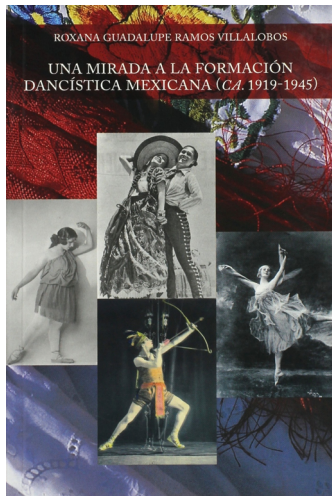




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe. *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*. México: Cenidi Danza/FONCA/INBA/CONACULTA, 2009.

ISBN: 9789689051084

Descriptores temáticos (palabras clave): estudio y enseñanza de la danza, historia de la danza mexicana, danza y educación, dance teaching, history of Mexican dance, dance and education.

ROXANA GUADALUPE RAMOS VILLALOBOS

UNA MIRADA A LA FORMACIÓN
DANCÍSTICA MEXICANA (CA. 1919-1945)



UNA MIRADA A LA FORMACIÓN
DANCÍSTICA MEXICANA (C.A. 1919-1945)



ROXANA GUADALUPE RAMOS VILLALOBOS

UNA MIRADA A LA FORMACIÓN DANCÍSTICA MEXICANA (CA. 1919-1945)



Fondo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

 **CONACULTA**



Imágenes de forros:

Fondo: Carlos Hahn

Contraportada: (izquierda) Gloria Campobello, Fondo documental Felipe Segura, Fototeca CENIDI-Danza; (arriba) María Conesa, Fototeca CENIDI-Danza; (abajo) Celia Montalván, Fototeca CENIDI-Danza; (derecha) Celia Padilla, 1923, Fototeca CENIDI-Danza.

Forros: (izquierda) Carmen Galé, 1923, Fototeca CENIDI-Danza; (arriba) Gloria y Nellie Campobello, Fondo documental Felipe Segura, Fototeca CENIDI-Danza; (abajo) Enrique Vela Quintero, Fototeca CENIDI-Danza; (derecha) Anna Pavlova, obra La libélula, Fototeca CENIDI-Danza.

Para la publicación de este libro se recibió apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fonca 2008

Primera edición: junio de 2009

D.R. © INBA/Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón

© 2009, Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

© Grapondi de México, S.C.

Río Churubusco 316-15 – Del Carmen Coyoacán – 04100 México, D.F.

Tel. (55) 5659-4824

Revisión de estilo: Dolores Ponce

Cuidado de la edición: Grapondi de México, S.C.

Diseño y formación electrónica: Quinta del Agua Ediciones, SA de CV

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de esta edición.

ISBN: 978-968-9051-08-4

Impreso y hecho en México



ÍNDICE

Agradecimientos.....	11
Habitar la danza. Notas para un prólogo <i>María Esther Aguirre Lora</i>	13
Introducción	19
Acercamiento metodológico	27
Observatorios	27
Institucionalización de la formación dancística en México	31
Nacionalismo.....	34
Cultura escolar.....	38
Fuentes	42
Fuentes documentales	42
Fuentes testimoniales	43
Estructura del trabajo	47
CAPÍTULO I	
El sistema-mundo de la danza (1919-1931).....	49
Antecedentes de la formación dancística	49
Albores de la educación dancística nacionalista.....	51
Funcionamiento y lógica interna del campo dancístico mexicano	55
Protagonistas y procesos formativos	55
Procesos que hicieron posible el funcionamiento de la Escuela de Plástica Dinámica.....	64
La Escuela de Plástica Dinámica y sus propuestas de formación.....	66

Un plan de estudios para una sociedad moderna	66
Inclusión de los bailes mexicanos	71
La búsqueda de una formación integral.....	74
Procesos para la selección de alumnos	80
Las clases de danza.....	80
Montajes dancísticos, motivo de evaluación	85

CAPÍTULO II

La formación dancística en el México revolucionario (1932-1937).....	87
En el umbral de la creación de la Escuela de Danza.....	87
Fundadores de la Escuela de Danza, trayectoria y tareas	88
La formación dancística como campo de prácticas culturales.....	95
El currículum como práctica de gobernación	96
Reglas y estándares de la formación dancística en la construcción de la subjetividad	108
La experimentación	121
La lógica interna de la Escuela de Danza	124
La formación	124
El papel de la danza en el concepto de lo nacional.....	125

CAPÍTULO III

La formación dancística ante el nuevo proyecto de desarrollo industrial (1937-1945)	127
Funcionamiento de la Escuela de Danza	127
Crisis en la Escuela de Danza.....	131
Consolidación de la Escuela Nacional de Danza.....	138
Cambios en el campo de la formación dancística mexicana.....	148
Papel de los sujetos históricos.....	138

Personal académico	139
El trabajo académico y artístico de Nellie y Gloria Campobello.....	141
Prácticas reguladoras.....	148
Gobernación.....	148
Legitimación de la profesión dancística.....	161
Enseñanza de la danza.....	167
El camino de la formación dancística se bifurca	170

EPÍLOGO

Zonas en penumbra.....	173
Resultados de la investigación.....	175

APÉNDICES

Fuentes	183
Tablas	191
Anexo I. Mapas curriculares	229
Anexo II. Documentos	249

A Francisco

Por su amor y capacidad de vislumbrar, siempre,
nuevos horizontes.

