadores de México y finalmente una política moderada que buscó una transición presidencial que diera tranquilidad a los numerosos intereses que se pusieron en juego durante su periodo más radical. A pesar de ello, hubo un fortalecimiento de la figura presidencial y otras herencias como el ejido y la consolidación de diversas instituciones creadas en el periodo.

<sup>364</sup> Muchos de los conceptos empleados en las políticas educativas no estaban empleados como originalmente fueron concebidos en sus doctrinas originales. Únicamente algunos intelectuales como Manuel Villaseñor había leído los textos marxistas en idioma original. Susana Quintanilla y Mary Kay Vaughan, *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 53. Manuel Gamio refirió al respecto: “la Constitución a su vez dispone que la educación sea de carácter socialista, lo cual quizá se preste a la equivocada interpretación, de que abogamos porque se implante en México un exótico nacional socialismo de modalidades fachistas o nazistas, actitud de la que estamos muy alejados. Creemos que el sistema de transición que nos rige presenta deficiencias que hay que ir corrigiendo continuamente, pero estamos seguros que el fachismo, el nazismo o el comunismo no podrán satisfacer las aspiraciones de la colectividad, mientras ésta no haya pasado previamente por la indispensable etapa de un verdadero nacionalismo integral y no sólo del político, que es una mera simulación. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo II, 1935, pp. 246, 247.

<sup>365</sup> *Memoria de la Secretaría de Educación Pública 1934.*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, pp. 329-347. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México 1934, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, (2da parte), pp. 385-394. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México 1935, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, pp. 259-263. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México 1935-1936, Talleres Gráficos de la Nación, pp. 161-171. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública*, México 1936-1937, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, pp. 267-282. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública 1937-1938.*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, p. 265. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública 1938-1939.*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, pp. 325. *Memoria de la*

El objetivo principal era educar al pueblo y concientizarlo sobre el bien común y el progreso colectivo a través de la unidad nacional.<sup>366</sup> En este sentido, la presidencia de Cárdenas apostó por la industrialización y la creación de infraestructuras educativas que sirvieran a los estudiantes en el futuro laboral, pero que al mismo tiempo contribuyeran al crecimiento de la nación. Los resultados de todas estas reformas y políticas educativas tienen que matizarse, sin embargo es de suma importancia exponer claramente el contexto del discurso para poder enfocarnos en el análisis de las obras monumentales y los espectáculos masivos e integrarlos mejor en la comprensión del lector, ya que, como veremos, los discursos políticos permearon profundamente las propuestas de masas presentadas.

Los discursos artísticos también influyeron en lo presentado dentro de las obras monumentales de esta etapa. El panorama artístico-intelectual aún debatía acerca de la concepción ontológica del arte. Los debates sobre el arte nacionalista o universalista estuvieron a la orden del día con toda clase de opiniones a favor y en contra.<sup>367</sup> La tensa situación política internacional y la incertidumbre en cuanto a la dirección del periodo cardenista también mermó en la concepción del arte a través de diversas asociaciones creadas con numerosas filiaciones ideológicas,<sup>368</sup> todas de carácter político-artístico, que

---

*Secretaría de Educación Pública 1940-1941*, México, Talleres Gráficos de la Nación, pp. 240. *Memoria de la Secretaría de Educación Pública 1935.*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Tomo I, pp. 265-272.

<sup>366</sup> Hubo diversos debates intelectuales sobre este respecto, aunque había ciertos consensos con respecto a la concientización del ciudadano había diferentes posturas socialistas y también otros debates en cuanto a la forma en que esto debía hacerse. Por ejemplo Narciso Bassols pensaba que el Estado tenía que concientizar al niño por medio de doctrinas y Lombardo Toledano propuso hacerlo por medio de instrumentos didácticos casi de evangelización educativa con los que el primero no estaba de acuerdo. Sobre el papel de los universitarios y los obreros dentro de esta sociedad idílica que se buscaba construir también hubo diversos debates, se cuestionaba su actitud de servicio, su función en la sociedad y otros cuestionamientos ontológicos. A pesar de que la mayoría de la comunidad intelectual y artística del momento estuvo permeada por estas ideologías con asociaciones como la LEAR, hubo algunos que no estaban de acuerdo con utilizar a la escuela para ser un instrumento de propaganda del estado, tal es el caso de los contemporáneos. ... Quintanilla, Vaughan, *op. cit.* p. 47-75.

<sup>367</sup> Desde 1932 se suscitó una polémica bastante sonada donde se cuestionó al grupo de contemporáneos por salir de la tendencia estilística marcada por el nacionalismo mexicano, que para este momento ya había alcanzado su máxima expresión en las artes plásticas y en la música. Alejandro Núñez Alonso señaló directamente que el grupo de contemporáneos se encontraba en crisis al fracasar su revista vocera homónima, esto desató un torbellino de declaraciones en las que se vio inmiscuido hasta el mismo Alfonso Reyes, desde el extranjero, junto con otro nutrido grupo de escritores bajo la voz principal de Jorge Cuesta Guillermo Sheridan, *México en 1932, La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

<sup>368</sup> En 1934 se fundó la liga *Frente a Frente* "ni con Calles ni con Cárdenas", poco después, que algunos artistas fundaron el *Congreso de Escritores y Revolucionarios* para exigir el reconocimiento legal del Partido Comunista, que se había enemistado con el influyente Jefe Máximo de la Revolución. Ese mismo año se fundó también la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)*, cuyos miembros fueron en principio

buscaban agrupar sus ideas en ciertos postulados gremiales que respaldaran sus orientaciones intelectuales. A pesar de sus diferentes enfoques, estos grupos tenían algo en común: la firme creencia de que el arte tenía un papel importante en la concientización social y política de las masas de ese momento histórico. Se aceptó casi por consenso la trascendencia a nivel nacional e internacional de la producción artística, pues era una época llena de cambios profundos a nivel estructural que iban a influir en la construcción de un nuevo modelo social, político y hasta económico. El arte, por lo tanto, tendría que estar presente dentro de este nuevo mundo.

El Estado también incluyó a las artes dentro de numerosas actividades educativas.<sup>369</sup> Por su parte, los medios masivos de comunicación iban ganando terreno en la sociedad mexicana, por supuesto los mensajes políticos y sociales de gobierno también utilizaron estas plataformas para proyectar ciertas imágenes adecuadas a la población. Desde los años veinte hubo ciertos programas que usaron los nuevos medios de comunicación como la radio, pero fue en el Cardenismo cuando se llegó a la máxima expresión de estos mensajes en forma artística masiva.

El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) fue creado en 1937, durante la gestión de Lázaro Cárdenas, con la finalidad de conocer y aprobar la información que se difundía de manera oficial a través de diferentes formatos, como cine, radio, periódico, panfletos y libros. Tuvo el objetivo principal de controlar la imagen que México

---

Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Juan de la Cabada, y Juan Pomara. La organización interna de la liga se dividió en las secciones de artes plásticas, literatura, música, teatro, pedagogía, arquitectura, ciencias y cine. Este órgano estuvo vinculado con el Partido Comunista y tenía como objetivo aglutinar a la mayor cantidad de artistas mexicanos, pero no todos sus integrantes comulgaban con esta idea y esto propició diversas rupturas y uniones en su devenir José Muñoz Cota fundó la *Federación de Artistas Proletarios* (FEAP) a la que se unieron figuras como Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Eduardo Hernández Moncada, Salvador Contreras, Ángel Salas, Blas Galindo, Gerónimo Baqueiro Foster y José Chávez Morado. También existió la *Asociación de Trabajadores del Arte* (ATA) cuyas ideas se exponían en la *Revista Choque* a la que pertenecieron Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Germán y Lola Cueto, María Izquierdo, Roberto Lagos, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruíz y Luis Sandi. La ATA se incorporó a la LEAR, al igual que la Brigada Noviembre de Xalapa, Veracruz (los estridentistas). Germán Luis Arzubide, José y Raymundo Mancisidor, Julio de la Fuente, Emilio Arbeu, Luis Cardeza, Julio Bracho y Alberto Ruiz se unieron con el objetivo aglutinar a todos los artistas e intelectuales en una sola lucha por enfocar el arte a concientizar a las masas y detener los embates del gobierno.

<sup>369</sup> Por ejemplo el Taller de Gráfica Popular, estuvo enfocado en seguir produciendo obras para la concientización de las masas. Además del mural, integró nuevas formas como el cartel publicitario y el panfleto. Experimentaron con viejas técnicas como el grabado o la litografía. Se abrieron las posibilidades de creación con materiales nuevos como metal, madera, linóleo, que les permitieran producir arte colectivo; es decir, que todos los miembros aportaban algo en la creación artística para lograr un mensaje común con técnicas innovadoras.

daba hacia el exterior, enfocándose en difundir la modernidad de un pueblo con tradiciones arraigadas en su historia y sus costumbres. Entre las funciones oficiales del DAPP se encontraba la administración de las publicaciones periódicas, el manejo de la publicidad y de las propagandas oficiales, brindar información a la prensa nacional y extranjera, realizar películas cinematográficas educativas y de propaganda, realizar programas de radio y manejar propaganda indirecta como obras de teatro, carteles, folletería, etcétera.<sup>370</sup> Es en este momento histórico cuando el control del Estado sobre la información emitida acerca del discurso revolucionario llega a su máximo nivel, quizás influido por la efervescencia en el clima internacional de la Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>370</sup> Cruz Porchini, *op. cit.* p. 42



**Foto 76. Lázaro Cárdenas en los momentos de protestar como presidente**  
**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, Año 1934. Mid. 7\_20140827-134500:49076**



**Foto 77. Lázaro Cárdenas en los momentos de protestar como presidente**  
**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, Año 1934. Mid. 77\_20140827-134500:49074**



**Foto 78. Funcionarios en la ceremonia de protesta de Lázaro Cárdenas como presidente, en el Estadio nacional**  
**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, Año 1934. Mid.77\_20140827-134500:422059 -**





**Foto 79. Estadio nacional el día de la protesta de Lázaro Cárdenas**

**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, Año 1934. Mid. 77\_20140827-134500:49126.**



**Foto. 80. Lázaro Cárdenas saliendo del Estadio nacional después de haber protestado como presidente de México.  
FUENTE: Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional, Mid. 77\_20140827-134500:49362.**

## Mitos y leyendas de Teotihuacán. La gran fiesta del sol

El 26 de julio de 1935 se realizó un gran Festival en la zona arqueológica de Teotihuacán para engalanar la reunión anual del Club de Leones, asociación fundada en Chicago, en 1917, por numerosos empresarios que buscaban ayudar a su comunidad con fines humanitarios. Dicho club creció con el tiempo y se instauró en diferentes países a nivel internacional, incluyendo a México.<sup>371</sup> La prensa de la época refiere que miembros de todo el mundo se dieron cita en nuestro país para convivir y replantear objetivos comunes a nivel internacional. Cabe destacar que muchos de los miembros de este club eran empresarios, por lo que al gobierno cardenista le convenía proyectar la imagen de un país confiable en vías de industrialización, lleno de cultura y de tradiciones heredadas de un pasado majestuoso. La prensa refirió:

Puede señorear lo pintoresco y dominar lo auténtico. Y en ambas formas la ciudad de los dioses (Teotihuacán) hormigueará de las antiguas humanidades desprendidas de los códices. Se moverán los danzantes rituales, al compás de las músicas religiosas, monótonas de gran poder interior que se desgranán y ruedan en un afán tesonero, reflejo fiel del que levantó tamañas construcciones. El espectáculo coronado por la luz ardiente del sol azteca, en medio de la sequedad brillante del aire, construirá un ballet monumental encuadrado en lo que parecen eternos edificios hijos de los dioses.<sup>372</sup>

Los encargados de organizar estos festivales fueron los miembros de la Asociación de Cultura Cívica, dependientes de la Secretaría de Gobernación: el director Luciano Kubli y la Subdirectora Amalia del Castillo Ledón<sup>373</sup> fueron los encargados de gestionar este magno festival que contó con la participación de diversos miembros de la SEP, elementos de la Secretaría de Guerra y Marina, la Jefatura de Policía del Distrito Federal y El Centro Educativo Rafael Dondé.<sup>374</sup> El director general de la obra fue Carlos González; Efrén Orozco Romero se encargó de los vestuarios, escenografías y

<sup>371</sup> “Convención internacional de los leones”, *Excélsior*, 24 de julio de 1935, p. 1 2ª. Sección

<sup>372</sup><sup>372</sup> Rafael López, “La fiesta del sol en Teotihuacán”, *El Nacional*, 8 de octubre de 1935, p. 11

<sup>373</sup> Amalia González Caballero de Castillo Ledón, nació en Tamaulipas en 1898, gracias a su matrimonio con Luis Castillo Ledón sus inquietudes culturales y políticas la involucraron en diversas actividades oficiales. Se desarrolló como diplomática, conferencista, organizadora de actividades culturales y promotora del voto femenino en México. Su vida y obra han sido ampliamente estudiadas por Gabriela Cano. Gabriela Cano y Patricia Vega, *Amalia González Caballero de Castillo Ledón, entre las letras el poder y la diplomacia*, Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas, Secretaría de Cultura, 2016.

<sup>374</sup> “Solemnemente se inauguró ayer la Convención Internacional de Leones”, *El Universal*, 24 de julio de 1935, p. 1, 2ª sección “La majestuosa fiesta secular en la explanada de Teotihuacán”, *El Universal*, 24 de julio de 1935, p. 5

decorados, mientras que Julio Jiménez Rueda, Caridad Bravo Adams y el músico Francisco Domínguez participaron en la producción de esta puesta en escena.

El día elegido para el magno evento fue el 26 de julio de 1935, que coincidió con la celebración de la fiesta del fuego nuevo que, según los Toltecas, se conmemoraba cada 52 años para marcar el fin de un ciclo y el comienzo de otro. La Dirección General de Arqueología resaltó esta coincidencia dentro de los programas de mano y explicó acerca de la enorme relación de la astronomía con las culturas antiguas mesoamericanas<sup>375</sup>.

Por una extraña coincidencia la dirección de acción cívica del D.F. escogió para su festejo el viernes próximo 26 de julio, fecha que, según investigaciones de arqueólogos mexicanos, coincide con el principio del año azteca y también del año maya, caracterizado por un hecho astronómico que sin duda tuvo importancia de primer orden para los aborígenes, el paso del sol por el cenit de México Teotihuacán y demás lugares vecinos (por ello se hizo la fiesta del fuego nuevo en ese festival, Enrique Juan Palacios)<sup>376</sup>.

Al parecer, la trasportación al evento desde la Ciudad de México hasta el pueblo de Teotihuacán fue parte de un paquete turístico que se vendió junto con el derecho de acceso al festival. La información de la prensa no refiere en ningún momento si este festival se realizó con algún fin lucrativo o si se vendió de manera genérica para el Club de Leones, tampoco se habla del costo, ni del número de plazas disponibles.<sup>377</sup> Los únicos datos encontrados con respecto a los espectadores-participantes contabilizan un aproximado de más de 15 mil. Se desconoce si el número de leones ascendió a tal cantidad o si las localidades también se vendieron de modo general entre otra población u otro sector.

La complejidad que implica trasportar a 15 mil personas desde la Ciudad de México hasta el Pueblo de San Juan Teotihuacán sugiere que más bien hubo muchos espectadores de la zona que se dieron cita para ver el magno evento. Lo mismo pudo pasar con los intérpretes, ya que el traslado de 2 mil personas pudo resultar bastante complejo en la logística del evento, sin mencionar el marcaje en los ensayos de la obra y otros detalles técnicos importantes de organización, por ello me inclino por la propuesta

---

<sup>375</sup>AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp 45. Mitos y Leyendas de Teotihuacán (Programa de mano) p 7.

<sup>376</sup>“Fueron muy brillantes las ceremonias de ayer en honor de los leones”, *El Nacional*, 27 de julio de 1935, pp. 1 y 2

<sup>377</sup> “Obra de arte sin igual. La fiesta solar”, *El Nacional*, 19 de octubre de 1935, pp. 3 y 7 “Fiesta en Teotihuacán”, *El Porvenir*, 27 de julio de 1937, p. 1

de que la mayoría de los elementos que participaron fueron traídos de zonas aledañas, pertenecientes al Estado de México.

La fiesta general estuvo dedicada “a la niñez mexicana y a las clases laborantes”. La obra estuvo dividida en dos partes<sup>378</sup>: una dedicada a la creación del Quinto Sol y de la Luna y la otra al sacrificio gladiatorio. En el libreto se indicó que al principio de la primera parte aparecían ocho dioses ataviados con los más finos atuendos, todos ofrendaban algo en una gran hoguera ubicada al centro de la pirámide para que el Sol y la Luna renacieran nuevamente. Como versa la leyenda en la que se inspiró este acto, se necesitaba el sacrificio de un espíritu puro para que el acto surtiera efecto y el ritual tuviera éxito, de modo que Tecuzitécatl se ofreció para el sacrificio: entró en la gran hoguera, pero al verse asustado por el gran dolor de las quemaduras desistió de su acción y volvió a donde estaban las demás personas; Nanahuatzin, que era un hombre rechazado por la comunidad y tremendamente humilde, tomó su lugar y saltó al fuego con gran valentía, convirtiéndose en el quinto Sol y dando paso a una nueva era. Él mismo concedió a una de las doncellas el derecho de convertirse en la Luna.

La segunda parte, conocida como el “Sacrificio gladiatorio” mostró un pasaje inspirado en la vida precolombina, en la que un pueblo es testigo de una gran batalla entre dos bandos de guerreros. El bando ganador está compuesto por los caballeros tigre, mientras que los derrotados son los caballeros águila, quienes son sacrificados por el pueblo en un acto en el que se les rinde pleitesía por el gran honor mostrado en combate. Finalmente, el comandante de los caballeros tigre es prometido en matrimonio con la hija del rey del pueblo. El acto termina con una gran fiesta de celebración de boda en la que todos participan.

En este argumento había varios personajes involucrados, tales como dioses, sacerdotes, doncellas, danzantes, consejeros, músicos, cortes de nobles, caballeros águila, caballeros tigre, caballeros león, emperador, esposas del emperador e individuos del pueblo. La historia se desarrolló incluyendo música y danzas prehispánicas que amenizaron cada acto con una gran cantidad de participantes en el escenario. Los programas fueron impresos en inglés y en español. Fue tanto el éxito obtenido por este evento, que se repitió el 20 de octubre del mismo año.<sup>379</sup> En dicha ocasión sí se anunció

---

<sup>378</sup>AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp. 45. Mitos y Leyendas de Teotihuacán (Programa de mano)

<sup>379</sup>AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp. 46. Mitos y Leyendas de Teotihuacán (Programa de mano)

el magno festival en el periódico, pero tampoco se publicaron los precios de entrada. De acuerdo con las crónicas en ambas ocasiones alcanzó un éxito rotundo.

La participación de las instancias gubernamentales oficiales en un encuentro internacional privado puede explicarse si analizamos el momento histórico particular en el que sucedió, pues México buscaba y necesitaba inversión extranjera creciente para fomentar infraestructura nacional, además de que comenzaba a forjarse una imagen turística hacia el exterior en creciente proyección. Sin duda el pasado indígena glorioso era un arquetipo perfecto que contribuía en la consolidación de la imagen nacional llena de riqueza y cultura milenaria.<sup>380</sup>

Al menos dos festivales se habían realizado en Teotihuacán antes del estudiado aquí. Se sabe que fueron celebrados en 1925 y en 1930, aunque no se cuenta con mucha información ni imágenes de ello. El festival de 1936 se realizó específicamente en la zona de la ciudadela, con la pirámide de Quetzalcóatl al fondo.

En las fotografías 81,83, 84, 89, 91 y 99 puede notarse que en algunas partes de la pirámide se colocaron ciertas telas o una especie de montajes y escaleras que exageraban la estética prehispánica, haciéndola más vistosa o funcional para los fines escénicos. También se aprecian diversas mamparas sobrepuestas que hacen juego con los vestuarios y utilería de los intérpretes, posiblemente se utilizaron para realzar los colores y las formas de todo el entorno. Sobre el evento la prensa apuntó lo siguiente:

En el mismo lugar donde hace dos mil años los sacerdotes toltecas rendían culto a sus dioses mitológicos, sobre la inmensa plataforma de la ciudadela de Teotihuacán rodeada de 14 edificios de iguales proporciones, posiblemente altares destinados a los dioses supremos del panteón tolteca, más de 2,000 actores revivieron con lujo de detalle las grandiosas ceremonias del Fuego Nuevo y del Quinto Sol, mitos religiosos de nuestra raza ancestral.

Más de 15,000 espectadores, incluyendo a tres mil y tantos leones con sus familias, admiraron con suave recogimiento las maravillosas escenas que ayer en la mañana bajo un cielo limpio y sereno, se desarrollaron al son de arrobadores efluvios musicales.

Las graderías construidas de antemano resultaron insuficientes para contener a la enorme multitud que desde tempranas horas se trasladó a la histórica ciudad arqueológica ansiosa de presenciar el espectáculo que, por sus proporciones, no tiene precedente alguno.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> “México, país llamado a ser el lugar turístico más importante del mundo”, *El Nacional*, 15 de julio de 1935, p.1

<sup>381</sup> “Fueron muy brillantes las ceremonias de ayer en honor de los leones”, *El Nacional*, 27 de julio de 1935, pp. 1 y 2

Otra crónica indicó:

A eso de las 10 horas la carretera que conduce a Teotihuacán se hallaba invadida por muchedumbre de automóviles que, al ser acomodados en la comarca arqueológica, ofrecían un aspecto verdaderamente sugestivo y dinámico...

Lucía el Templo de Quetzalcóatl a semejanza de lo que pudo ser en otros días de religiosidad, colores que le daban aspecto seductor resplandecían en primer plano el verde y el amarillo, que fueron a representar en tan histórico escenario nada menos que las leyendas de Teotihuacán. Las graderías de piedra y todo el teatro que le dan al que fuera el oratorio mayor de América, según dicho por Enrique Juan Palacios.

La intensidad solar, sobre todo al medio día, nos hizo una prueba evidente de que la luz cenital caía perpendicularmente en aquel paraje. De la creación del Quinto Sol al sacrificio gladiatorio hubo una sucesión de danzas, de actitudes, de desfiles en las que lo que más llamó la atención de los espectadores fueron ciertos ritmos esotéricos, que se iban desenvolviendo al son de chirimías y de tambores

Los caballeros Tigres, los sacerdotes luciendo suntuosas mitras como en las fiestas orientales, las comparsas de mujeres que acudían llevando su oblación primicial y los colores múltiples, tanto en las piedras legendarias como en los vestidos, todo contribuía a dar al espectáculo un interés que seguramente deslumbró a los visitantes que nunca habías visto en el propio escenario de historia precortesiana algo de ser recordado para siempre.

Elementos de la SEP y de la Secretaría de Guerra y Marina tuvieron bajo su responsabilidad el desarrollo de las escenas, el arreglo del vestuario, los temas musicales y la parte escenográfica, todas estas calidades se congregaron ayer para transportar a los espectadores a una época de religiosidad que prefería las actitudes plásticas para expresar mejor la devoción a los dioses.

Poco después del mediodía, las muchedumbres se fueron desparramando ya de regreso para esta metrópoli, después de haber escuchado melodías indígenas que han sido restauradas por los estudiosos de nuestro folklor musical y de las danzas abolidas. La crítica podrá hacer algunas advertencias, pero tratándose de un esfuerzo que abra la brecha para sucesivas fiestas retrospectivas que puedan aprovechar el magnífico escenario que ofrece Teotihuacán<sup>382</sup>.

Afortunadamente, en el Archivo General de la Nación se conservan numerosas fotografías sobre este evento, las cuales nos permiten observar los detalles del vestuario y la manera de llevar a cabo esta celebración. Resulta impresionante el tamaño de la

<sup>382</sup> “Los mitos y las leyendas de Teotihuacán”, *Excelsior*, 22 de julio de 1935, p. 2

producción y todos los detalles que Carlos G. González y su equipo dedicaron a cada personaje (ver fotografías 81 a 100): caballeros águila, caballeros tigre, doncellas, reyes tlatoani y semidioses conjuntados en esta ciudad milenaria que ya de por sí resultaba majestuosa para los visitantes.

Esta presentación proyectó a México por todo lo alto en cuanto a riqueza cultural e histórica, aunque lo ahí ocurrido no tuviera nada que ver con la sociedad mexicana de aquel momento. A juzgar por los detalles de los vestuarios y la complejidad de adaptar las escenografías en las pirámides, se trató de una gran producción en la que se invirtió mucho dinero, aunque esta inversión más bien se hizo en la construcción de una imagen del país que a largo plazo atraería a todos aquellos empresarios y hombres de negocios que disfrutaron del evento.



Tabla 22. FESTIVAL DE TEOTIHUACÁN DE 1936

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dos mil intérpretes</li> <li>- Elementos de la SEP y de la Secretaría de Guerra y Marina.</li> <li>- Los intérpretes son adultos, quizás algunos son adolescentes ..</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Más de 15000 espectadores, incluyendo a tres mil y tantos leones con sus familias.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La gran cantidad de fotografías de este evento nos sugieren toda una ceremonia inspirada en las prehispánicas.</li> <li>- Se pueden ver algunas danzas con arcos, doncellas caminando en procesión, danzas de mujeres, guerreros luchando y un sinfín de ademanes prehispánicos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Debido a la gran cantidad de expresiones presentes en las fotografías, destacan diferentes impulsos, dependiendo de la actividad que los protagonistas realicen.</li> <li>- Destaca la solemnidad, la delicadeza de las mujeres, la veneración al líder, la ferocidad de la pelea en los guerreros y, en general puede notarse una actitud reverencial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día. El espectáculo se llevó a cabo en las primeras horas de la mañana.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hay una diferenciación muy clara en los personajes representados en las fotografías; destacan los Caballeros Águila y Jaguar, el rey Tlatoani, los sacerdotes y ancianos, los sirvientes del rey, las doncellas, los danzantes con arco y flecha (posiblemente representando alguna danza sincrética) y los músicos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Más de 2500 hectáreas de escenario en la Ciudadela de Teotihuacán.</li> <li>- 14 edificios de iguales proporciones con la Pirámide de Quetzalcóatl como principal escenario.</li> <li>- Las graderías construidas fueron insuficientes para contener a la multitud.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El espectáculo se dividió en dos.</li> <li>- La primera parte fue representada la leyenda de la creación del quinto sol y el sacrificio gladiatorio.</li> <li>- En la segunda parte se representaron algunas danzas folklóricas resultado de las investigaciones que recogían las Misiones Culturales.</li> </ul>



**Foto 81. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 82. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 83. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.



**Foto 84. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.



**Foto 85. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.



**Foto 86. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.





**Foto. 87. Teotihuacán, Festival,**  
**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García,**  
**57/19.**



**Foto 88. Teotihuacán, Festival.**  
**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García,**  
**57/19.**



**Foto 89. Teotihuacán, Festival**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 90. Teotihuacán, Festival.**

**Fuente: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 91. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 92. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 93. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.



**Foto 94. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.





**Foto 95. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



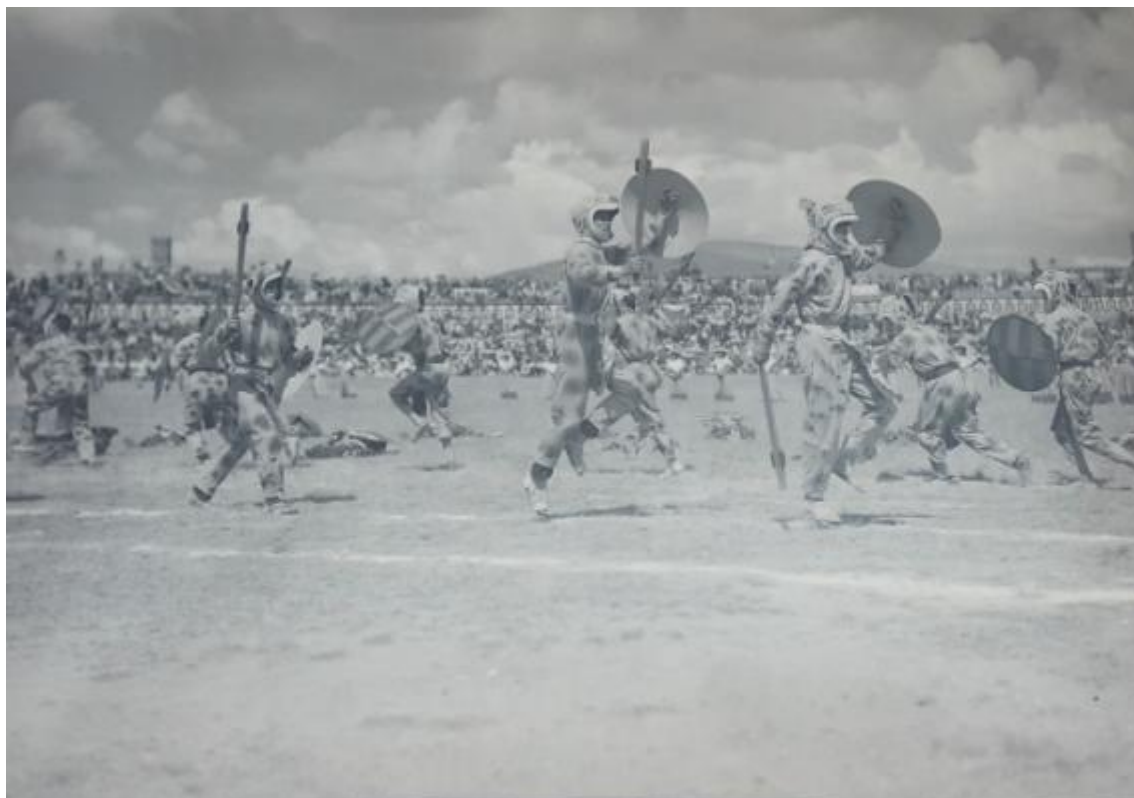
**Foto 96. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 97. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 98. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE: Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.**



**Foto 99. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.



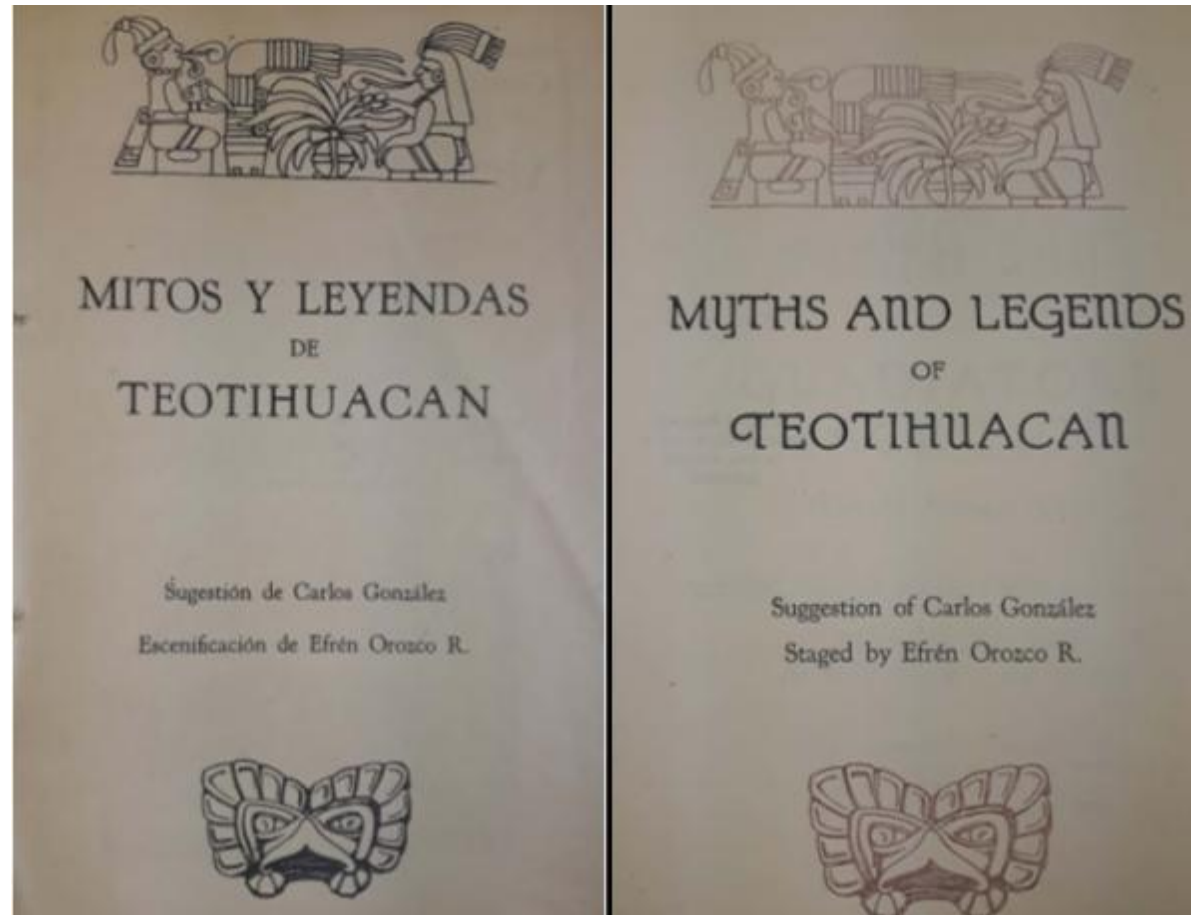
**Foto 100. Teotihuacán, Festival.**

**FUENTE:** Archivo General de la Nación, Archivo Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, 57/19.

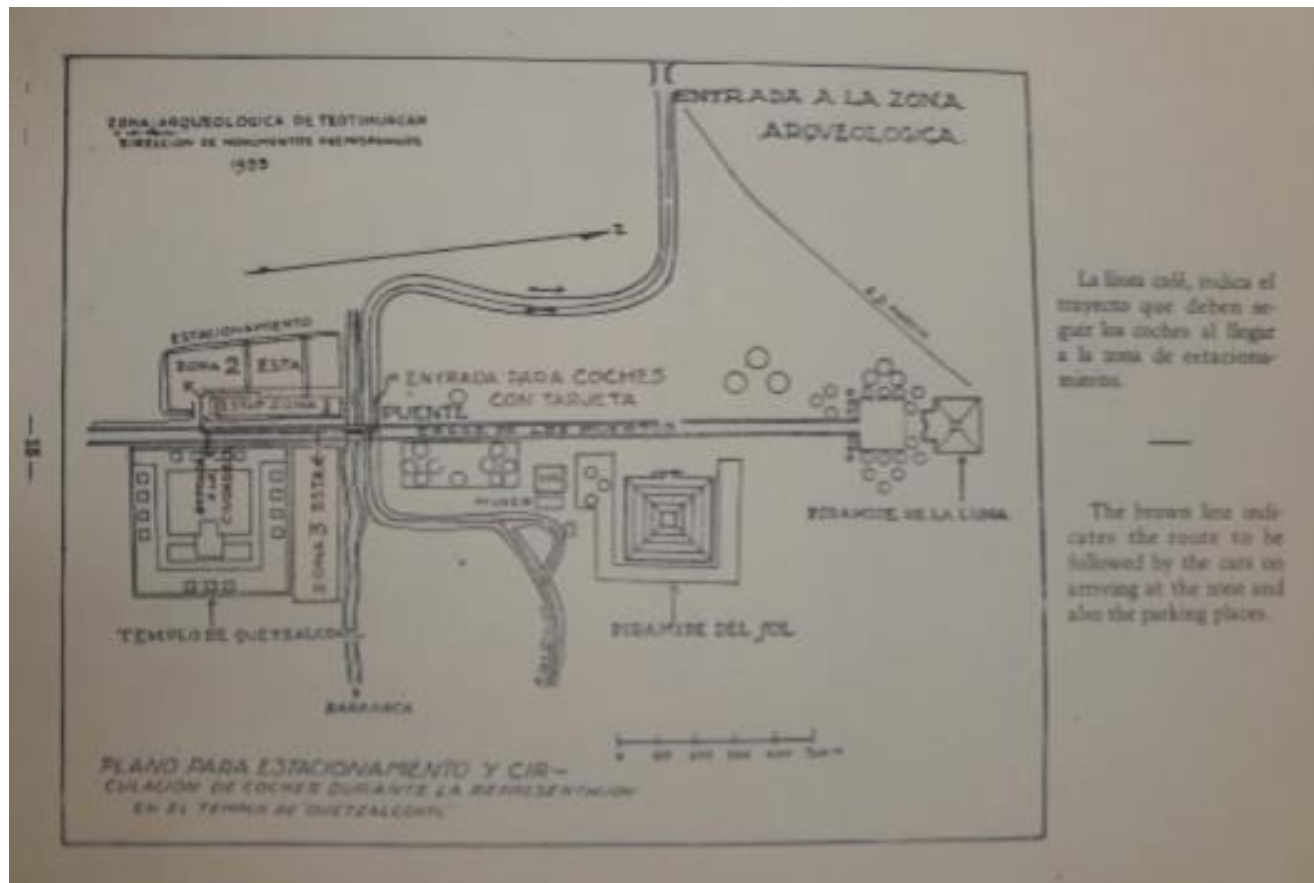




**Imagen 21. Mitos y Leyendas de Teotihuacán (Programa de mano).**  
**FUENTE:** AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp. 46.



**Imagen 22. Mitos y Leyendas de Teotihuacán (Programa de mano)**  
**FUENTE: AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón, Caja 3, Exp. 46.**



**Imagen 23. Mitos y Leyendas de Teotihuacán (Programa de mano).**  
**FUENTE: AHGE, Acervo Histórico Diplomático, Fondo Amalia del Castillo Ledón,**  
**Caja 3, Exp. 46.**

## Sacrificio Gladiatorio y Creación del Quinto Sol

*Mitos y Leyendas de Teotihuacán*, presentada en 1935, tuvo tanto éxito que se repitió el año siguiente en la Ciudad de México. Dicha representación tuvo de sede el Toreo de la Condesa, un inmueble construido a finales del Porfiriato para ser empleado mayoritariamente en espectáculos taurinos. El festival se anunció en la prensa como “Sacrificio Gladiatorio-Creación del Quinto Sol” y tuvo el mismo argumento que en sus emisiones pasadas. Se representó el 9 de mayo de 1936 y el costo de la entrada rondó entre uno y dos pesos.<sup>383</sup> Como se apuntó en líneas anteriores, no se tiene muy claro que duración tuvo este evento, ni con qué instrumentación fue musicalizado.

Según las crónicas, los organizadores eran los mismos que en las representaciones pasadas, es decir un contingente de la SEP y otro de la Secretaría de Guerra y Marina, en ninguno de los dos casos se especificó exactamente qué escuelas o regimientos concretos participaron, por lo que no se puede saber a ciencia cierta si los intérpretes residían en la Ciudad de México o en los pueblos aledaños a Teotihuacán. Las características de los inmuebles que se prestaron para escenario de este espectáculo eran muy diferentes entre sí y los requerimientos logísticos fueron abismalmente distintos de los que se necesitaron la primera vez. En primer lugar, el Toreo de la condesa era un escenario delimitado en espacio, no estaba techado, por lo que no se puede afirmar que era un espacio cerrado propiamente dicho, la gradería del lugar centralizaba un escenario redondo al que tenía que adaptarse toda la obra que en original se había efectuado para un paraje abierto como Teotihuacán.

La obra original tenía ya muchísimas ventajas para impactar al espectador-participante desde el primer momento, porque la también llamada Ciudad de los dioses de inmediato sugería grandeza y majestuosidad por sí misma, por lo que el equipo organizador —el Departamento de Acción Cívica— tenía el reto de suscitar algunas de estas impresiones en su espectáculo presentado en la Ciudad de México, así lo prometían en sus anuncios de prensa. La obra se llevó a cabo a las 8:00 p.m., un horario en el que era forzosa la iluminación artificial, tanto del escenario, como en la gradería, esto daba ciertas ventajas a la hora de crear una atmósfera mística. Aquí los juegos de luces y sombras, así como los juegos pirotécnicos, emularon cierta magia fantástica hacia los espectadores-participantes.

---

<sup>383</sup> “Anuncio Sacrificio gladiatorio-creación del Quinto Sol en el Toreo”, *El Universal*, 7 de mayo de 1936, p. 11

Como escenografía, se construyó una pirámide en el fondo del Toreo, la cual estaba empotrada en las gradas para simular el gran centro ceremonial que había dado origen al suntuoso espectáculo. También se construyó otra más pequeña al centro del escenario circular. Ambas dieron la sugerencia del ambiente prehispánico que se buscó plasmar a través de la presentación. Es curioso que las crónicas de la prensa anunciaran esta escenografía como un acontecimiento único, pues incluso llegó a expresarse que dichas pirámides eran más grandes que las de Teotihuacán, lo cual, por supuesto, era una exageración:

Dos mil personas van a formar parte del espectáculo, el cual resultará posiblemente más imponente que en Teotihuacán porque la fiesta se hará a partir de las 8 de la noche y se utilizarán potentes reflectores y luces cambiantes para aumentar los efectos escénicos.

Se creía que no sería factible hacer una reconstrucción de aquellas leyendas en la Plaza de toros, por falta de espacio, pero los ensayos que se hicieron para montar el Quinto Sol y el Sacrificio gladiatorio en el Toreo se vieron más espectaculares que en Teotihuacán y haciéndose la fiesta por la noche resultó verdaderamente grandioso.