A Roxana Nazul

Por su presencia, por su sonrisa
y por su maravillosa estancia en este mundo.

AGRADECIMIENTOS

Ponerle punto final a este trabajo me ha llevado a reflexionar sobre los procesos vividos y el afecto compartido con compañeros de trabajo, amigos, sinodales y asesores quienes me brindaron su invaluable apoyo y orientación, y me alentaron a seguir adelante, sobre todo, cuando sentí que el trabajo se tornaba arduo y solitario, guiándome para encontrar en la investigación una labor apasionante.

Me refiero a asesores y sinodales debido a que este trabajo, en un principio, fue elaborado como tesis con la cual obtuve el grado de doctora en pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Durante dicho trayecto conocí a la Dra. María Esther Aguirre Lora, quien me acompañó transmitiéndome sus experiencias y conocimientos y a quien le agradezco su generosidad; al Dr. Ángel Díaz Barriga, quien fue mi maestro en la maestría y guía y apoyo invaluable en el doctorado, y a la Dra. Margarita Tortajada Quiroz, compañera de trabajo, asesora y amiga con quien comparto el amor por la danza y el compromiso que conlleva pertenecer a este ámbito. De igual manera mi reconocimiento y gratitud a mis sinodales, los doctores Jesús Márquez, Alberto Rodríguez, María de los Ángeles Rodríguez y Cirila Cervera, por su amabilidad, disposición, tiempo y comentarios.

Al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", por darme la oportunidad de realizar este trabajo, y a todos sus integrantes por su compañerismo y amistad; especialmente a Alejandra Ferreiro, por compartir momentos, lecturas y discusiones; a la maestra Josefina Lavalle, por ser un ejemplo de vida en la danza; a Dolores Ponce, por el cuidado, dedicación, paciencia y profesionalismo en la corrección académica y de estilo; a la maestra Sylvia Ramírez, por leer detenidamente mi trabajo y brindarme comentarios y materiales; a la maestra Patricia Aulestia, por los documentos proporcionados y por el interés que mostró por mi investigación; a Cristina Mendoza, por su claridad y recomendaciones; a Hilda Islas, Ana-del Lynton y Tulio de la Rosa por la lectura y comentarios; a Kena Bastien van der Meer por sus consejos y sugerencias, y a Elizabeth Cámara, actual directora del Cenidi-Danza por mostrar, siempre, un especial interés por la educación dancística.

Mi gratitud por su apertura y disposición a los maestros a quienes pude entrevistar: Gloria Albet, Socorro Bastida, Raquel Gutiérrez, Bertha Hidal-

go, Josefina Lavalle y Felipe Segura. Nunca me dejará de conmover el hecho de saber que la última entrevista que concedió el maestro Felipe Segura fue para este trabajo, pues se fue de nosotros en mayo de 2004.

A Fernando Aragón por su amistad y por el compromiso que ha demostrado con la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, la cual fue la inspiración de este trabajo; asimismo, a todos los maestros, alumnos e integrantes que han hecho posible que dicha Escuela continúe vigente y haya perdurado hasta hoy por casi ocho décadas. A Pedro Molinero por su apoyo, calidad humana y profesional.

Finalmente, mi reconocimiento y solidaridad a dos instituciones más: al Fonca por patrocinar la publicación de este trabajo a través de la XXIV emisión del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, y a la máxima casa de estudios de nuestro país, Universidad Nacional Autónoma de México y como parte de ella, a la Facultad de Filosofía y Letras.

HABITAR LA DANZA NOTAS PARA UN PRÓLOGO

...yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas.

"El pudor de la historia"
JORGE LUIS BORGES¹

En el libro que el lector tiene en las manos cristaliza un largo proceso de intensas búsquedas que abriga anécdotas y relatos en familia, olor a madera, a luces, a colores, a sonidos, a cuerpos bañados en sudor, a murmullos entre bastidores; diálogos y discusiones, lecturas y libros favoritos, pero también afectos y complicidades, filiaciones y lealtades. Se inicia con el temprano acercamiento de su autora, Roxana Ramos, al mundo de la danza.

En él cambia el lugar de las preguntas que habitualmente se habían dirigido a la danza y renueva la perspectiva desde donde mirar a l@s bailarín@s, colocando el centro de las explicaciones, más allá del mundo del espectáculo y aun de la simple diversión, en los procesos formativos, en la construcción de los caminos propios en el arte de formar bailarín@s con lo cual aporta elementos para re-pensar, desde la peculiaridad de sus pasos, el campo de la formación artística en México y, por qué no, en nuestra región latinoamericana, rostro que compartimos.