Con tal motivo se ha venido construyendo sobre una parte del tendido de sol una pirámide de proporciones colosales y que es un poco más alta que la misma de Teotihuacán. Ha sido una obra magna que está ya casi terminada. En el centro del ruedo se ha levantado otra pirámide más pequeña para el sacrificio gladiatorio.

Las dificultades para montar esas pirámides y para organizar este festival, así como para reunir el personal tan numeroso para los grandes conjuntos que se necesitan, hacen imposible que fiestas de esta naturaleza puedan repetirse, así que para el público es esta la última oportunidad de conocerlas

Además de los efectos de luces cambiantes, se emplearán piezas de pirotecnia para aumentar la dramaticidad de ciertos episodios como el del nacimiento del quinto sol, el cual está basado en la leyenda de que habiéndose perdido el cuarto sol que alumbraba la tierra de los toltecas y permaneciendo en la oscuridad por muchos días sus moradores, hubo necesidad de convertir a dos hijos de Citlalicue en los ordenadores del universo por medio del sacrificio místico en la hoguera que hizo nacer el quinto sol y la luna, astros que la piedad divinizó desde entonces<sup>384</sup>.

La exageración de las proporciones de la pirámide hace que cuestione el número de intérpretes en escena, ya que, según la nota, ascendieron a 2 mil, como en la obra original presentada en 1935. Pienso que este dato pudo inflarse para motivar al público

<sup>384</sup> “Dos mil personas en un gran festival”, *El Universal*, 8 de mayo de 1936, p. 1 2ª. Sección.



a asistir al espectáculo. Por petición de algunos espectadores que alegaron que al ser tan tarde no pudieron llevar a sus hijos, se programó otra función para el 10 de mayo, la cual sería más adecuada para que los pequeños pudieran asistir. Esta función se efectuó a las 4 de la tarde:

La magnificencia del espectáculo apenas puede ser descrita, dos mil personas entre hombres y mujeres tomaron parte en la fiesta luciendo trajes llenos de colorido y esos grandes conjuntos los colores de sus atavíos, las evoluciones y las danzas, todo ello bajo las luces cambiantes de los reflectores, dejó una magnífica impresión entre la concurrencia.

Fue la reconstrucción de ceremonias que celebraban los aztecas cada 52 años para encender el fuego nuevo que había de hacer nacer un sol nuevo. La creación del Quinto Sol y el Sacrificio gladiatorio se llaman esas ceremonias cuya ejecución en el Toreo fue maravillosamente llevada a cabo. La Plaza de Toros se convirtió ayer en inmenso teatro cuyo escenario fue la pirámide gigantesca que fue construida ocupando casi la mitad del tendido de sol y cuya cúspide llegaba a la parte alta del coso. La iluminación estuvo hecha de tal manera que sólo se percibían las partes decoradas de la plaza, perdiéndose en las sombras las graderías ocupadas por el público, y quedando visibles las pirámides y todos los sitios ocupados por los guerreros. En el centro del ruedo se alzó la segunda pirámide para el sacrificio gladiatorio y en su derredor, se hicieron las danzas y as procesiones, hermoso espectáculo que no puede ser superado.

El propósito era de presentarlo una sola vez, pero estuvieron numerosas personas a solicitar de los organizadores que se repitiera hoy, aprovechando las circunstancias de ser domingo y también el día que se hace un homenaje a las madres.

Adujeron como razón para que muchas personas, especialmente para los niños, es imposible asistir por la noche y se acordó repetirlo hoy a las 4:00 de la tarde.<sup>385</sup>

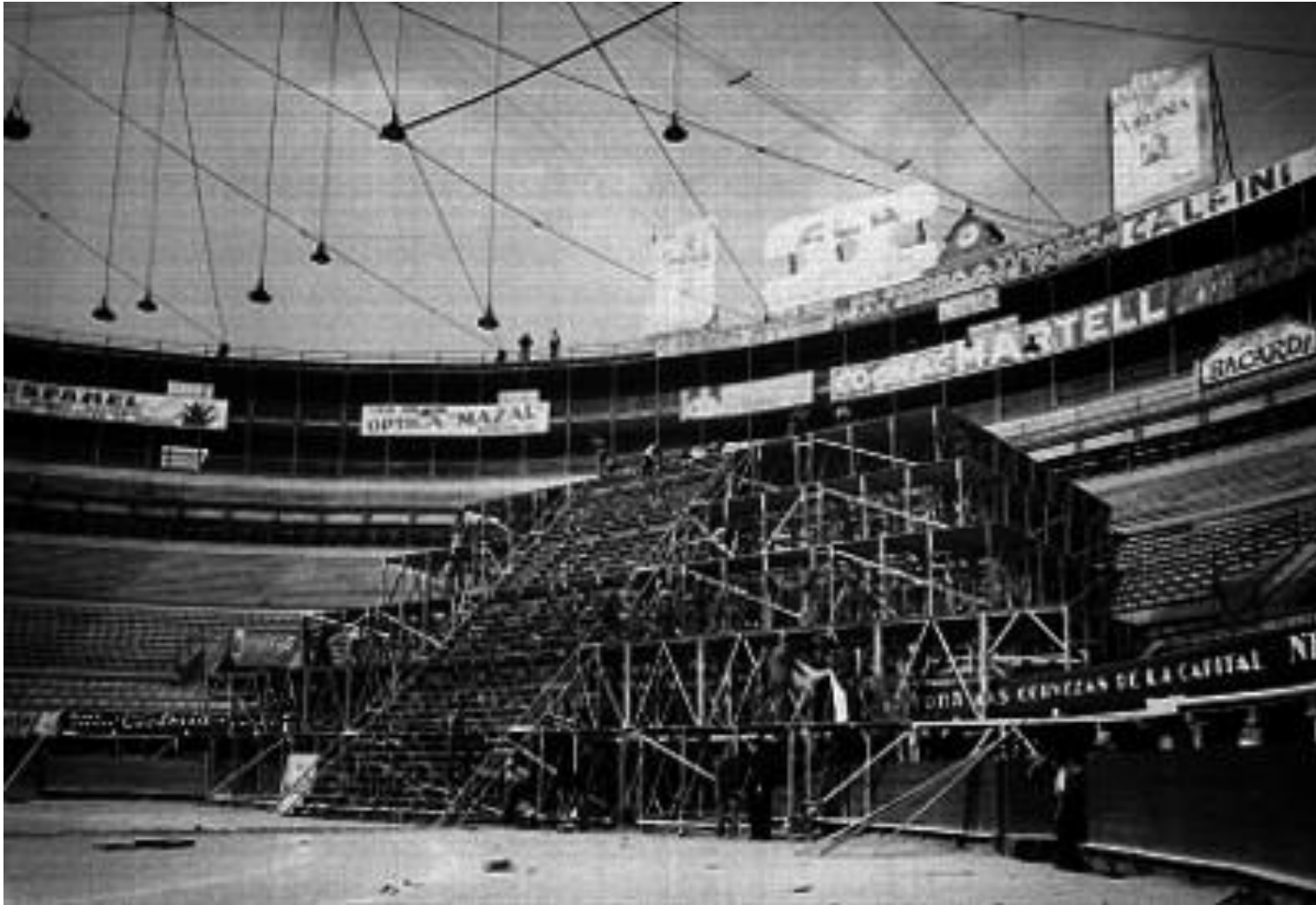
Desafortunadamente no encontré ninguna fotografía que me permitiera analizar el espectáculo con los intérpretes en escena. Las imágenes que se conservan (ver foto 101 y 102) son únicamente de los templetos y escenografías que se instalaron para la ocasión. En ellas puede apreciarse claramente la pirámide empotrada en la gradería, así como el escenario visto desde arriba en una panorámica que nos permite ver su distribución. También se desconoce si esta obra fue de carácter particular o si las ganancias fueron recaudadas en los presupuestos oficiales (si esto fuera así, no se sabe porque no se representó en el Estadio.

---

<sup>385</sup> “El bello festival de ayer se repite hoy”, *El Universal*, 10 de mayo de 1938, p. 16

Tabla 23. SACRIFICIO GLADIATORIO

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 2 000 intérpretes.</li> <li>- Este espectáculo fue de carácter privado, se desconoce si los participantes fueron los mismos que en la representación de Teotihuacán.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aproximadamente 25 000 espectadores.</li> <li>- Los precios fueron de uno y dos pesos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La única fotografía que se conserva nos muestra a la multitud de bailarines distribuidos en un gran círculo alrededor del escenario, algunos otros están en la pirámide central haciendo una especie de ceremonia y en la parte de atrás se aprecian otros elementos en la pirámide mayor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se distingue ningún movimiento específico porque la fotografía está tomada en plano abierto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fue un espectáculo efectuado en la noche.</li> <li>- Inició a las 8 p.m. y se iluminó con juegos pirotécnicos.</li> <li>- Se utilizaron potentes reflectores y luces cambiantes para aumentar los efectos escénicos.</li> <li>- Los juegos pirotécnicos fueron parte fundamental.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se empotró una gran pirámide de 5 nichos sobre parte de la gradería, así mismo se construyó una más pequeña al centro del escenario circular de cuatro flancos.</li> <li>- Todo esto en conjunto con las luces y la pirotecnia propuso un escenario prehispánico que llevó al espectador una ilusión.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se llevó a cabo en el Toreo de la Condesa, en un escenario circular con graderías altas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se desconoce la duración de este espectáculo, si fue idéntico al de Teotihuacán debió durar de 2 a 3 horas.</li> </ul>



**Foto 101. Construcción de un templete en el Toreo de la Condesa.**

**FUENTE: Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, Año 1936. MID 77\_20140827-134500:90260**



**Foto 102. Espectáculo con escenografía prehispánica en la Plaza de Toros de la Condesa.**  
**FUENTE: Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional, Año 1936. MID 77\_20140827-134500:128397**

## Xochiquetzal

El Toreo de la Condesa también fue sede de otro gran festival para las masas: *Xochiquetzal* o *Xochiquetzalli*, que se presentó el 8 de mayo de 1938 como parte de las celebraciones de primavera en la Ciudad de México. La dirección artística y el diseño de vestuario estuvieron a cargo de Carlos González, la coreografía estuvo a cargo de Eva González y de los señores J. T. Dupeyrón y Luis Prián. Fue interpretada por las alumnas de la escuela Rafael Dondé, siendo las señoritas Marcué las solistas que interpretaron los papeles principales de la obra,<sup>386</sup> mientras que los arreglos musicales fueron por parte de Francisco Domínguez, quien había sido un misionero cultural durante gran parte del programa, posteriormente se integró al equipo de la Escuela de Danza de la SEP para ejercerla dirección por algunos años. Dentro de aquella institución se desarrolló el Proyecto de investigación coreográfica de las más características danzas del país.<sup>387</sup> cuya influencia en la presentación de otras danzas mestizas y en la danza folclórica de concierto es innegable.

El argumento estuvo inspirado en la danza tradicional huasteca de *Xochiquetzal*, cuyo significado en náhuatl es ‘flor menudita’ o ‘flor delicada’. Según las costumbres de esta región, la pieza era interpretada por muchas mujeres que ofrecían flores para acompañar a una novia en su matrimonio.<sup>388</sup> Podemos deducir que se trata de una especie de pacto femenino que se baila haciendo diversas figuras con listones entrelazados y con arcos de flores. La letra de la canción habla de un hombre que quiere conquistar a una mujer de aspecto delicado, está en náhuatl y tiene algunas palabras en español, por lo que representa un testimonio del sincretismo cultural entre la religión católica y las costumbres indígenas, en el que se simboliza también un pacto con la madre tierra y un reconocimiento a la fertilidad de la mujer, poniendo a la Virgen de Guadalupe como depositaria de todas estas veneraciones. Generalmente se utiliza en las bodas para acompañar a la novia a la ceremonia nupcial. El coro de la melodía versa así:

---

<sup>386</sup> “Anuncio Xochiquetzali en el Toreo”, *El Universal*, 1 de mayo de 1938, p. 8

<sup>387</sup> Carbajal, *op. cit.*, pp. 11-120.

<sup>388</sup> En esta investigación se habla del material recopilado por Domínguez y Roberto Téllez entre 1931 y 1937 dentro de las Misiones Culturales, muchas de las danzas incluidas en las coreografías monumentales aquí analizadas fueron estudiadas por ellos, por ejemplo: los matachines, la danza de las cintas, la danza de los voladores de Papantla y por supuesto Xochipitzáhuatl que se encuentra en Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón, *op. cit. Investigación folklórica en México*, vol. I p.408. “Corte y casamiento” *Mexican Folkways*, 1932, no. 3, vol. VII, p. 160.

En náhuatl:  
 Xihualacanhuanpoyohuan  
 ti paxalo ce María  
 timiyehualotzanipantonantzin  
 Santa María Guadalupe

En español:  
 Vengan todos compañeros  
 A visitar a María  
 Rodeemos a Tonantzin  
 Santa María de Guadalupe<sup>389</sup>

El argumento de la obra completa venera a la diosa Xochiquetzali que, según la mitología azteca, era la deidad de la belleza y del amor. Según el orden de la presentación, los actos fueron: la “Danza de los arcos”, “Danza de las guirnaldas”, “Danza de los ramilletes”, “Danza de las coronas”, “Ronda de pájaros y mariposas”, “Danza de sacerdotes”, “Danza de la diosa”, y el conjunto final que formaba una gran flor en el escenario con todos los elementos participantes. Por lo que se deduce de esta obra, las piezas fueron sones huastecos estilizados para danza de concierto que se acomodaron con alguna secuencia argumentativa simple para exhibirse como parte de un ritual inspirado en las fiestas de esa región en particular.<sup>390</sup>

En el Festival también hubo una serie de suertes de charrería, el deporte considerado mexicano por excelencia. Las suertes anunciadas fueron: manganas piales, coleo y jineteo de yeguas brutas; además hubo una exhibición atlética por parte del grupo de monitores del Deportivo “Venustiano Carranza”<sup>391</sup>. El ballet “Xochiquetzal” fue anunciado como el último número del programa. No se sabe si esta producción fue hecha con financiamiento público o si se trató de un evento privado en el que participaron ciertos creativos que fueron recurrentes en otras obras de masas de la época. En esta ocasión también se menciona la participación del Club de Leones como espectadores del evento. En general el espectáculo fue muy bien valorado por la prensa. La crónica de Jacobo “Dalevuelta” resulta un documento invaluable para saber cómo fue esta obra. A continuación se expresa la primera parte de su nota:

Era suficiente atracción para concurrir al primer número del programa de las Fiestas de Primavera organizada por “Los Leones”,

<sup>389</sup>“Xochipitzaua”, *Mexican Folkways*, 1932, no. 4, vol. VIII, p. 198.

<sup>390</sup>“Huapango en casamiento”, *Mexican Folkways*, 1932, no. 4, vol. VIII, p. 198. “Corte y casamiento” *Mexican Folkways*, 1932, no. 3, vol. VII, p. 160.

<sup>391</sup> “Fotos de Xochiquetzal, festival de primavera con las reinas”, *El Universal*, 10 de mayo de 1936, Rotograbado.

leer el nombre de Carlos González como director artístico de un bailable inspirado en la leyenda de la “Diosa de las Flores” conocida en la mitología de los “huehues” aztecas con el nombre de Xochiquetzal y no es que se trate de hacer a un lado el desarrollo de los demás números de ese programa, pero es que tanto se ha dicho de charrerías y de los números de atletismo que sólo queda por hablar, y en tono mayor, de Xochiquetzal como nota de aquellas que llenan de emoción exteriorizada en vítores y palmas; sin embargo, tenemos que poner a guisa de preámbulo algunas líneas dedicadas al aspecto general de la Plaza de Toros, que sirvió de escenario ayer tarde a esta bella obra de esparcimiento.

Las presidentas: El festival valió la pena de que se llenara los dilatados escalones de los tendidos, sin embargo, sólo había media plaza, pero diez mil personas son bastante para animar cualquier espectáculo. Un rosario de automóviles penetró rodeado por guardabosques de Chapultepec. Dentro de aquéllos iban flores animadas, un haz de muchachas todas bellas y todas vistiendo trajes vaporosos de colores variados era como una chinampa trasladada desde los lagos. La masa heterogénea saludó a estas muchachas, quienes ocuparon sus asientos en la amplitud de un estrado sobre la gradería.

Presidieron el bello festival la Srita. Clementina Méndez reina rosa, Ma. Echeverría reina de las flores, Susana del Río reina de los leones, Lola Jerez Tablada embajadora de Nicaragua y Ma. Cristina Villanova embajadora del Salvador, todas ellas iban acompañadas por damas que formaban su corte y tras el acto emocionante de la llegada de las gentiles damas, los charros metropolitanos aparecieron llevando cada quien una bandera, lábaro de muchas naciones nuestra oriflama tricolor encabezaba aquel desfile.<sup>392</sup>

La descripción de Jacobo “Dalevuelta” en mayor medida nos remite al aspecto de las jóvenes participantes, quienes vestían con telas vaporosas y estaban ataviadas con motivos florales. El crítico compara el aspecto general del ensamble del baile con una chinampa fértil y rebosante de vida que alegra la vista con numerosos colores. La imagen de la panorámica general nos muestra que los intérpretes se acomodaron en dos grandes círculos dentro del escenario, el primero colocado en el centro y el segundo en la periferia interior del espacio. Al parecer, los miembros del círculo de adentro formaron una figura con listones. La mitad de ellos parece caminar en dirección de las manecillas del reloj, mientras que la otra mitad usa la dirección opuesta. Los intérpretes del círculo de afuera formaban varias figuras respetando en esencia su formación original. Se distinguen especialmente grupos de personas acomodados de seis en seis que simulan la forma caprichosa de pequeñas flores dentro de una gran flor.

---

<sup>392</sup> Jacobo Dalevuelta. “Una fiesta llena de color en el Toreo”, *El Universal*, 2 de mayo de 1938, p. 11, 2ª. Sección

La mención de las reinas del evento, así como la asistencia de figuras diplomáticas de Nicaragua y El Salvador indican cierto carácter oficialista en esta ceremonia. El espectáculo se presentó a las 4:00 p.m., horario muy conveniente para la imagen de fertilidad y exuberancia que se quiso mostrar en toda la obra, ya que el Sol y la luz de día sugirieron frondosas tardes de primavera, que a su vez se vincularon con la belleza de las flores y el amor a la tierra.

En términos generales, la obra fue alabada por la crítica periodística, aunque las localidades sólo ascendieron a 10 mil, cuando la capacidad del Toreo era para 25 mil personas. “Xochiquetzal” se resaltó como el número principal de todo el programa y el más atractivo de ver para las masas, según la prensa del momento. Aunque sólo pude encontrar dos fotografías del evento concreto, la descripción de “Dalevuelta” nos da luz para imaginarnos este espectáculo con detalles pormenorizados. En la segunda parte de su crítica de la obra el autor describe:

Apareció la Diosa Xochiquetzal sobre la suntuosa pradera de rosas rojas en hombros de los, viles esclavos, pendían de aquella plataforma guías de flores y de hojas llevadas por hombres y mujeres y al son de la danza (músico la obra el profesor Francisco Domínguez), ese cortejo circular llevó a la diosa hasta el centro de la plaza. En torno de ella se desarrollaron los movimientos escénicos bajo los nombres de danza de los arcos, danza de las guirnaldas, danza de los ramilletes y danza de las coronas, en cada una de ellas toman parte las flores, los pájaros, las mariposas en rondas distintas, pero había momentos en que se confundían plásticamente: las mariposas rondaban sobre las flores buscando su miel y los pajarillos volaban sobre aquellos prados embriagándose de aromas.

La música da un cambio en el ritmo anunciado, una escena dramática. Aparecen los sacerdotes y los cazadores, quienes tratan de capturar a las mariposas y a los pájaros. Pero la diosa interviene en ese instante considerando injusto que concluya con el paso de la muerte aquel pagano instante de primavera paradisiaca, la escena dio motivo al descenso de la diosa de su trono hasta la tierra de los mortales, interpretando su divina solicitud con una bella danza en la que formaron marco de color sus damas y sus doncellas. Todos quedaban sumisos al deseo de la divinidad formando figuras impecables de grandes flores. Ese fue el momento culminante en la plástica del bailable. Se apreció muy bien desde los escalones altos de la gradería. Después la diosa invita a los sacerdotes a participar de aquella fiesta de vida y de elevación espiritual y termina el bailable con una serie de movimiento de conjunto.

La música no pudo apreciarse en su plenitud por razones obvias, pero en cuanto a color y precisión aquello fue un acierto.



Loa contingentes para el movimiento de la masa los proporcionaron las escuelas Rafael Dondé y la Casa de orientación para mujeres.

El autor Carlos González se apegó hasta donde pudo a la tradición, lo cual habla mucho en su favor y dejó como una guía para los espectadores, una síntesis de la fiesta escrita así:

“Esta danza estaba dedicada a Xochiquetzal Diosa de las Flores de la mitología azteca y era la más gustada por los antiguos mexicanos, que ponían en su realización un espíritu poético diferente en todo al de otras danzas guerreras o rituales. El adorno fundamental lo constituían toda clase de flores.

Levantaban en el teocalli una casa de rosas, colocaban en ella a Xochiquetzal y, mientras bailaban, descendían muchachos vestidos de pájaros y mariposas. Subíanse por los árboles y andaban de rama en rama fingiendo chupar el rocío de las flores.

Luego venían unos danzantes vestidos con los trajes de los dioses y con su cerbatana simulaban tirar a los pájaros fingidos que estaban en los árboles.

Por fin la mujer que representaba a Xochiquetzal salía a recibirlos y, llevándolos a sentar junto a ella en la enramada, les daba rosas y hojas de tabaco para que fumaran.<sup>393</sup>

El testimonio de “Dalevuelta” es muy claro en cuanto a los detalles y al argumento general de la obra. Es preciso apuntar una gran diferencia con respecto a otros espectáculos como “Sacrificio Gladiatorio-Quinto Sol” y es que “Xochiquetzal” no se basó en la leyenda prehispánica propiamente dicha, sino en la reapropiación que tuvo una región geográfica mestiza sobre esta leyenda y en la resignificación que le dieron de acuerdo a sus tiempos de siembra y costumbres sociales. El testimonio de Carlos González contenido en la crítica de “Dalevuelta” nos reafirma este aspecto. Posiblemente el espectáculo sea resultado de la investigación en la recopilación de danzas y músicas que se emprendió por todo el país con las Misiones culturales, recordemos que el mismo Domínguez estuvo activo en este quehacer durante su labor en la Escuela Nacional de Danza.

Es importante recalcar que en este mismo año de 1938 se fundó la Sociedad Folclórica Mexicana, adscrita al Departamento de Educación. Queda muchísimo por decir sobre esta institución y los resultados obtenidos tanto en investigaciones musicales como en la difusión de éstas a través de grandes festivales a nivel nacional.<sup>394</sup> Espectáculos como *Xochiquetzal* son un gran ejemplo de que la danza

<sup>393</sup> Jacobo Dalevuelta. “Una fiesta llena de color en el Toreo”, *El Universal*, 2 de mayo de 1938, p. 11, 2ª. Sección

<sup>394</sup> La Sociedad Folclórica de México tuvo vínculos muy importantes con universidades de Estados Unidos y con instituciones parecidas en el ámbito latinoamericano, que les solicitaron orientación con respecto a diversas tareas. Entre los países involucrados en esta red de investigación e intercambio musical tenemos

folclórica mexicana de concierto se construyó reconociendo elementos vigentes de las tradiciones mestizas.

---

a Venezuela, Uruguay, Colombia, Chile, Perú, Brasil y España. La Sociedad Mexicana de Folclor se ubicó en un primer momento en el Palacio de Bellas Artes. Rubén Marrufo, *Catálogo de la correspondencia personal de Vicente T. Mendoza (1926-1948)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008. (Tesis de licenciatura en Historia), p. 46.

Tabla 24. XOCHIQETZAL

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Solistas, señoritas Marcué.</li> <li>- Alumnas de la escuela Rafael Dondé y casa orientación para mujeres y varones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 10000 espectadores Toreo de la Condesa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Los intérpretes se acomodan en dos grandes círculos, uno al centro y otro en la periferia del escenario.</li> <li>- Las intérpretes del centro forman una figura con listones y parecen caminar en dirección a las manecillas del reloj, otras de ellas van en dirección opuesta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Todos los intérpretes, los del círculo de afuera y el círculo de adentro están representando una gran flor.</li> <li>- El círculo exterior forma pequeñas flores integradas por 6 pétalos, éstas están conformadas por los cuerpos de los intérpretes acostados en el suelo. Como los intérpretes llevan una especie de penacho todo este conjunto da una ilusión óptica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Este espectáculo se llevó a cabo a las 4:30 p.m. con luz de día.</li> <li>- Lo más seguro es que se aprovechara la luz del día.</li> <li>- Si el espectáculo tuvo una duración prolongada, probablemente hubo alguna especie de iluminación al final.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Doncellas con trajes blancos ataviadas con flores.</li> <li>- También aparece una especie de guerreros con penachos en la cabeza, están vestidos de blanco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Este espectáculo se efectuó en el Toreo de la Condesa con un escenario redondo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se efectuó por la tarde.</li> <li>- Se desconoce la duración exacta de este espectáculo.</li> </ul>



**Foto 103. Xochiquetzal.**

**FUENTE:** *El Universal*, 1 de mayo de 1938, p.8.



**Foto 104. Xochiquetzal.**

**FUENTE: *El Universal*, 1 de mayo de 1938, p.8.**

S 1.00  
SOMBRA
TOREO
50  
SOL
PALM  
BELLA

**PRIMERA FIESTA PRIMAVERAL DE LAS FLORES**  
**MAÑANA**  
*Día de Mayo, a las 10:30 horas (4:30 P.M.)*  
**GRANDIOSO FESTIVAL DE INAUGURACION**  
*Participación de SS. MM. las Reinas, las Princesas, las Embajadoras y sus brillantes séquito.*  
 Desfile de banderas portadas por autoridades cívicas.

**JARIPEO NACIONAL**  
*Mangas, púas, calen y juegos de peguas breves.*

**EXHIBICION ATLETICA**  
*por el grupo de Monitores del Parque "V. Carranza".*

**ESTRENO DEL ARTISTICO BALLETO**  
XOCHIQUETZALLI  
 DANZA PRE-HISPANICA  
*Seguimiento, vestuario y dirección artística de Carlos González. Música de Francisco Domínguez. Coreografía, seicenta Eva González y señoras J. T. Dopeyuan y Luis Pina. Interpretación, solistas solistas Matur, alumnas de la Escuela R. Dandi y Casa Orientación para Mujeres y Varones.*

*Costeja de la Diosa Xochiquetzalli. Danza de los Arces. Danza de las Guiraldes. Danza de los Ramilletes. Danza de las Coronas. Rondel de Pájaros y Mariposas. Danza de Sarcobates. Danza de la Diosa. Canto Final.*

**Precios Popularísimos**  
**TODO MEXICO AL TOREO**

S 1.00  
SOMBRA
50  
SOL

NOTA: Este es el último anuncio de este festival que aparecerá en la prensa, para mañana no habrá periódicos.

Foto 105. Xochiquetzal.

FUENTE: *El Universal*, 7 de mayo de 1938, p.8

### **El Ballet Simbólico Revolucionario 30-30**

*El Ballet Simbólico Revolucionario de masas “30-30”* fue presentado en la conmemoración del día del Soldado, el 27 de abril de 1935 en el gran Estadio nacional. Fue una creación original de las hermanas Nellie y Gloria Campobello con arreglos de Francisco Domínguez y decorados de Carlos G. González. El *Ballet 30-30* se había presentado por primera vez en 1931 a cargo de la Escuela de Plástica y Dinámica, antecedente directo de la Escuela Nacional de Danza. El 6 de noviembre de 1931, la SEP mandó un memorándum a Hipolyt Zybin, con la petición de que esta institución presentara un número especial para conmemorar la Revolución Mexicana.<sup>395</sup> Dicho número fue el *Ballet 30-30*, que se montó en escasos 15 días, ya que su debut fue el 22 de noviembre de ese año en el Teatro al Aire Libre “Álvaro Obregón”, ante Narciso Bassols, el entonces secretario de Educación Pública.

El *Ballet 30-30*, que había sido anunciado como estelar, fue el último número dentro del programa.<sup>396</sup> No se sabe a ciencia cierta qué cantidad de personas participaron en esta representación, pero hubo varias escuelas involucradas, al parecer desde su primera edición el *Ballet 30-30* fue ejecutado por grupos de niños o jóvenes. Patricia Aulestia recopiló las críticas periodísticas de *Excélsior*, *El Nacional*, *El Cronista* y *El Demócrata*. *El Nacional* refirió que la obra<sup>397</sup>

significa la aurora de la revolución a través de la Escuela Rural, la parcela y el taller [...] sin reservas podemos decir que esta creación artística es algo de lo más bello y significativo que ha presentado en los escenarios de los teatros nuestros.

El *Excélsior* resaltó la importancia de los campesinos al calificarlos como “fuerzas vivas de trabajo” y esperanza de mejores oportunidades para México; por su parte, *El Cronista* apuntó el magnífico simbolismo teatral de cuadros, hilación de sucesos y personajes en escena que dieron valiosos mensajes al público; mientras que *El Demócrata* señaló que el festival tuvo un carácter fundamentalmente obrero: “no se trata de bailes atildados y sujetos a una escuela precisa, ni mucho menos tienen formas primitivas, si se quiere, pero ponen de manifiesto nuestro espíritu

<sup>395</sup> Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta, 2012, p. 279.

<sup>396</sup> Participaron la EPD, las Escuelas de Enseñanza Doméstica Gabriela Mistral, la Ignacio Manuel Altamirano, la Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena.

<sup>397</sup> Aulestia, *op. cit.*, *Despertar de la república*, p. 279- 281.



popular.”<sup>398</sup>

En esa primera representación del *Ballet 30-30* —como originalmente se le nombró—, las críticas periodísticas fueron bastante favorables, ya que todas felicitaron a los creadores, se exaltó el significado de la obra y se celebró que la temática fuera claramente “revolucionaria”, de modo que por la importancia del mensaje que se daba, era digna de mostrarse a nivel nacional e internacional. Todas las críticas coincidieron en que el *Ballet 30-30* tenía un mensaje “revolucionario” por los sucesos que narraba en su argumento, en donde se manifestó de lleno que el arte era un concientizador social.

El *Ballet 30-30* volvió a representarse hasta el 25 de marzo de 1935, en el Palacio de Bellas Artes, esta vez bajo el nombre: de “30-30” *ballet simbólico revolucionario*.<sup>399</sup> Fue el número estelar en el programa de esa noche en la que también se incluyó la interpretación de música folclórica mexicana y un discurso titulado “La técnica en la enseñanza socialista”,<sup>400</sup> por parte del licenciado Antonio Luza Arroyo, en el que se hacía referencia a las reformas educativas que habían incluido este giro en la enseñanza nacional. El *30-30* era una obra de arte que contenía mensajes importantes relacionados con este que hacer, como explicaré más adelante. La prensa no habla mucho sobre la forma en que esta escenificación se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, lo más seguro es que hubiera una adaptación en el número de intérpretes o en la manera en que estos interactuaban, ya que la obra fue creada originalmente para ser representada al aire libre. Meses después, el *30-30* fue anunciado para conmemorar el Día del Soldado en el Estadio nacional, el 27 de abril a las diez horas.<sup>401</sup> El programa completo de la función lo puso como el sexto número, uno antes del Himno Nacional Mexicano:<sup>402</sup>

1. Marcha militar, Schubert banda de zapadores, dirección Capitán primero Isauro Sánchez.
2. Tabla gimnasia con mancuernas, escuela de la beneficencia pública, director Jesús Prian.

<sup>398</sup> Aulestia, *op. cit.*, *Despertar de la república*, p. 279- 281.

<sup>399</sup> “Anuncio 30-30”, *El Nacional*, 9 de marzo de 1935, p.6

<sup>400</sup> El programa de esta representación se puede consultar aquí: “Una solemne festividad en Bellas Artes”, *El Nacional*, 25 de marzo de 1935, p. 1

<sup>401</sup> “Grandiosa fiesta hubo en el estadio como homenaje a los soldados”, *Excélsior*, 28 de abril de 1935, p. 1 2ª. Sección. “Uno de los números que fueron más aplaudidos en el festival de ayer que se ejecutó en el Estadio nacional”, *El Universal*, 28 de abril de 1935, p. 1 2ª sección “Hoy es día del soldado”, *El Universal*, 27 de abril de 1935, pp. 1 y 8 “Homenaje al soldado mexicano”, *El Porvenir*, 28 de abril de 1935, p. 1 “El día 27 será dedicado a los abnegados Juanes”, *El Nacional*, 14 de abril de 1935, p. 5

<sup>402</sup> “Un extenso programa se ha dado a conocer para la fiesta del soldado”, *Excélsior*, 20 de abril de 1935, p. 4



3. A) “Sol Redondo”, arreglo Miguel Lerdo de Tejada, B) “Por esas tierras de Chiapas”, Esparza Oteo, C) “Mi calle”, José Ríos, coros revolucionarios 2,000 voces, cooperación profesorado y alumnos del departamento de Bellas Artes 1,500 obreros del PNR, dirección Esparza Oteo, banda del Estado Mayor.
4. Evoluciones mil a tiempos perdidos, ejecutada por una compañía de policías, inspector Luis Pérez Cervantes.
5. Juegos recreativos, centro escolar Benito Juárez, dirección Enrique J. Zapata.
6. “30-30” ballet revolucionario de NellieCampobello, Carlos González y Francisco Domínguez.

Tres momentos: A) Revolución. B) Siembra C) Liberación interpretación oficina de educación física, departamento de enseñanza primaria normal beneficencia pública del D.F. Jefatura de policía del D.F. y escuela de danza del departamento de Bellas Artes, coreografía Gloria y NellieCampobello, escenógrafo José Chávez Morado, dirección de música Francisco Domínguez, dirección de evoluciones Enrique Zapata.

7. Himno Nacional. Dos mil voces

El *Ballet 30-30* se dividió en tres partes: “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”. A continuación el argumento completo de cada una de ellas:<sup>403</sup>

#### Revolución

La salida de las mujeres vestidas de rojo simboliza el anhelo de la libertad. Al llegar al campo caen el pueblo queda dormido bajo el yugo del opresor. Aparece una mujer con una antorcha (Nellie Campobello) tratando de levantar a las caídas que se resisten, temen y acaban por quedar en pie. La llamada roja de la rebeldía cunde al fin sobre el pueblo aletargado. Las mujeres llaman entonces débilmente, poco a poco sus movimientos van siendo, a la vez desordenados y simples. La rebelión se extiende más y más incitando a todo el pueblo a ir a la lucha. Avanzan tratando de organizarse, toman las armas, que entregan a los campesinos y estos corren llevando la revolución por todos los ámbitos y las mujeres quedan en el campo como llama encendida que sostiene a los libertadores. Muestran los movimientos del soldado en combate y su regocijo al comenzar la revolución.

#### Siembra

Después de la época violenta viene la reconstrucción, la tierra queda en manos del que la trabaja, es conquistada por los campesinos que aparecen sembrándola en compañía de sus mujeres. Al llegar la cosecha con su baile muestra su alegría

<sup>403</sup>AHENDNyGC /Programas de mano, 27 de abril 1939

### Liberación

El pueblo ya tiene que comer; más para que su bienestar sea completo urge una total unificación con orientaciones definidas. Campesinos obreros y soldados, integran un frente único en defensa de su clase y son mantenidos por la llama revolucionaria, que llega al campo con ellos y les deja transitoriamente para volver cuando con su conciencia de clase vayan de nuevo a las luchas para lograr su liberación integral. Lo que fue energía en la guerra es ahora tesón en el trabajo. Al frente y fondo del campo quedan grandes círculos que semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando el movimiento de las poleas. Al centro las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una hoz formada por campesinos y un martillo por obreros. Los campesinos cantan desgranando maíz a los acordes de su himno de libertad.

Es importante resaltar que la obra puede analizarse en dos dimensiones: a partir de las ideas de creación de los autores y a través de la interpretación que el gobierno cardenista le confirió, es decir como arte propagandístico de su discurso histórico.<sup>404</sup> Dentro del primer punto tenemos que las hermanas Campobello vivieron en medio de la lucha villista durante sus primeros años en la ciudad de Parral, Chihuahua. Nellie dejó testimonio de sus ideas a través de sus libros, en los cuales encumbró la figura de los revolucionarios en pos de su lucha por la mejora de las condiciones de vida.<sup>405</sup>

Como ya mencioné, hubo numerosas asociaciones artísticas íntimamente relacionadas con el Partido Comunista Mexicano, aunque no se sabe aún si las hermanas Campobello o algún otro de los autores del *30-30* estaban integrados a ese partido. El análisis de su obra nos sugiere que simpatizaban con esta ideología y que veían con buenos ojos el discurso de tinte socialista que Cárdenas manejó durante su gobierno.

---

<sup>404</sup> Podríamos caracterizarla, usando la conceptualización del arte marxista para entenderla, en la formación histórica de los sentidos estéticos, este arte se posicionó contra de la enajenación, manejaba teorías sociales y cumplía con una función ideológica de concientización. El arte marxista tenía un enfoque histórico, basaba su estética en la relación de las clases sociales, la concientización de estas para alcanzar sus objetivos por medio de la sensibilización artística motivado por la necesidad de la visualización de un futuro. Era realista, jugaba con las temporalidades del discurso, podía retratar el presente, el pasado y el futuro para lograr un discurso completo y armónico en sus mensajes Adolfo Sánchez Vázquez, *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1983.

<sup>405</sup> En 1931 Gerardo Murillo “el doctor Atl”, le publicó a Nellie primer libro titulado *Cartucho, relatos sobre la lucha en el norte de México*, texto compuesto por episodios breves sobre el entorno doméstico dentro del villismo, narrados por los ojos de una niña inocente y ajena a la comprensión de la revolución. También publicó *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* en 1940, un recorrido narrativo sobre el devenir de dicho personaje en su lucha revolucionaria. En estos textos se descubren personajes cotidianos que se vuelven héroes al protagonizar “la lucha por los anhelos del pueblo”. Para los años treinta, las hermanas se encontraban en grupos selectos de intelectuales y artistas, estaban politizadas, inmersas en un ambiente en el cual, el quehacer artístico tenía como objetivo la concientización ideológica de las masas, la reinterpretación histórica y la difusión de opiniones personales a través de la creación. Ver Nellie Campobello, *Obra Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Por otro lado el argumento del *30-30*, alude e interpreta el proceso de la Revolución Mexicana y le da una orientación discursiva que sugiere al Cardenismo como el pináculo de los logros alcanzados por los anhelos de este proceso. Los actos y los personajes están delineados de tal manera que evocan a ciertos pasajes que se pueden empalmar claramente con algunos momentos históricos determinados:

El primer acto, “Revolución”, puede referir a la lucha armada acaecida entre 1910 y 1917. En el programa de mano se habla de rebelión, de un movimiento inspirado por la fuerza que despierta cierto espíritu de esperanza. El acto segundo, “Siembra”, parece hablar del periodo de 1917 a 1934, porque menciona una reconstrucción nacional, el reparto agrario y la instauración de las condiciones necesarias para alcanzar los logros esperados por la sociedad. Finalmente, “Liberación” muestra una sociedad integrada por sectores con “conciencia de clase”, habla de la necesidad de unificación en un frente común y de la importancia de la modernidad para poder extender sostenidamente los resultados obtenidos, multiplicándolos de manera favorable para las masas.

El *30-30* invitaba a las personas a formar parte de una sociedad armónica donde cada quien tenía una función determinada, de ahí que este Ballet tuviera cuatro personajes principales: el campesino, el obrero, el militar y la mujer, todos ellos presentes dentro de las políticas cardenistas y parte importante en el nacionalismo posrevolucionario. Se dio un mensaje socialista con el símbolo de la hoz y el martillo como depositario de las fuerzas obreras y campesinas unidas para el desarrollo del país.

Laura Levinson sostiene en su tesis doctoral que en la estética posrevolucionaria había una triada compuesta por el obrero, el campesino y el soldado. Estos arquetipos se desprendieron de las alianzas y anhelos populares interpretados por los artistas modernos y fueron recurrentemente utilizados en los murales de la época por artistas como Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes los incluyeron dentro de sus creaciones como simbolismo político y estético de los ideales nacionalistas.<sup>406</sup>

En el Cardenismo, el campesino era la encarnación de la lucha revolucionaria, ya que personificaba una de las causas principales de la guerra armada: el problema de la tierra y su posesión en manos de caciques que esclavizaban a millones por medio de

---

<sup>406</sup> Laura Levinson, *Orígenes Ideológicos de la trinidad revolucionaria. su inserción en la gráfica y en el muralismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997. Tesis de doctorado en Historia del Arte.

un sistema casi feudal. Fue constantemente aludido en el arte y en los discursos políticos por convertirse en un hito de los anhelos revolucionarios, su figura fue representada casi siempre a través de hombres y mujeres con rasgos indígenas que luchaban por su tierra y sufrían por ella. Representaban los orígenes, los vínculos, no solo con la tierra, sino con la nación, los lazos de identidad mexicana con el lugar de origen y la madre tierra, el sufrimiento, las deudas del sistema, la hermandad y la identidad popular.<sup>407</sup>

El obrero simbolizaba el trabajo, la humildad, la sencillez, la praxis de la modernidad, la conciencia de clase, la unidad y la posibilidad de cambio por su fuerza corporativa. Era una figura urbana, resultado del avance tecnológico, un hijo de la industrialización y un reflejo de la mejora en las condiciones de vida de las crecientes clases medias. Era, en suma, el símbolo popular de prosperidad colectiva.<sup>408</sup>

El soldado aludía a la fuerza protagonista de las luchas armadas, la figura que era “sacrificada por el bienestar del pueblo”; lo mismo representaba al campesino, que al obrero, porque era parte de ellos a través de la institución. En los relatos de Campobello el soldado juega el papel estelar de la cotidianidad de la guerra, no sólo el soldado de oficio, sino aquel que se une a la causa y entrega su vida con anhelos de cambio y de justicia para las masas. Los militares estaban subordinados al servicio de la nación más que al de sus intereses propios. Las filas necesitaban engrosarse con nuevos elementos que se nutrirían en teoría de los sectores obrero y campesino. Con estos

---

<sup>407</sup> En el sexenio de Lázaro Cárdenas, el apoyo campesino fue fundamental en la aceptación de esta figura presidencial. La reforma agraria fomentó la reestructuración del campo permitiendo que el Estado se involucrara en asuntos campesinos, reorganizando a las comunidades en ejidos para garantizar su buen funcionamiento por medio del Banco Nacional de Crédito Agrícola y Banco Nacional de Crédito Ejidal. Se crearon nuevas instancias creadas con la intención de dar asesoría y representación a los campesinos, así como de organizar la producción y venta en materia agraria. La creación de la Confederación Nacional Campesina, en agosto de 1938, fomentó la unidad de este sector y mermó las luchas agrarias al interior del país; como al de los cedillistas en San Luis Potosí, que durante algún tiempo habían sido apoyo importante para las fuerzas cardenistas y que, en palabras de Arnaldo Córdova, los agraristas armados habían sido la base de la lucha armada revolucionaria. En total, durante ese sexenio se repartieron 25, 324, 568 hectáreas entre casi 15, 000 ejidos, que beneficiaron a 1, 020, 594 campesinos, suma considerablemente mayor que los repartos agrarios en anteriores gestiones. Arnaldo Córdova, *La política de masas en el Cardenismo*, México, Era, 1981. p. 108.

<sup>408</sup> La enorme agitación laboral y el discurso de mejoramiento de las clases trabajadoras, plantearon la unificación de un sindicato que aglutinara a todas las organizaciones que habían surgido de la fragmentación de la CROM. Esto se logró en 1936 con la Confederación de Trabajadores de México CTM, la cual agrupó a los sindicatos más importantes en uno solo. La CTM bajo el liderazgo de Vicente Lombardo Toledano se convirtió desde ese momento en una de las organizaciones políticas más poderosas por el enorme peso que simbolizaba. Significó un aliado potencial para impulsar la popularidad de Cárdenas.

argumentos se puso al militar a nivel popular, salía del pueblo para servir a la patria, pero no dejaba de ser parte del pueblo en el discurso<sup>409</sup>.

El personaje de la mujer también fue incluido dentro del arte mural aludiendo a la madre patria y a la fertilidad de la tierra. Fueron incluidas en el discurso posrevolucionario como parte fundamental de la sociedad, sobre todo en el rol de madres perpetuadoras de los valores familiares y cívicos, en ese sentido estaban incluidas dentro de la ciudadanía mexicana<sup>410</sup>. En el *Ballet 30-30*, el personaje de la mujer inspira libertad, fuerza e impulso sostenido de cambio. Se desconoce si las Campobello pertenecían a alguna asociación feminista o sufragista, pero Nellie dejó un testimonio claro de sus conceptos en torno a la mujer en la sociedad mexicana: declaró que todas las mujeres del mundo tenían una función y que todas deberían estar comprometidas con su país, que deberían ser sencillas en sus arreglos y en sus maneras para agradar a los hombres, porque ellos en realidad les pertenecían por ser “como sus hijos” y como tales debían, cuidarlos y protegerlos tanto como a la nación<sup>411</sup>:

... todas deben ser útiles, todas deben cumplir con una misión, cultas o incultas, deben desarrollar siempre un trabajo, y si una mujer es inteligente, su misión ha de ser doblemente importante

---

<sup>409</sup> Cárdenas, siendo militar, ya tenía la simpatía de este sector en su mayoría. Desde el principio, se sabía que mantendría una buena relación con ellos y que posiblemente los premiaría mientras durara su gobierno, antes de hacerlo, tuvo que asegurarse de sacar de la jugada a los líderes militares que apoyaban a Calles, lo logró con gran éxito ofreciendo concesiones sin violencia a cambio de no involucrarse en su nuevo gobierno. Dentro de la incursión de los sectores en el renovado Partido de la Revolución Mexicana, la inclusión de los militares sirvió para equilibrar el poder de obreros y campesinos frente al Estado. “El día del soldado”, fue celebrado durante el Cardenismo (y algunos años anteriores) todos los 27 de abril en el Estadio nacional, los festejos de masas se extendían a lo largo de todo el día en todas las entidades de la república para reconocer el valor de la milicia mexicana “Homenaje a miembros del ejército”. “Los festejos en honor del Soldado” en *El Universal*, 27 de abril 1938, pp.1 y 8.

<sup>410</sup> Cárdenas integró algunos movimientos feministas al PNR y comenzó a hablar sobre la posibilidad del sufragio femenino. En un primer momento el panorama parecía muy favorecedor para las luchas feministas, las Cámaras de Diputados y Senadores aprobaron la reforma al artículo 34 referente al derecho a la mujer en participaciones políticas como candidatas y electoras. El Frente Único Pro Derechos de la Mujer fue la organización más importante en aglutinar los intereses feministas encauzados al sufragio. En los discursos políticos siempre estuvo presente el apoyo a las féminas y a su inclusión en la ciudadanía legal mexicana. Sin embargo, la reforma al artículo nunca se publicó en el Diario Oficial para que entrara en vigor como establecía la ley. La razón, la desconfianza que generaba la transición electoral porque se pensó que el sufragio de las mujeres se inclinaría hacia el partido más conservador en ese caso el Partido Revolucionario de Unificación Nacional PRUN y que podrían dar el triunfo a su candidato Juan Andrew Almazán. Gabriela Cano, “Una ciudadanía igualitaria. El presidente Lázaro Cárdenas y el sufragio femenino”, *Desdeldiez. Boletín del Centro de Estudios históricos de la Revolución Mexicana*, Jiquilpan, diciembre de 1995, pp.69. Ana Macías, *Contra Viento y Marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Estudios de Género, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002.

<sup>411</sup> Carmen Madrigal, “La charla y la danza. El lugar y la belleza” en *Revista Hoy*, 13 de abril de 1938, p.51

[...] Es horrible ver a una mujer convertida en una muñeca, así como en los aparadores para sercompradas.

A pesar de ser un ballet sumamente improvisado en su idea original, el *30-30* recopiló una serie de ideas complejas y las plasmó por medio de figuras reconocibles y populares para la época. Fue musicalizada con la “Marcha de Zacatecas” y “La internacional” (9 minutos a los sumo, dependiendo de los arreglos) (escuchar en material audiovisual, cap. 5, pieza 4 y 5). Posiblemente también incluyó alguna que otra pieza folclórica en el acto de las sembradoras, porque el traje que portan es parecido al usado en una danza que se baila en el estado de Michoacán (escuchar en material audiovisual, cap. 5, pieza 3).

Los críticos de danza se refirieron al *30-30* como una “valiosa obra de arte” que merecía ser difundida. Los decorados, vestuario y música fueron halagados; la llamaron una “obra de conciencia”. El *30-30* incluyó diversos significados, tales como el espíritu de la masa, la madre tierra y el amor por ella, al triunfo de la Revolución, la libertad, el progreso, el trabajo, el desarrollo de tecnologías, la autosuficiencia del pueblo y, en un mensaje implícito, se menciona a Cárdenas como aquel líder que lograría transitar del “espíritu de guerra” al de “libertad y armonía”. En pocas palabras, era una representación dancística del discurso cardenista que le valió a la Escuela de Danza una gira por muchos estados de la república y que posiblemente le dio méritos para obtener su nombramiento como Escuela Nacional de Danza, en 1938<sup>412</sup>. El *30-30* se presentó tres veces más durante ese año y se fue de gira por la república mexicana.<sup>413</sup> Nellie Campobello refirió la importancia de su labor con el *30-30* en su poema de 1960 llamado “Estadios”.<sup>414</sup>

Mi danza, erguida en los estadios  
sigue el ritmo majestuoso de los  
valeses mexicanos. Antorchas y banderas,  
arcos de triunfo  
he llevado mi danza en su ruta y  
en su forma por mi alma y el alma de

<sup>412</sup> “Éxito de las brigadas de Bellas Artes”, *El Nacional*, 13 de febrero de 1934, p. 16. “Gráficas alusivas al 30-30”, *El Nacional*, 19 de octubre de 1935, p. 4, “Una petición al Secretario de Educación”, *El Nacional*, 30 de septiembre de 1938, p.8. Este último artículo refiere a que es petición del Secretario de educación que Nellie Campobello vaya a “todos los estadios estatales” para presentar su obra.

<sup>413</sup> “La gran fiesta del estadio”, *El Nacional*, 25 de junio de 1935, pp. 1 y 5

“Programa de la gran festividad oaxaqueña”, *El Universal*, 23 de julio de 1935, p. 5

“Bello festival hubo en el Estadio”, *El Universal*, 18 de noviembre de 1935, 2ª. Sección pp. 1 y 10.

<sup>414</sup> Nellie Campobello, “Estadios” (Fragmento) en Campobello, *op cit.* pp. 323-332.

mi raza.  
 Y danzando en los estadios de mi  
 patria, se engrandecen siete mil  
 metros cuadrados bajo mis pies.

En todos los  
 estadios donde  
 para ti he  
 danzado,  
 he sido sumisa a prosternarme  
 ante tu imagen, y entre luceros y  
 nardos, tú, patria,  
 forjada con devoción,  
 me hiciste estatua en el  
 silencio, estatua en  
 paso de danza, que  
 humilde toca  
 tus suelo,  
 suelo al que estoy engarzada.

Puede notarse una retrospectiva en la que se siente orgullosa de su obra de difusión y concientización del pueblo. La poesía completa menciona muchos de los lugares donde se presentó el 30-30. Aseguró que todo su trabajo fue impulsado por su amor a la patria y por el bienestar de las masas. La veintena de representaciones por gran parte del territorio nacional incluyó lugares como Morelia, Jiquilpan, San Cristóbal de las Casas, Xalapa, Saltillo, Torreón, Toluca, León, entre otros.

En cuanto a la estética del ballet, estuvo inspirada en tres grandes vertientes de influencia: *a)* Los movimientos militares, *b)* La Danza folclórica y *c)* La estética de los murales mexicanos. En este último punto los murales de José Clemente Orozco fueron utilizados como modelos de algunas figuras representadas en la obra, por lo que su estética imperó en todo el primer acto, especialmente acentuada en el color rojo de las mujeres que despiertan la revolución. La danza folclórica puede notarse en el segundo acto, como dije antes, considero posible que este acto haya estado compuesto por la “Danza de las sembradoras”, del estado de Michoacán, a juzgar por el análisis de la fotografía 109. Finalmente, los movimientos militares fueron ejecutados justamente por el cuerpo castrense que participó en el espectáculo, estos mismos elementos pudieron también hacer algunos papeles de obreros dentro de la pieza. La prensa elogió la presentación.

Nosotros aprovechamos esta oportunidad para hacer público, justo y necesario, elogio de nuestra clase benemérita de nuestro pueblo que encuadra dentro de los límites estrictos de disciplina, de instrucción con el símbolo del nombre soldado, Lázaro Cárdenas del Río.

El número cumbre indudablemente fue el Ballet Simbólico Revolucionario “30-30” de Nellie Campobello, Carlos González y Francisco Domínguez. Los autores lo dividieron en tres momentos: revolución, siembra y liberación; hay gritos de delirio cuando una inmensa ola roja avanza iniciando el movimiento revolucionario, encabezado por Nellie Campobello, que empuña y levanta la tea roja, índice del movimiento que habrá de efectuarse. Después de presenciar evoluciones en que se evidenció que estamos en aptitud de contar con un gran cuerpo de baile auténticamente nuestro, se desarrolla este cuadro de plasticidad, de estética y de elocuencia. Se unen en un solo haz las “sembradoras”, los “campesinos”, los “obreros” y los “soldados”. Cuando el enorme grupo formó en la pista del estadio “la hoz y el martillo”, la ovación culminó en entusiasmo.

Flameaban los pendones escarlata y había borrachera de colores en el conjunto imponderable, la música desflora las notas de “La Internacional” y en nuestra Marcha de Zacatecas. Finalmente el Himno Nacional constituyó el colofón de este festival memorable.

Durante el desarrollo del programa el señor Don José María Dávila, Secretario General del Comité Ejecutivo del PNR, pronunció conceptuoso discurso.<sup>415</sup>

La coreografía se montó por secciones a través de plantillas diseñadas por las Campobello, por lo que hubo diferentes grupos que se aprendieron su parte por separado. Cada uno era dirigido por alguno de los alumnos de la Escuela de Danza. En los ensayos generales se iban ensamblando las figuras completas a modo de un gran rompecabezas que funcionaría al unísono en las trayectorias. Las partes más complejas de la coreografía eran interpretadas por los alumnos de la Escuela de Danza y por los elementos militares, que bajo su rigurosa formación física perfeccionaban los movimientos ejecutándolos al máximo. Los otros papeles de obreros, campesinos y mujeres sembradoras eran representados por diferentes escolares de diversas instituciones.<sup>416</sup> Las grandes multitudes en el escenario formaban figuras complejas como la hoz y el martillo, y otros desplazamientos complejos con figuras geométricas.

---

<sup>415</sup> “Uno de los números que fueron más aplaudidos en el festival de ayer que se ejecutó en el Estadio Nacional”, *El Universal*, 28 de abril de 1935, 2ª secc. p. 1

<sup>416</sup> Entrevista de Claudia Carbajal Segura a Roberto Ximénez (Primer egresado varón de la Escuela Nacional de Danza), Ciudad de México, 13 de diciembre de 2012.



Pueden apreciarse movimientos de solemnidad, de fuerza, actividades consuetudinarias, como el sembrado y el trabajo industrial..<sup>417</sup>

---

<sup>417</sup> “Uno de los números que fueron más aplaudidos en el festival de ayer que se ejecutó en el Estadio nacional”, *El Universal*, 28 de abril de 1935, 2ª secc. p. 1

Tabla 25. BALLET SIMBÓLICO DE MASAS 30-30

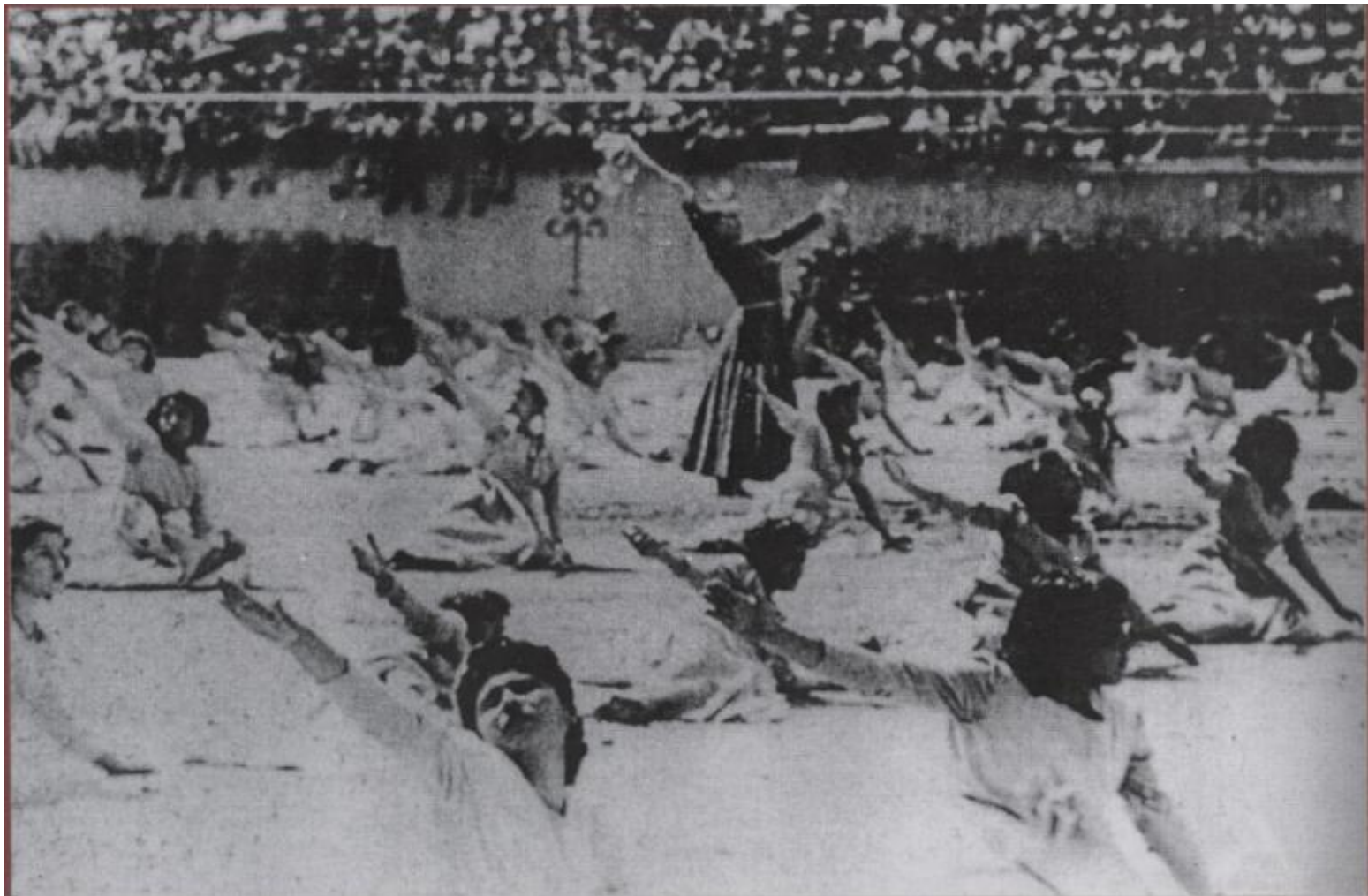
Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Participación de la escuela de danza, profesores de educación física, escuela industrial vocacional y escuelas números 1 y 2 de arte para trabajadores, banda de guerra y banda de zapadores del ejército nacional.</li> <li>- 1,200 elementos en escena: 400 mujeres en rojo, 200 sembradoras, 200 soldados, 200 campesinos y 200 obreros.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50 000 espectadores.</li> <li>- El presidente Lázaro Cárdenas y todo su gabinete invitado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las grandes multitudes en el escenario forman figuras complejas como la hoz y el martillo, y otros desplazamientos complejos con figuras geométricas.</li> <li>- Pueden apreciarse movimientos de solemnidad, de fuerza, actividades consuetudinarias, como el sembrado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Los movimientos que se aprecian tienen tres grandes vertientes de influencia:               <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Movimientos militares.</li> <li>b) Danza folklórica</li> <li>c) Estética de los murales mexicanos.</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hay varios personajes: la mujer, el campesino y el soldado, cada uno de ellos porta prendas que los caracterizan.</li> <li>- Los soldados portan uniforme militar, esto no era un vestuario puesto que fue interpretado por elementos del ejército.</li> <li>- Los campesinos no están presentes en la fotografía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se efectuó en el Estadio nacional en el gran escenario en forma de herradura.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se efectuó por la mañana.</li> <li>- No se sabe exactamente la duración de la obra, pero la música utilizada (la marcha de Zacatecas y la Internacional) tienen una duración conjunta de 8 minutos.</li> <li>- Posiblemente también se utilizaron músicas folklóricas en el acto de las sembradoras, lo que sumaría duración a la obra.</li> </ul>



**Foto. 106. Nellie Campobello en el Ballet Simbólico 30-30.  
FUENTE: AHENDNYGC, Archivo Fotográfico.**



**Foto 107. Ballet Simbólico 30-30.**  
**FUENTE: AHENDNYGC, Archivo Fotográfico.**



**Foto 108. Ballet Simbólico 30-30.**  
**FUENTE: AHENDNyGC, Archivo Fotográfico.**



**Foto 109. Las sembradoras.**

**FUENTE: *Excelsior*, 28 de abril de 1935, p.1, 2 secc.**



**SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA**

**PROGRAMA PARA EL FESTIVAL EN EL ESTADIO NACIONAL, A LAS 10 HORAS.**

**DPTO. DE BELLAS ARTES**

**PROGRAMA:**

- 1** **Marcha Militar**  
Banda de Estado Mayor. Dirección: Genaro Núñez. *Schubert.*
- 2** **Tabla de Gimnasia con Masas.**  
500 alumnos de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública del Distrito Federal.  
Dirección: Prof. Jesús Pizar.
- 3** **Evoluciones Militares a Tiempo Perdido.**  
Ejecutadas por una compañía de Policía de la Jefatura de Policía del D. F.  
Dirección: Insp. de Instrucción, Mayor Luis E. Pérez Cervantes.
- 4** **Fantasia sobre motivos de la Revolución.**  
Banda de Estado Mayor. Dirección: Genaro Núñez.
- 5** **Juegos Recreativos.**  
500 alumnos del Centro Escolar "Benito Juárez."  
Dirección: Enrique J. Zapata.
- 6** **"30-30" Ballet Simbólico Revolucionario de Nelly Campobello, Carlos González y Francisco Domínguez.**  
En tres momentos: a. Revolución.  
b. Siembra.  
c. Liberación.  
Interpretación: 400 mujeres de roja. 200 sembradoras, 200 soldados, 200 campesinos y 200 obreros.  
**ACTUACION:** Profesores de la Oficina de Educación Física, Profesores del Depto. de Enseñanza Primaria y Normal, Alumnos de la Escuela Nacional de Maestros, Alumnos de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública, Alumnos de la Escuela de Artes del Departamento de Bellas Artes, Policías de la Jefatura de Policía del D. F.  
**COLABORACION:** Coros de la Sección de Música y Conservatorio, Bandas de Zapadores y Artillería de la Guarnición de la Plaza y la Banda de Guerra de la Escuela Industrial Vocacional.  
**COREOGRAFIA:** Nelly y Gloria Campobello.  
**ESCENOGRAFIA:** José Chávez Morado.  
**DIRECCION DE EVOLUCIONES:** Prof. Enrique J. Zapata.  
**MUSICA, EVOLUCIONES Y DIRECCION ARTISTICA:** Francisco Domínguez.
- 7** **HIMNO NACIONAL.**  
Coros de la Sección de Música y Conservatorio Nacional, acompañados por las Bandas de Zapadores, Artillería y Estado Mayor.  
Dirección: Francisco Domínguez.

NOTA— En la coreografía del Ballet se utilizan un fragmento de la Marcha Zarzosa y "La Internacional."

**DIA DEL SOLDADO**

**27 de Abril**

**Imagen 24. Ballet Simbólico 30-30.**  
**FUENTE: AHENDNYGC. Sección Programas.**



**Foto 110. Nellie Campobello la destacada danzarina interpretando su ballet revolucionario 30-30.**

**FUENTE: *Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1935.**





**Foto 111. 500 danzantes ejecutando el Ballet 30-30.  
FUENTE: *Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1935.**

## **Festival deportivo en el zócalo capitalino 1940**

El último festival masivo que acaeció en el gobierno de Lázaro Cárdenas se celebró el 18 de noviembre de 1940, con motivo de los festejos del inicio de la lucha revolucionaria. En los años anteriores de su gobierno era una tradición hacer el desfile y un pequeño homenaje, así como competencias deportivas en Balbuena. Únicamente en 1937 se había incluido un gran festival en la Plaza de la constitución. En esa ocasión también se incluyeron bailes, tablas gimnásticas y algunas competencias. Generalmente en los festejos de esta fecha se incluían muchas actividades diferentes en varios recintos de la Ciudad de México. El 20 de noviembre se fue construyendo poco a poco como la celebración consagrada al bienestar de la sociedad mexicana con el deporte como su principal estandarte.

El 18 de noviembre de 1940 se acordó efectuar el desfile deportivo rematándolo con un gran festival en la plancha del Zócalo capitalino para despedir al presidente Cárdenas, quien estaba a menos de dos semanas de terminar su mandato. En el programa presentado se incluyeron varios números de calistenia por parte de la policía y cuerpos militares, algunas tablas gimnásticas y en el número estelar la "Danza de los listones", al estilo Michoacán. La decisión de poner esta pieza seguramente tuvo que ver con el hecho de deleitar por última vez al presidente Cárdenas, quien había nacido precisamente en aquel estado de la República (escuchar en material audiovisual, cap.5, pieza 6).

En la fotografía 112 se aprecia una impresionante coreografía, en la que se incluyen treinta grandes palos monumentales cuya estructura estaba ataviada con treinta listones de colores. Los intérpretes tomaban los listones y los iban entrelazando con su baile, como si de formar un petatillo se tratase. En la segunda parte del baile este petatillo se iba deshaciendo con los pasos de baile en reversa y los listones volvían a su posición original. Esta danza se realiza en varios lugares de México, pero va variando un poco la manera de interpretarla, el traje que portan los intérpretes y ciertos arreglos musicales. Generalmente se usa para conmemorar los rituales de primavera. El gran palo central simboliza un árbol fértil que se yergue sobre la tierra, los listones hacen la parte de la abundancia y los frutos que dará ese árbol, mientras que los intérpretes son la comunidad que trabaja y recibe esos frutos de la naturaleza. Tradicionalmente esta danza está basada en antiguos rituales de origen prehispánico que se mezclaron con las costumbres religiosas de la semana santa del catolicismo.

Cabe resaltar que este baile ya se había presentado en varias ocasiones en el Estadio nacional, en versiones de otros estados o regiones del país. El espectáculo vistió al Zócalo de gran colorido y ofreció a los asistentes una excelente calidad en su interpretación. Así lo reseñan las críticas periodísticas como la de *Excélsior*:

Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que fue lo mejor del desfile este baile michoacano estilizado, cuyos movimientos nos hicieron recorrer desde el mítico balanceo con compás de vals de la entrada, a las graciosas evoluciones de danzas bucólicas combinadas con compases muertos imitando actitudes estatuarias de adoradoras y danzantes de nuestras razas ancestrales, llegando después a la cadena general para formar un petatillo con las cintas de colores que se desprendían de los postes eje de cada grupo de ejecutantes y terminando con un alegre zapateado que arrancó una ovación de la muchedumbre.

Erróneamente se llamó este bailable tabla gimnástica, ya que ni su vestuario ni el ritmo de la música, ni la cadencia de los movimientos corresponden al tipo de ejercicios gimnásticos.

Saliendo de la puerta central de Palacio, en hilera de dos y sosteniendo el mástil que les iba a servir para sus evoluciones, las jóvenes danzantes se fueron esparciendo y formando círculos alrededor de esos postes y sosteniendo en la mano unas cintas que pendían de lo alto del mástil eje, de espaldas a él las 43 argollas de indias michoacanas iniciaron un balanceo con peso cruzado y acompañado de un rítmico de brazos.<sup>418</sup>

Por otro lado, *El Universal* señaló:

La rápida y bien dirigida marcha a la enorme columna deportista, dio el admirable espectáculo de las bien ejecutadas tablas gimnásticas que se desarrollaron en nuestra plaza principal frente al Palacio Nacional.

Tanto el grandioso desfile como la espléndida demostración gimnástica fueron presenciadas desde el balcón central de Palacio por el señor presidente de la república Gral. Lázaro Cárdenas, a quien acompañaban sus colaboradores en el gobierno y otras destacadas personalidades.

Dos fueron las exhibiciones de gimnasia calisténica, las que se ofrecieron ante el Palacio Nacional, una de ellas dirigida por el popular profesor Jesús Prián ejecutada por elementos de las dependencias oficiales y la otra realizada por alumnas de las escuelas oficiales dirigidas por el profesor E. J. Zapata ambas fueron muy gustadas pues los elementos tuvieron gran uniformidad

<sup>418</sup> “La mejor nota del desfile fueron los bailables escolares”, *Excélsior*, 18 de noviembre de 1940, p.9.

en sus movimientos y una notable vistosidad, pero el baile michoacano del grupo femenino causó gran entusiasmo.<sup>419</sup>

---

<sup>419</sup> “Un aspecto del baile michoacano ejecutado ayer por millares de alumnas de las escuelas secundarias en la Plaza de la Constitución”, *El Universal*, 18 de noviembre de 1940, p. 1 2ª sección.

Tabla 26. FESTIVAL EN EL ZÓCALO

Protagonistas		Factores de interpretación y recepción. Vía de comunicación				Lugar de comunicación	
El cuerpo	Espectador-participante	Movimiento	Impulso del movimiento	Relación luz-oscuridad	Forma o apariencia	Espacio	Tiempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Alumnos de las escuelas de la SEP.</li> <li>- 950 intérpretes aproximadamente.</li> <li>- Otros intérpretes bailan alrededor de las grandes ruedas.</li> <li>- Están vestidos con un traje típico michoacano.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aproximadamente 25,000 personas, entre capitalinos y turistas mexicanos y extranjeros.</li> <li>- Presidente de a república y gabinete.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danza de las cintas, un gran palo central sirve de base para 30 listones que se van enlazando caprichosamente, según los avances de los intérpretes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las cintas se entrelazan haciendo un complejo tejido que después se deshace, efectuando exactamente los mismos movimientos en modo inverso, de los que generaron este petatillo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Luz de día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 30 grandes palos como base de la danza del listón.</li> <li>- Cada uno de ellos con 30 intérpretes tejiendo los listones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plaza de la constitución.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se desconoce la duración exacta de este evento</li> <li>- Los bailables se efectuaron después del desfile deportivo y las tablas gimnásticas.</li> </ul>



**Foto 112. Una bella fiesta llena de colorido se efectuó en nuestro zócalo.  
FUENTE: *Excélsior*, 18 de noviembre de 1940, p.1, 2 secc.**

## CONCLUSIONES

En el discurso, el Estadio nacional parecía ser la concreción material de toda la ideología de crecimiento nacional que se planteó en el proyecto vasconcelista. Dicho proyecto fue construido con una gran riqueza cultural e intelectual. Sin embargo, aunque hubo algunos resultados favorables, México estaba muy empobrecido y aún había bastantes pugnas políticas internas, lo cual impidió dar continuidad a las iniciativas propuestas por quien fuera el primer secretario de Educación Pública.

El corto periodo que José Vasconcelos permaneció al frente de la SEP estuvo lleno de desacuerdos entre sus colaboradores. El Estadio es un buen ejemplo para referirme a esto, ya que su construcción se vio empañada por los dimes y diretes entre los arquitectos y decoradores involucrados. Se inauguró sin haberse cubierto el total de su costo y con detalles faltantes en su construcción.

Según las críticas periodísticas, los únicos dos espectáculos realizados durante la gestión de Vasconcelos fueron todo un éxito. Los organizadores supieron manejar muy bien el montaje de los números con gran cantidad de intérpretes. Se incluyó la danza, la música, la gimnasia y el deporte. Los mensajes que dejó el espectáculo en general fueron el fomento a la salud, la motivación de la juventud, una oda a la esperanza y a la unidad nacional.

Las ideas wagnerianas, las obras clásicas griegas y las ceremonias prehispánicas sugirieron ciertos elementos esenciales en los objetivos principales de los festivales del Estadio nacional. Sin embargo, en México la responsabilidad artística de concientizar a las masas estuvo relacionada con el nacionalismo y el fomento a la modernidad. Vasconcelos tenía la ilusión de aproximarse al pueblo a través de lo popular para llegar al arte universalista con una añoranza por la cultura clásica.

En esos momentos, México necesitaba paz, cohesión social y reconciliación con muchos sectores. Ya que venía saliendo de una guerra que diezmó su población, el analfabetismo y la pobreza estaban presentes en todo el territorio. Los mensajes educativos requerían impulsar la esperanza, el trabajo, la educación y la salud. El Estadio nacional fue el escenario perfecto para ello porque fue un transmisor de aprendizajes didácticos a través de los valores familiares que se presentaban por medio de las obras.

La idea original de tener un teatro–estadio fue el resultado de un proceso intelectual de ruptura con el positivismo promovido en el Porfiriato. Fue una especie de materialización de todos los sueños culturales y artísticos que se gestaron en el Ateneo de la Juventud durante los primeros años del siglo XX. José Vasconcelos fue el portador de esas ideas y la persona que tuvo en su poder la manera de llevar a cabo un proyecto tan completo: sería una gran obra de arquitectura decorada por murales y esculturas, en cuyo seno se gestarían las obras masivas más impresionantes de danza, música, teatro y gimnasia. El Secretario de Educación Pública no se quedó a ver cómo se desarrollaba su obra, por lo cual ésta perdió sus objetivos originales.

El Estadio nacional nació de una necesidad física, política y, sobre todo, artística de albergar a las masas dentro de nuevos espectáculos posrevolucionarios. El clima político, intelectual y artístico obligaba a que el pueblo fuera incluido dentro de las nuevas formas de hacer teatro, danza, música y deporte.

Las características físicas del Estadio nacional se asemejaban a un teatro griego que permitiría a los espectadores-participantes explorar la liminaridad con los intérpretes involucrados, esto otorgó características muy diferentes a las obras que ahí se realizaban porque imprimió *de facto* un sentido de colectividad, conciencia y pertenencia a una comunidad concreta, además los espectáculos eran grandes difusores de mensajes masivos.

El Estadio nacional abrió un espacio apto para la experimentación artística y deportiva que fomentaría aprendizajes significativos para la vida de la familia. Los números presentados en la inauguración resultaron ser cercanos a las tradiciones populares, exaltaron el amor a la patria, el deporte y los valores propios del ciudadano del porvenir.

Como el Estadio fue abandonado casi desde su creación, los objetivos originales de Vasconcelos tuvieron que ceñirse a las voluntades y posibilidades de la administración callista. Espectáculos de esta envergadura requerían del apoyo institucional del Estado para poder llevarse a cabo por su complejidad logística y presupuestal, sin embargo, esto no significa que los contenidos en él hayan estado limitados a los caprichos de las autoridades, pues las inquietudes escénicas en la música, la danza y el teatro propias del contexto histórico se manifestaron auténticamente en las obras que se presentaban.



Puede notarse una pequeña diferencia entre las obras presentadas en las primeras representaciones y las que estuvieron a cargo del Secretario Puig Casauranc. En primer lugar se nota que los festivales poco a poco fueron perfeccionándose e incluyendo repertorios más arriesgados. Aunque desde el principio se tuvo un formato más o menos establecido, con el tiempo se incluyeron más números dentro de los programas.

La música fue un elemento indispensable en los festivales, porque abría la comunicación liminar entre intérpretes y espectadores-participantes. Se preponderó la música popular y el Himno Nacional, gracias a que se le dio un sentido de asociación, es decir, se vinculó lo mexicano con las costumbres populares del pueblo para fomentar el nacionalismo. Aunque también se incursionó en los repertorios internacionales, principalmente por la influencia del pensamiento vasconcelista, se optó por contenidos directamente relacionados con el territorio mexicano.

El deporte, la gimnasia y la calistenia fueron recurrentes en los festivales de 1925 a 1928. El culto al cuerpo estuvo presente en todo momento. Se asoció a la ciudadanía mexicana y el esfuerzo en el trabajo con una buena salud física demostrada a través de la actividad corporal. Fue muy evidente que a los hombres se les atribuían números de calistenia como ejercicios aislados, pirámides humanas o manejo de armas, mientras que las mujeres se involucraron con la gimnasia rítmica y la danza.

En las primeras representaciones el “Jarabe Nacional” fue la copia de un cuadro que se venía presentando desde el centenario de la Independencia, los charros y las chinas eran cada vez más populares como íconos. En los festivales de 1925 a 1928 se incluyeron otras danzas folclóricas alusivas al pasado y a las diferentes regiones del país con el objetivo de mostrar un México multicultural, rico en tradiciones y costumbres, para ello la estética que se manejó en los vestuarios, en el diseño de las coreografías y en la presentación de cuadros fue esencial para brindar una buena imagen al espectador-participante.

Al parecer eran cuadros sencillos, pero muy vistosos: la cantidad de personas involucradas, la diferencia entre contexturas corporales y habilidades físicas, además del poco tiempo de ensayo y la complejidad del montaje de la obra, impedían que fueran presentaciones perfectas e impecables con una calidad técnica estandarizada. A pesar de

ello, los vestuarios, la cantidad de intérpretes, las escenografías, la música, el diseño del espacio y la monumentalidad de las presentaciones proyectaban una espectacularidad inusitada.

Básicamente había dos clases de espectadores-participantes: la primera era el pueblo, las familias que acudían a divertirse con los festivales escolares en los que participaban sus hijos o conocidos, los obreros, los campesinos, personas sin estudios, analfabetas en su mayoría; la segunda clase estaba compuesta por los políticos, los embajadores, los empresarios, todas aquellas autoridades civiles y militares involucradas en los festivales. Para estos últimos, las ceremonias eran un ritual de pacto con el pueblo y también una forma de disfrutar y alardear de los logros obtenidos en su gestión.

La diferencia entre el periodo obregonista y el callista se hizo notoria por la inclusión de ceremonias oficiales y por todos los rituales cívicos que se representaron en ellas: entonar el Himno, la jura a la bandera, la presencia del presidente, de los militares, la entrega de lábaros patrios, el homenaje internacional a Chile y Estados Unidos, y otras actividades de corte oficialista. En el periodo de Puig Casauranc —ya en la presidencia de Calles— se buscó crear una religión secular de amor a la patria, mientras que en la gestión de Vasconcelos se externó un anhelo por la cultura mexicana cosmopolita.

La toma de protesta presidencial en el Estadio inauguró una nueva forma de legitimar al poder ante las masas. Fue un espectáculo revolucionario que se proclamó heredero de la lucha armada. También fue una manera de pactar con muchas otras fuerzas que ejercían poder o algún dominio en un país que salía de la guerra. Todos estuvieron invitados a la ceremonia en el Estadio: políticos, diplomáticos, empresarios, líderes obreros, campesinos, padres de familia, niños, escuelas, etcétera. La representación de la sociedad mexicana juró lealtades de facto en el preludio de la institucionalización.

Las autoridades de la Secretaría de Educación Pública buscaron en todo momento que los espectáculos presentados en el Estadio nacional fueran de calidad internacional, para ello se inspiraron en las propuestas artísticas más destacada de aquella década de los veinte, que vivió un cambio rotundo en la manera de transmitir mensajes políticos a través de las fiestas nacionalistas en el coloso. Varios estereotipos fueron reproducidos en los

festivales, los más destacables fueron la china poblana y la tehuana, aunque también pudieron verse exaltados al indígena y al militar.

Las ceremonias del Estadio nacional promovieron la figura secular del Estado, de tal forma que si los mexicanos profesaban alguna religión, debería ser la del amor a la patria. Se exaltó muchísimo la figura del militar como salvaguarda de la nación. Dentro de estas grandes fiestas se hizo gala de las diferentes artes escénicas. El guión general del espectáculo y las temáticas de las obras presentadas giraron en torno a la lealtad, al trabajo, a la puntualidad, a la confiabilidad, a la verdad, a la cooperación, a la bondad, a la solidaridad, a la armonía y a la limpieza. El esfuerzo físico se vinculó con la buena ciudadanía. Estos mensajes fueron captados de una manera vívida y efectiva por una población en su mayoría analfabeta.<sup>420</sup>

A pesar de la gran inestabilidad política y administrativa que existió en el Maximato, los espectáculos escénicos se profesionalizaban cada vez más y adquirían mayor complejidad en su logística y argumentos. Para los años treinta eran más completos y se alejaban de los números aislados presentados en los veinte. También se vislumbraba un giro específico en cuanto a la estética y a los discursos que se promovían en ellos, pues poco a poco se tornaron más complejos con respecto a los espectáculos efectuados en la presidencia de Calles. Durante el Maximato ya se puede hablar de obras con argumentos y escenografía diseñados para representar cada aspecto específico de la puesta en escena.

Además, el éxito en el concepto del Estadio nacional y la efervescencia en la celebración de las Olimpiadas a nivel internacional fomentaron la apertura de otros lugares que promovieran la convivencia de las masas con el arte y el deporte. En el Distrito Federal se abrieron otros pequeños estadios como el de la escuela Corregidora de Querétaro, Parque Delta y el Centro Cívico Obrero “Venustiano Carranza”, en Balbuena. A nivel federal hubo un auge de los estadios para fomentar la salud y el ocio en sanidad, muestra de ello fueron los inaugurados en Coahuila, Nuevo León, Jalisco Guanajuato,

---

<sup>420</sup> Engracia Loyo habla de que en el callismo los valores cristianos fueron exaltados a través de la secularización como contrapunto a los conflictos religiosos entre la Iglesia y el Estado. Se resaltaron la abnegación, la renuncia, la honradez, el sacrificio, la humildad y la verdad con el objetivo de crear un culto a la patria. Loyo, *op. cit.*, p. 246.

Chiapas y Xalapa, posteriormente en el Cardenismo se inauguraron otros más en Jiquilpan y Mérida.

Durante el Maximato ya se distinguen muy bien las directrices por las que va la estética anhelada para promover “lo mexicano”. Sobresalen dos elementos principales: lo antiguo y lo moderno. Lo antiguo como legitimador del pasado y como testimonio de una enorme grandeza y esplendor mesoamericano que llega al presente con su riqueza cultural. Obras como *Quetzalcóatl* y los primeros actos de *Liberación* nos hablan de ello. Por otro lado, lo moderno, como testimonio vivo de la promesa revolucionaria: el cambio de vida en las familias para abrazar un futuro prometedor y a la altura de la de cualquier ciudadano de alguna potencia internacional. Espectáculos como *Incendio de Roma*, el final de *Liberación* y *Ajedrez Humano* son fieles testigos de tales ideales reflejados en el escenario. Lo antiguo y lo moderno en convivencia constante dentro de las formas mestizas, la mezcla de lo indígena con lo español.

Ya se escuchaban nombres recurrentes dentro de los festivales como Guty Cárdenas, Tata Nacho, Rubén M. Campos, Carlos G. González entre otros. En las obras que analicé en el capítulo IV se buscó la originalidad y la participación de artistas renombrados que dieran un toque distinto a sus creaciones. Para los años treinta ya no eran los maestros de escuela quienes ideaban qué números poner en los grandes festivales masivos de la capital, sino personalidades destacadas en el medio de la música, la danza y los deportes. A pesar de ello, los que organizaban los espectáculos desde abajo, en la cuestión logística, sí eran los maestros y directores de las escuelas participantes, mismos que han sido anónimos a lo largo de la historia.

Los estímulos colectivos en estos espectáculos utilizaron referentes conocidos, tal es el caso de los valores católicos como el sacrificio, la solidaridad, la obediencia, la disciplina y la humildad. Todas las obras emplearon anécdotas o historias nuevas para la mayoría de los espectadores-participantes, que tenían un referente directamente relacionado con situaciones conocidas. Por ejemplo la *Navidad de Quetzalcóatl*, en la que se mezcló una leyenda prehispánica con una tradición y figura como la de Jesús y su nacimiento.

Se manejó la importancia de la cohesión colectiva, de la identificación común del ser mexicano a través de diversos símbolos, imágenes y hasta colores que estuvieran llenos de una significación intrínseca para el pueblo mexicano. La bandera, el Himno Nacional y los arquetipos como el charro, la china poblana o los nuevos dioses prehispánicos, emanaban en su conjunto un ideario colectivo reconocible e identificable. Una religión racional con una filosofía liberal: anticlerical, patriótica y nacionalista.<sup>421</sup> Algunos de estos estereotipos y arquetipos lograron trascender en el tiempo de manera exitosa, algunos otros, como la mayoría de las figuras prehispánicas promovidas, se quedaron en un mero intento por parte del Estado, un buen ejemplo de ello fue la figura de Quetzalcóatl.

Estas coreografías monumentales y espectáculos masivos fueron un testimonio palpable de aquellos aspectos culturales que México quiso proyectar al exterior a nivel institucional. El reflejo más claro de esto fue el cuadro presentado en la Feria Iberoamericana de Sevilla en donde brillaron los arquetipos más populares, exitosos y trascendentes en la imaginería del momento: la china poblana, la tehuana y la adelita. México se presentó con un discurso de país moderno en el cual brillaban sus tradiciones e historia. El mito de los logros de la Revolución Mexicana fue explotado al máximo en las décadas de los veinte y treinta, logrando captar la atención internacional en las políticas educativas vanguardistas, como ejemplo de esto la posible influencia de las Misiones culturales en las Misiones pedagógicas españolas. Éste punto puede significar que se logró la proyección de una imagen de riqueza y esplendor, así como de estabilidad y crecimiento.

Con la partida de Ignacio Fernández Esperón a Europa se consolidaron otros grupos de trabajo. Podemos encontrar nombres recurrentes como Carlos G. González; Efrén Orozco Romero, Rubén M. Campos, Francisco Domínguez, las hermanas Nellie y Gloria Campobello, o Alberto Flachehba, la mayoría de ellos sin una biografía consistente que nos permita saber más sobre esta etapa de sus vidas. Otros personajes como Amalia González Caballero de Castillo Ledón, Caridad Bravo Adams y Julio Jiménez Rueda gozan de cierto prestigio en otros pasajes de su vida, pero se desconoce mucho de esta etapa en la que colaboraron en las coreografías monumentales. Nada sabemos de creadores

---

<sup>421</sup> “Racismo, revolución e indigenismo” en Alan Knight, *Repensar la revolución mexicana*, México, El Colegio de México, 2013, vol. II. p. 306.

y organizadores como Jesús Reynoso Araoz, Octavio García, Alfredo Carranco y Julio Galindo.

Es claro que el más destacado escenógrafo de estas coreografías monumentales es Carlos G. González, quien aparece como creador principal en la mayoría de las obras analizadas en esta investigación. El trabajo que implica realizar vestuario para la gran cantidad de personajes involucrados en cada presentación y los detalles técnicos que se requieren para adaptar cada boceto lo convierten en el mejor escenógrafo mexicano especialista en coreografía monumental. Necesariamente debió contar con un enorme equipo de trabajo en costura, pintura y tramoyería para cubrir los cientos o miles de vestuarios realizados casi cada año. El taller de González fue una pieza clave en el desarrollo de la escenografía profesional en México.

También es destacable la participación de Rubén M. Campos y Efrén Orozco Romero en los argumentos, quienes dieron vida a varias coreografías monumentales de los años treinta. Obsesionados con el folclor y la historia mexicana, plasmaron sus inquietudes por el pasado, para avivar el espíritu y la creación de un imaginario colectivo en todos los espectadores-participantes de sus obras.

El equipo de trabajo de creación de coreografías monumentales y espectáculos masivos varió muy poco entre el Maximato y el Cardenismo. Llama la atención que en ambos periodos las obras cambiaron de enfoque en el público al que iban dirigidas, porque hubo un interés exacerbado por complacer a los empresarios extranjeros, seguramente como una táctica para atraer inversión internacional y/o fortalecer la nacional, este rasgo se vio pronunciado en el Cardenismo. La falta de información administrativa me ha impedido confirmar si hubo capital privado en las obras de este periodo, pero lo más seguro es que sí, debido a la gran cantidad de anuncios de empresas incluidas en los programas de mano.

Persistió la inquietud de preservar la salud y fomentar la buena convivencia en el tiempo libre. Espectáculos como el *Ajedrez humano* demuestran un claro interés por fomentar el intelecto en los espectadores-participantes. Otras coreografías monumentales como *Incendio de Roma* de Pedro Rubín reflejan el anhelo de tener figuras cosmopolitas que guiaran la creación escénica y pusieran en boga las tendencias internacionales de la danza moderna. Se desconoce por qué Rubín no volvió a colaborar en este tipo de eventos.

Hubo una necesidad oficial de reescribir la historia y contarla con versiones que favorecían el entonces momento actual y resaltaran los puntos nodales de la cohesión comunitaria. Podemos verlo en *Liberación y Ballet 30-30*. En la primera, se hace un recuento de algunos acontecimientos acaecidos en el territorio mexicano para integrarlos a la historia oficial, se destacan las acciones heroicas de “los mexicanos” en un relato lineal y centralizado en la Ciudad de México.

Por otra parte, el *30-30* conjuntó todos aquellos elementos del discurso revolucionario a través de las artes escénicas y los proyectó en una atmósfera de esperanza y anhelos cumplidos que tenían su culminación en el Cardenismo. Este argumento supo empalmarse a los momentos históricos más trascendentales en la revolución y posrevolución por medio de la alegoría. Los mensajes transmitidos en esta obra, fueron realmente importantes para potenciar la aceptación de Cárdenas y del discurso posrevolucionario en los espectadores-participantes.

Es notoria la inquietud de presentar otras danzas diferentes a las estereotípicas oficiales. “Xochiquetzal” y la “Danza de las cintas” presentadas en el Festival deportivo en el zócalo capitalino, en 1940, dan cuenta de ello. Son danzas mestizas, que oscilan en el sincretismo cultural del baile español y el indígena. Las investigaciones etnográficas de las Misiones culturales rindieron sus primeros frutos en el escenario de la mano de Francisco Domínguez y otros misioneros que se involucraron en este tipo de eventos.

El tema indígena fue central dentro de las coreografías monumentales, por lo que se usó la figura prehispánica más que la incorporación de etnias indígenas actuales. Es notable la preocupación por dar cierta fidelidad a la “reconstrucción histórica”, porque las obras estuvieron basadas en las leyendas de los cronistas y los vestuarios tuvieron cierta similitud o gran inspiración en muchos de los códices y pinturas. Posiblemente hubo algún asesoramiento institucional por parte de la Dirección de Arqueología o de algún estudioso involucrado profesionalmente en estos temas. El interés por el pasado indígena se plasmó a través de *Mitos y Leyendas de Teotihuacán*, *Sacrificio gladiatorio*, *Creación del quinto sol* y *Quetzalcóatl*

A pesar del interés por la historia prehispánica, es notable la adaptación a placer de dioses y leyendas para que encajasen con ciertos mensajes. Por ejemplo la mezcla de

Quetzalcóatl con la figura de Jesús en la Navidad o la incorporación de “caballeros león” en *Mitos y Leyendas de Teotihuacán* para engalanar a los empresarios miembros del club con ese mismo nombre. Al final de cuentas se trató de obras arquetípicas y estereotípicas que buscaron incorporar imaginarios colectivos. Como dije líneas arriba, las figuras prehispánicas no tuvieron mucha trascendencia como tal.

Finalmente y después de realizar este análisis, confirmo que mi hipótesis principal se cumplió: los espectáculos masivos y las coreografías monumentales desempeñaron un papel central en la reproducción de imaginarios estéticos e ideológicos. Su relación con las instituciones oficiales fue muy estrecha debido a los altos recursos económicos que se necesitaban para montar coreografías de grandes dimensiones. Todas estas producciones respondieron a las necesidades artísticas, ideológicas y educativas de la época.

Con el análisis de estos programas se puede ver claramente que hubo diferentes ideas o valores relacionados con el triunfo revolucionario, tal es el caso del esfuerzo, el trabajo, la vida sana, el deporte, el conocimiento de las culturas clásicas, de las modas internacionales, la modernidad, la prosperidad, la conciencia de clase, el espíritu de comunidad, los valores familiares, la lealtad a la patria, entre muchos otros.

Todos estos mensajes fueron transmitidos en forma de rituales seculares sellados con la conformación de un imaginario nacional palpable a través de colores, figuras, melodías, símbolos, arquetipos y atmósferas particulares e identificables con “lo mexicano”, mismos que permearon la liminaridad de los sentidos de los espectadores-participantes. Concluyo que las coreografías monumentales y los espectáculos masivos posrevolucionarios son, en las artes escénicas, el equivalente del movimiento muralista.



## ANEXO 1

### EL ESTADIO\*

Si he hablado de construir un estadio por valor de más de un millón de pesos, se ríen de mí y seguramente me niegan la autorización. Sin embargo, el estadio iba a ser el coronamiento de la obra realizada en educación física y de la sección de Bellas Artes en la rama del canto y del baile. Cada una de mis nuevas escuelas tenía un estadio modesto; el de la escuela de por Tacuba tiene capacidad para 6,000 personas. En la Escuela Industria Corregidora de Querétaro se había inaugurado con pompa un gimnasio femenino, con baños y pista con gradería para unas 2,000 persona y hacía falta el estadio de la ciudad del país.

Y comencé, como en otros casos, a apoderarme primero del terreno libre que estuviese a mano. Por La Piedad estaba un viejo panteón abandonado. Por el horror a las tumbas y el poco precio del terreno en la región, un vasto lote había escapado a la codicia de los exploradores de los bienes nacionales. Cuando Pansi intentó sacar a remate este terreno había yo logrado que Obregón lo impidiera y que lo cediese a Educación. Pero de dónde sacar el dinero para la obra.

Detesto esas construcciones de hierro que en cincuenta años tienen que ser derribadas, a estilo rascacielos de Estados Unidos. Admiro a los pueblos que saben construir para la eternidad, ya sea con piedra, como los romanos; con ladrillo, como los babilonios, o con simple adobe macizo y durable como los incas del Perú. Pero la resistencia necesaria para sostener graderías con 60,000 personas sólo puede darla el hormigón que resulta carísimo. Sin embargo, insistía yo en que se hiciese de hormigón aunque no se terminase. Una circunstancia me hizo cambiar de determinación. Nuestro ingeniero en jefe, Méndez Rivas, conversó con el ingeniero de la Fundación Monterrey — no quiero huacaleras, exclamé.

Pero cuando me ofrecieron hacer la obra a crédito abrí los ojos y me puse a pensar. Se me consoló con la idea de que más tarde el hierro podría cubrirse con hormigón o con material. Para discutir el contrato exigí una conferencia con el gerente de la negociación,

---

\* José Vasconcelos, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011, pp. 196–201.

Don Adolfo Prieto. Estuvieron presentes a la plática el sub secretario Gastélum y Méndez Rivas con el ingeniero de la fundación. Siempre tenía yo en caja algún sobrante. A diario mi primera tarea era llamar al jefe administrativo para un corte de caja. Entiendo que esto hace todos los días el jefe de un banco, y yo me preciaba de tener la oficina al corriente, lo mismo que un gran negocio privado. Para ese efecto, se había suprimido mucho el papeleo antiguo, se habían modernizado los archivos, el sistema de copia, la contabilidad. Entreabriendo sobre mi mesa la cartera, vi que podías disponer de unos \$60,000 poco más o menos. Y empecé a tratar el precio de la armazón ya instalada como si se pagase a contado.

—De aquí se irá usted —le dije al gerente— con un cheque por \$60,000.00; de manera que va a ser usted pagado por adelantado, no sólo al contado.

Bajaron un tanto los precios. En aquel tiempo el gobierno debía un dineral a la fundación por causa de los ferrocarriles y no sé cuántos otros dispendios. El señor Prieto aseguró que nos hacía precio especialmente moderado, porque no quería que construyésemos con hormigón; quería que la Fundición tuviera el honor de hacer un trabajo que le serviría de anuncio. Por mi parte, le expliqué que no tendría que pagar comisión alguna a nadie por ningún concepto, razón por la cual exigimos una rebaja del 10% sobre los precios ya convenidos. En suma, nos comprometimos por cerca de \$400,000.00, sin saber cómo iba a pagarlos. El contrato quedó firmado en seguida. Platiqué entonces con Obregón, con De la Huerta; la obra sería grandiosa; además, indispensable para una ciudad como México; bastaría con que de cuando en cuando me diesen unos \$50,000 con carácter de extraordinario, sin perjuicio de las otras obras. Ambos aceptaron, pero no bastaba. Pensé entonces en un recurso democrático: el personal de La Secretaría estaba bien pagado; jamás habían recibido \$8 diarios los maestros de las primarias y se pagaban 7 diarios por cátedra en la Universidad. El personal administrativo disfrutaba de buenos salarios. Ninguna taquígrafa ganaba menos de \$5 diarios y no teníamos sino empleadas competentes, nada de protegidas de los jefes, la que no cumplía con su trabajo salía. De suerte que mis subordinados eran todos gente de honor y, además, contagiada de entusiasmo por la obra que se realizaba.

¿Sería una arbitrariedad pedirles un día de haber? Sin mucho reflexionarlo y contando con el patriotismo de los donantes, lancé la invitación en forma un tanto mañosa: Si nadie se oponía, se darían instrucciones al tesorero para que retuviese un día de haber de todo el personal. Esto produjo cerca de \$200,000.00 porque nadie se negó a contribuir. El producto de las cuotas de alumnos universitarios, aunque escaso, sirvió también de ayuda porque procurábamos acumularlo. No se si 30,000 p 40,000 pesos fueron tomados de esa fuente. Total: que la armazón de hierro quedó pagada quizá antes de que acabase de erigirse. La compañía, por su parte, cumplió religiosamente. Para cemento, para ladrillo, echamos mano de las ayudas extraordinarias que el gobierno federal también nos hizo formales.

Mucho discutimos y mucho se discutió después la forma y el tamaño del Estadio. Me negué a hacer una simple pista de carreras. Lo que me interesaba, por encima de todo, era tener un teatro al aire libre para presentar los cuerpos de bailes y de gimnasia, los coros de las distintas escuelas. En consecuencia, se estudiaron las proporciones atendiendo a las exigencias del oído, no a las exigencias del código de los deportes. Es decir: que preferí obtener un espacio abierto en que la voz humana no se perdiese a un espacio más amplio en que fuera necesario usar altavoces. Por otra parte, en aquel momento los altavoces apenas comenzaban. Y el problema deportista, el tener una pista a propósito para campeonatos de carrera y juegos de futbol y basquetbol, se resolvería de un modo muy sencillo: construyendo una pista todo lo grande que se quisiera en la parte posterior del Estadio. Para eso se reservó al fondo un terreno amplísimo. Todo esto se dijo, se publicó, se pregonó. Sin embargo, hubo desde el principio críticas porque la curva de los corredores no resultaba suficientemente amplia, y así que dejé la Secretaría, lo primero que hicieron fue recortar la gradería, dejándolo todo afeado e inconcluso.

Por lo pronto, sin embargo, la gente comenzó a admirar la construcción que se levantaba como un coronamiento de los cuatro años de labor educativa nacional.

Obregón, que había visitado la obra dos o tres veces, comenzó a sentirse entusiasmado. Su clara visión del sentimiento público me hizo comprender el efecto de aquella obra cumbre de su administración en lo material. No sospechaba que la fiesta con que íbamos a inaugurarla demostraría que, también en lo espiritual, se había consumado en

su periodo de gobierno uno de esos milagros que ocurren sólo de tarde en tarde en la cultura de cualquier país.

El deseo de salirme pronto de aquel gobierno, apresuró un tanto la fecha de inauguración. La víspera se trabajó durante 24 horas consecutivas, con doble equipo de operarios. Al frente de la portada levantamos un mástil para sostener una bandera blanca que llevaba al centro el escudo que inventamos al estadio, con simbolismos complicados en torno a un sol hermoso.

Cuando llegué con Obregón, en el coche presidencial, le dije señalando la escalera inconclusa:

—Estos que vienen atrás de nosotros no serán capaces ni de terminar esa escalera; se quedará así colgado de un lado.

Nada contestó Obregón, pero mi decir fue profético. A poco tiempo hubo una cuarteadura en la fachada por desequilibrio ocasionado por la falta del ala izquierda de la rampa del ascenso. Una multitud de más de 60,000 almas aclamó el comienzo de los juegos. Un desfile de atletas, hombres y mujeres jóvenes, ágiles, consumaron ejercicios acompañados de música. Luego, un coro de doce mil niños cantó desde uno de los brazos de la enorme gradería. Un grupo de mil parejas en traje nacional bailó en la arena un jarabe. Otros grupos bailaron danzas españolas, lo único admitido en la ceremonia, lo español y lo mexicano. Ninguna música inútil, ninguna representación que no fuese resultado de alguna de las actividades cotidianas de nuestras escuelas. La Dirección de Cultura Física, con la escuela anexa de reciente creación, lució ahí lo que puede hacer el atletismo mexicano sin necesidad de la tutela de los extranjeros.

Hacía un sol vivo de marzo, hubo insolaciones leves porque no nos había alcanzado el dinero para construir toldos. En uno de los intervalos, Obregón deslumbrado por lo que veía tuvo un momento de arrepentimiento y de sinceridad que, a pesar de todo, le agradecí.

—Lástima licenciado, que esta labor se interrumpa...; imagínese lo que esto sería con otros cuatro años más de dedicación. ¡Si usted quisiera seguir...!

No entendí, de pronto, pero comprendí poco después, cuando se formó el primer gabinete Callista. Lo formó Obregón y lo integró con enemigos personales de Calles, tales como Pansi, que aunque ya andaba quedando bien, había murmurado de Calles y Calles le

tenía sentenciado el cese. Un mes antes de tomar posesión, en efecto, Calles había dicho a los periodistas reunidos en su casa:

—A ese Pansi le faltan para salir los días que a mí para entrar.

Ocho días antes de tomar posesión le dictó Obregón el gabinete con Pansi en primer lugar, como Secretario de Hacienda; se mordió los labios Calles y aceptó el nombramiento de Pansi. En diferentes ocasiones, amigos comunes me habían dicho: “Calles quiere que usted siga en educación; lo va a mandar invitar; no le importa que usted no sea su amigo; desea retenerlo...”

A Obregón, en respuesta de su observación en la fiesta, le contesté:

—¡Qué quiere usted, general; ya todo esto se lo llevó el diablo! No hablamos más del asunto.

El general Amaro estaba entre el público y supe que se había entusiasmado. Al día siguiente recibí un telegrama suyo de felicitación. Se lo agradecí cordialmente. Nunca tuve choque alguno con él; si tanto lo he censurado es por lo que hizo en el gobierno de Calles. En lo personal de ninguno tengo agravio.

La inauguración del Estadio fue la apoteosis de la obra educacional obregonista. En lo de adelante, cada vez que en el país o en el extranjero quería el gobierno dar muestra de su labor, lo primero que hacía era exhibir la película tomada en la fiesta del Estadio.

Al salir a la calle para tomar los autos, un joven se desprendió de los grupos de curiosos y gritó: “¡Viva el maestro!”.

Era la primera vez que me daban en público este título y pensé con amargura: “el maestro ya se va...”

Y el país queda, otra vez, en manos de huachilobos.

## REFERENCIAS

### Hemerografía

*Boletín de la Secretaría de Educación Pública. Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública.*

*El Demócrata*

*El Maestro Revista de Cultura Nacional.*

*El Mundo*

*El Nacional*

*El Porvenir*

*El Universal*

*El Universal Gráfico*

*El Universal Ilustrado*

*Excélsior*

*Jueves de Excélsior*

*Mexican Folkways*

*Revista de Revistas*

*Sports*

### Archivos históricos

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello

(AHENDNYGC)

Archivo Histórico Genaro Estrada, Acervo Histórico Diplomático (AHGE)

Archivo Joaquín Amaro (AJA)

Archivo Municipal de Sevilla (AMS)

Archivo Personal Patricia Aulestia (APPA)

Archivo Plutarco Elías Calles (APEC)

Archivo Vertical Personalidades (CENIDID DANZA/INBA) (AVP)

Centro Documental de la Memoria Histórica-Archivo General de la Guerra Civil Española

(CDMH-AGGCE)

Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECyFT)

Fototeca Archivo General de la Nación (FAGN)

Fototeca Nacional (FN)

## Bibliografía

- Aboites, Luis y Loyo, Engracia, “La construcción del nuevo Estado (1920–1945)” en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010. pp. 595–649.
- Acevedo, Esther y Pilar García, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario” en Vega Mercedes de (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, México la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, México y la Invención del arte latinoamericano 1910–1950. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, vol. 5, 2011, pp. 25–95.
- Aizpun, Teresa, *La polifonía de la creación gramática de la vida*, México, Artigas Editores, 2012
- Amabilis Dominguez, Manuel, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Aristóteles, *Poética*, Bueno Aires, Colihue Clásica, 2004.
- Aulestia Patricia, Mitchel Snow, *Victoria Ellis Bailarina cósmica. Una historia de la danza, identidad y raza en México posrevolucionario*, México, Impresos Chávez de la Cruz, 2018.
- Aulestia, Patricia, *Despertar de la república dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta, 2012.
- Aulestia, Patricia, *Historias Alucinantes de un mundo ecléctico 1910-1939*, México, Ríos de Tinta, Arte Cultura y Sociedad Editores, 2013.
- Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder, renacimiento artístico y revolución social. 1910–1945*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de Michoacán, 2005.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales memorias y esperanzas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Balandier, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994.

- Bara, André, *La expresión del cuerpo*, Bueno Aires, Ediciones Búsqueda, 1975.
- Bautista Plaza, Juan, *Historia general de la música. Guía general para estudiantes y aficionados*, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura, 1991.
- Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo tradicional, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1923.
- Brioulio Destéfano, Diana, “El Estadio nacional: escenario de la raza cósmica” en Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo Mexicano 1920–1940*, México, Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 95–126.
- Buci-Gluksmann, Christine, *Estética de lo Efímero*, Madrid, Arena Libros, 2007.
- Campos Rubén M., *El folclore literario y musical de México*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1979.
- Campos Rubén M., *El folclore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México 1525-1925*, México, Talleres Gráficos de la Nación 1928.
- Canetti, Elías, *Masa y Poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- Cano Gabriela, "Una ciudadanía igualitaria. El presidente Lázaro Cárdenas y el sufragio femenino", en *Desdeldiez. Boletín del Centro de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana*, Jiquilpan, diciembre de 1995.
- Cano, Gabriela y Patricia Vega, *Amalia González Caballero de Castillo Ledón, entre las letras el poder y la diplomacia*, Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas, Secretaría de Cultura, 2016.
- Carbajal Segura, Claudia, *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto en México. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de maestría en historia, 2015.
- Carlson, Marvin, *Performance una introducción crítica*, Madrid, Editorial Galaxia, 2005.
- Caroll, Noel, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Gráficas Rogar, 2002.
- Casero, Estrella, *La España que bailó con Franco*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.



- Centro Social y Deportivo para Trabajadores, Venustiano Carranza en el Parque de Balbuena. *Memoria descriptiva del Centro y Folleto Conmemorativo de los Festivales de Inauguración, (20 al 24 de noviembre de 1929)*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.
- Chomsky, Noam, *Reflexiones sobre el lenguaje*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1977.
- Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000.
- Córdova Arnaldo, *La política de masas en el cardenismo*, México, Era, 1981.
- Córdova, Arnaldo, *La clase obrera en la historia de México en una época de crisis (1928–1934)*, México, Siglo XXI, 1980.
- Cruz Porchini, Dafne, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014, (Tesis de Doctorado en Historia del Arte).
- Dallal, Alberto, “Espacio y danza, la creatividad total”, en Dallal, Alberto, et al., *Auditorio Nacional 1952–2002*, México, Teléfonos de México-Gobierno del Distrito Federal-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. pp. 84–94.
- Dallal, Alberto, “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, no. 96, 2010.
- Dallal, Alberto, *El aura del cuerpo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Dallal, Alberto, *Estudios sobre el arte coreográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- Dallal, Alberto, *La danza en México Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Dallal, Alberto, *La danza en situación*, México, Gernika, 1985.
- Dallal, Alberto, *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- Dallal, Alberto, *Nomenklator de la Danza* (documento inédito), México, 2014.

- Debord, Guy, *La sociedad del Espectáculo*, Buenos Aires, Ediciones Naufragio, 1994.
- Delgado, Cesar, *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Diéguez, Ileana, *Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y política*, México, Atuel, 2007.
- Dirección de Acción Cívica de Reforma y Cultural, Departamento del Distrito Federal, Domínguez Francisco y Téllez Girón Roberto, *Investigación folklórica en México*, México, Departamento de Música e Investigaciones Musicales 1962. vol. I y II.
- Dore, Elizabeth, “One Step Forward”, Two Step Back: Gender and a State in the Long Nineteenth Century” en Dore, Elizabeth y Molyneux, Maxine, *Histories of Gender and State in Latin America*, Durkham, Durke University Press, 1999.
- Dorta Miguel, *El lienzo de Penélope. La celebración del 20 de noviembre, representación, ritualización y legitimación en la Ciudad de México. 1911-1942*. México, Instituto Mora, Tesis de doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, 2018.
- Dubatti, Jorge, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales, Propedéutica*, Buenos Aires, Anuel, 2012.
- Esparza Ontiveros, Miguel Ángel, *La nacionalización de los deportes en la Ciudad de México. 1880-1928*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Tesis de Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, 2014.
- Fediuk, Elka y Antonio Prieto Stambaugh (eds.), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Argus Artes y Humanidades, 2016. pp. I-XXIII.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Fernández, Félix Miguel, *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015.
- Fischer-Litchte, Ericka, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

- Fuentes Rojas, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995 (Tesis de Doctorado en Historia del Arte).
- García Velasco, José (ed.), *Redes internacionales de la cultura española: 1914-1939*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2014.
- García, Fernando, *De los cuerpos dóciles a los cuerpos siniestros. Una historia del cuerpo en la modernidad*, México, Editorial Torres Asociados, 2010.
- García, Oscar Armando, “Del coliseo al teatro: Transición de paradigmas en la escena mexicana del siglo XIX”, en *Hecho teatral*, Valladolid, Universidad Castellae, no.13, 2013. pp. 15-28.
- García, Oscar Armando, “Histriones novohispanos del siglo XVI: indios, militares, frailes y comediantes” en *Medievalia*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Lingüística Hispánica, No. 15, 2012 pp. 179- 199.
- García, Oscar Armando, “Los espacios escénicos en Tikal” en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. pp. 69-86.
- Goffman, Erwin, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrurtu Hoffman, 2004.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Introducción a la Historia de la Vida Cotidiana*, México, El Colegio de México, 2006.
- González Matute, Laura, *Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981.
- Guzmán Urbiola, Xavier (comp.) *Palacio de Bellas Artes: las obras y los días 1934-2014*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Hamilton, Nora, *México: los límites de la autonomía del Estado*, México, Era, 1983. pp. 104-135.
- Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Madrid, Crítica, 1983.

- Holguín, Sandra, *República ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Kant, Marion, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Michigan, Berghahn Books, 2003.
- Knight, Alan, "Armas y arcos en el paisaje revolucionario mexicano" en Joseph Gilbert y Daniel Nugent, (comps.) *Aspectos cotidianos de la formación del estado: la revolución y la negociación del mando en el México moderno*, México, Era, 2002. pp. 31–101.
- Knight, Alan, "El Cardenismo. ¿Culminación de la revolución mexicana?" en David Brading, et al., *Cinco miradas británicas a la historia de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.
- Knight, Alan, *Repensar la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, 2013.
- Lavalle, Josefina, *El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Levinson, Laura, *Orígenes Ideológicos de la trinidad revolucionaria. Su inserción en la gráfica y en el muralismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997 (Tesis de doctorado en Historia del Arte).
- López de Llano, Héctor, *Los Voladores de Papantla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Loyo, Engracia, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999.
- Lunacharsky, Anatoly, *El Arte y la Revolución (1917-1927)*, México, Editorial Grijalbo, 1975.
- Macías Ana, *Contra Viento y Marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Estudios de Género-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Los teatros en la Ciudad de México*, México, Colección Popular, México, 1974.

- Magriel, Paul (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three Lives In Dance*, New York, 1977.
- Marrufo, Rubén, *Catálogo de la correspondencia personal de Vicente T. Mendoza (1926-1948)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008. (Tesis de licenciatura en Historia).
- Medin, Tzivi, *El minimato presidencial, historia política del maximato, 1928–1935*, México, Era, 1982.
- Meyer, Jean, “México Revolución y reconstrucción en los años veinte” en Leslie Bethel (ed), *Historia de América Latina*, México, América Central y el Caribe c 1870-1930. Barcelona, Editorial Crítica, 1992. vol. 9, pp.595- 649.
- Meyer, Lorenzo, *Historia de la revolución mexicana 1928-1934*, México, El Colegio de México, 1978.
- Moscovici, Serge. *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de masas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Mosse, George, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania de las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid, M Pons Historia, 2005.
- Muñiz, Elsa, *Cuerpo representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Porrúa, 2002.
- Murena, Héctor, *La Metáfora de lo sagrado*, Buenos Aires, El cuenco de plata teoría y ensayo, 2012.
- Murga Castro Idoia y José María López Sánchez (eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2016.
- Murga Castro, Idoia, “Encuentros en escena: danza mexicana y orgullo republicano” en Fabiola Barrero (ed.), *Modernidad y Vanguardia, rutas de intercambio entre España y América Latina (1920-1970)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- Murga Castro, Idoia, *Escenografía de la danza en la edad de plata 1916-1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

- Museo Nacional de San Carlos, *México en los Pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010
- Nietzsche, Friedrich, *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Ochoa Serrano Álvaro, Pérez Martínez Herón, *Cancionero michoacano 1930-1940 canciones, cantos, coplas y corridos*, México, El Colegio de Michoacán, 2000.
- Ortíz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y Política en el Drama Mexicano Posrevolucionario (1920-1940)*, México, Cuadernos de América sin nombre, BPR Publishers, 2007.
- Ortíz Bullé, Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario, 1920-1940*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapozalco, 2005.
- Otero Urtaza, Eugenio Manuel, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, Madrid, Residencia de Estudiantes, Centro Cultural del Conde Duque, 2006.
- Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México-Centro de Investigación y Docencia Económicas. 1999.
- Parker, Robert, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Pérez Martínez, Herón, *Cancionero michoacano 1930-1940 canciones, cantos, coplas y corridos*, México, El Colegio de Michoacán, 2000
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003
- Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2007
- Platón, *La República*, Buenos Aires, Ediciones Madrid, 2008.
- Pouillon, Jean, “Observaciones sobre el verbo “creer”” en Izrad Michael y Smith Pierre, (ed.) *La función simbólica*, Madrid, Edición Gallimard, 1979.
- Puig Casauranc, José Manuel, *El esfuerzo Educativo en México*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. 1928.

- Quintanilla, Susana y Mary Kay Vaughan, *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Ramírez Serrano, Javier, *La danza en las ceremonias olímpicas. Análisis entre las interacciones entre imagen y danza en la retransmisión de las inauguraciones olímpicas 1972-2018*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018 (Tesis para optar por el grado de doctorado en Comunicación Audiovisual).
- Ramos Villalobos Roxana, *Una mirada a la formación dancística mexicana (1919-1945)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes. 2009.
- Ramos, Maya (coord.), *La Danza en México. Visiones de cinco siglos. Ensayos históricos y analíticos*, vol. I, México, Consejo Nacional para Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología, 2001
- Ramos, Maya (coord.), *La Danza en México. Visiones de cinco siglo. Antología. Cinco siglos de crónicas crítica y documentos (1521-2002)*, Vol. II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escenología, 2002.
- Ramos, Samuel, *Obras Completas. Estudios de Estética. Filosofía de la vida artística*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. III, 1977. p.323.
- Reyes de los, Aurelio, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Reyes de los, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Coordinación de Humanidades, 1991.
- Reyes de los, Aurelio, *Sucedió en Jalisco o los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Rodríguez Itzel, “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcoatl”, en XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, La imagen política, 2001.
- Río Guerra Gabriel, *Tata Nacho el Bohemio*, México, Meridiano, 1968.
- Rubenstein, Anne, “La Guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México 1924” en Cano, Gabriela, *et al. Género poder y política en el*

- México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2009, pp. 91-126.
- Sánchez Soler, María Monserrat (comp.), *Formando el Cuerpo de una nación. El Deporte en el cuerpo revolucionario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.
- Sánchez Vázquez Adolfo, *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1983.
- Schechner, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Secretaría de Educación Pública, *Estadio nacional*, México, Secretaría de Educación Pública. 1924.
- Secretaría de Educación Pública, *La Secretaría de Educación Pública. Fortaleza del espíritu de México*, México, GME. Espejo Imagen, 2016.
- Secretaría de Educación Pública, *Las Misiones Culturales 1932-1933*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1993.
- Sheridan, Guillermo, *México en 1932. La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Smith, Piere y Michael Izrad (eds.), *La función simbólica*, Madrid, Edición Gallimard, 1979.
- Sociedad de Autores y Compositores de México, *Homenaje nacional al compositor Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho"*, México, Sociedad de Autores y Compositores de México, 1964.
- Solano María Teresa "Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla", en *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 1986. pp. 163-187.
- Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica. 1998.



- Torres Hernández, Rosa María, *Influencia de John Dewey los periodos presidenciales de Plutarco Elías Calles y el Maximato 1924-1934*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997. (Tesis de doctorado en Pedagogía)
- Tortajada, Margarita, *Danza y género*, México, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, 2001.
- Ugena Candel, Tania, *La danza en sus aplicaciones en el espacio terapéutico, educativo y social*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, (Tesis de Doctorado Didáctica de la Expresión Plástica), Madrid, 2014.
- Vasconcelos, José, *Antología de José Vasconcelos*, México, Oasis, 1980.
- Vasconcelos José, *El Desastre*, Editorial digital Titivilus Lectulandia, 1983.
- Vasconcelos, José, *Estética*, México, Botas, 1936.
- Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011.
- Vasconcelos José, *La Tormenta*, México, Trillas, 1998.
- Vaughan, Mary Kay, “Modernizing Patriarchy: State Policies, Rural Households, And Women In México, 1930-1940”, en Dore Elizabeth y Molyneux Maxime (eds.), *Histories of Gender and state in Latin America*, Estados Unidos, Duke University Press, 2000.
- Vaughan, Mary Kay, “Pancho Villa, las Hijas de María y el género en la larga Revolución Mexicana”, en Cano Gabriela, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comps.) *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, pp. 39–57.
- Vázquez, Josefina Zoraida *La educación en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1996.
- Vázquez, Josefina Zoraida, et al., *Ensayos sobre la historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981.
- Vázquez, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 1979.

Vega, Mercedes de (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, México la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

### Recursos electrónicos

“Carlos Torre Repetto, genio del Ajedrez” [en línea]. México, Por Esto!, última actualiz. 2 de noviembre, 2018.

“Carlos Torre Repetto, genio del ajedrez” [en línea]. México, Todo México es ajedrez, <<https://todomexicoesajedrez.com/yucatan/8882-carlos-torre-repetto-genio-del-ajedrez>> [Consulta: 10 de septiembre, 2018].

“Plutarco Elías calles en su toma de protesta” [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=obWOnDnneds>> [Consulta: 10 de febrero, 2017].

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [en línea] <[http://www.analesiie.unam.mx/pdf/60\\_163-178.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/60_163-178.pdf)> p. 169. [Consulta: 13 de febrero, 2018]

<<http://www.poresto.net/2018/11/02/carlos-torre-repetto-genio-del-ajedrez/>> [Consulta: 15 de septiembre, 2018].

Elizondo, José Francisco y Eduardo Vigil, “La norteña” (letra), [en línea]. México, musixmatch. <<https://www.musixmatch.com/es/letras/Jorge-Negrete/La-Norte%C3%B1a>> [Consulta: 18 de enero, 2018]

<http://www.revistas culturales.com/xrevistas/PDF/97/1637.pdf> pp. 24 y 25 Consultado 31 de octubre 2017

Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Danza de los parachicos viste de música y color a Chiapa de Corzo” [en línea]. México, inah, última actualiz. 17 de enero, 2017. <<http://www.inah.gob.mx/es/boletines/4991-danza-de-los-parachicos-viste-de-musica-y-color-a-chiapa-de-corzo>>. [Consulta: 30 de octubre, 2017]

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “Censo General de Habitantes en el Distrito Federal 1921” [en línea]. México, INEGI.

<<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/biblioteca/ficha.aspx?upc=702825411176>>

[Consulta: 4 de noviembre, 2016]

Méndez Reyes, Jesús, “De crudas y moralidad: Campañas antialcohólicas en los gobiernos de la pos revolución (1916-1931)” (Versión preliminar para el II Congreso de Historia Económica de México, octubre de 2004). México. <<http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio09/Jesus%20MENDEZ%20REYEZ.pdf>> [Consulta: 8 de agosto, 2018]

México desconocido, “Himno nacional mexicano completo, letra y compositor” [en línea]. México, México Desconocido, última actualiz. 18 de enero, 2018. <<https://www.mexicodesconocido.com.mx/himno-nacional-mexicano-completo-letra-y-compositor.html>> [Consulta: 17 de noviembre, 2017]

Naranjo Lara, Antero, “General de División. Joaquín Amaro Domínguez (1889-1952)” [en línea]. México, SEDENA-SEMAR <<https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/3387/JoaquinAmaropdf.pdf>> [Consulta: 24 de octubre, 2018].

Payri, Blas y Rafael Arnal, Encontre internacional de dansa audiovisual. International sreendace meeteing” [en línea]. Valencia, 2016, Universitat Politècnica de València, <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/69216/PDF-Payri%3bARNAL%20%20Proceedings%20of%20the%20international%20screendance%20meeting.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 18 de octubre, 2017].

Ponce Cuellar, Manuel María, “La Pajarera” (letra) [en línea]. México, música.com. <<https://www.musica.com/letras.asp?letra=1527397>> [Consulta: 18 de enero, 2018]

Ríos Navarrete, Humberto, Misterios del panteón San Fernando” [en línea]. México, Milenio.com, 22 de marzo del 2015. <[http://www.milenio.com/firmas/humberto\\_rios\\_navarrete/Misterios-panteon-San-Fernando\\_18\\_486131394.html](http://www.milenio.com/firmas/humberto_rios_navarrete/Misterios-panteon-San-Fernando_18_486131394.html)> [Consulta: 5 de marzo, 2018].

Fundación Carlos Torre, [en línea] [www.carlostorre.org.mx](http://www.carlostorre.org.mx) [Consulta: 10 de septiembre, 2018].