Conocedora de avatares y vericuetos, la autora nos conduce por ese universo fascinante de cuerpos gráciles, etéreos, suspendidos, por segundos, en el aire, del que poco a poco emerge la preocupación –y ocupación– por profesionalizarlo, por inscribirlo en el territorio académico, con reglas del juego que habrán de dejar atrás el aprendizaje empírico del oficio, codo a codo, en instancias particulares, como las de l@s propi@s bailarín@s de las compañías de danza o las de las academias privadas establecidas en distintos puntos de la vida urbana.

Las cuestiones que se plantea Roxana, el volver sobre los propios pasos para interrogarse sobre su condición de bailarina, maestra de bailarín@s, conforman un enclave dominado por los hilos sutiles de la memoria en la

¹ Otras inquisiciones, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pág. 754.

urdimbre de la historia cuyo trasfondo es la identidad profesional, pues han de responder a un "quién soy yo" colectivo, como una de las vías privilegiadas para reconocerse en las herencias y las tradiciones, en los antecesores, que apuntalan el sentimiento compartido de pertenencia a la comunidad de maestros de danza, desde la cual asumir las tareas de futuro. Se trata, a fin de cuentas, de adquirir elementos que, frente a la complejidad del momento actual, sean propicios para asumirse como sujetos históricos, con plena conciencia de que lo que se haga o se deje de hacer, pero también de la manera y el sentido con que se haga, ha de comprometerse, en mayor o menor medida, el tiempo por venir, en lo que tiene de legados y de tareas pendientes para las siguientes generaciones de bailarín@s.

Ciertamente, una de las perspectivas privilegiadas en este libro es la histórica, pero no se trata de una historia cargada de fechas y de datos por sí mismos, sino que, orientada por la necesidad de comprender un universo, borra fronteras y prisiones para pensar que lo que se percibe como problema no siempre fue así, ni permaneció estático y congelado en el curso de los años, haciendo de la vida vivida, en el presente, el punto de partida de la interrogación. Es ésta una historia compleja hecha de dimensiones que han requerido del acopio de otras miradas, de instrumentos renovados y renovadores, donde la temporalidad, flexibilizada y diversificada, cobra sentido en el aprehender los procesos de formación dancística, los propios ritmos de su despliegue, los protagonistas que apostaron a construir un país diferente, entramados en el crecimiento urbano de la ciudad de México, entre los años de 1919 y 1945.

Así, se nos ofrece un texto riguroso y documentado, cuyos principales méritos son, entre otros, acercarnos a puntos nodales para comprender la modernización de las artes en México en general, particularmente de la danza académica, en el curso de las primeras décadas del siglo XX, como pueden ser los que siguen:

El lugar de la danza en la construcción de una sensibilidad colectiva.

Si bien el asunto de lo nacional, como identidad colectiva, se fertiliza en el desdoblamiento de la Nación mexicana alrededor del último tercio del siglo XIX, con la cabal conciencia de un grupo de artistas y pensadores liberales, para integrar una comunidad de cultura que habría de ser compartida por todos los mexicanos, el arco de tiempo en que transcurre esta indagación corresponde a uno de los momentos culminantes de los movimientos culturales y artísticos inscritos en las vertientes del nacionalismo mexicano académico, fortalecidos, desde el Estado, a través de instituciones públicas y políticas *ad hoc*; se trata de un momento fecundo, muy relevante, donde las artes, en nuestro país, con grandes similitudes en América Latina, ocuparon un lugar privilegiado al ser cobijadas por las políticas culturales en boga. El asunto era incidir en la construcción de otra memoria colectiva que propiciara el senti-

miento de unión entre los habitantes del país al percibirse como mexicanos, identificados con la Nación; el imaginario de una sociedad revelada en las consignas de la revolución cultural e institucional, que seguiría al movimiento armado (1910-1917), permearía, dialógicamente, las prácticas y los discursos de los artistas e intelectuales de la época.

Son precisamente los años comprendidos entre 1920 y 1940 los que testimonian una redefinición de sentidos y de lenguajes motivados por la apuesta modernizadora –influida por el hálito de esperanza que infundiera la revolución rusa–, que quiere cancelar el arte al servicio de las élites porfirianas, esto es, el arte de ornato, el arte como *divertimiento*, el arte inútil –tan impugnado por Carlos Chávez–, encerrado entre cuatro paredes, abriéndolo a favor de las nuevas fuerzas emergentes; se percibe el trabajo de la sociedad sobre sí misma que nace de la sensibilidad hacia los nuevos problemas que constata y de las nuevas respuestas que debe encontrar. En este contexto, resulta evidente el papel que se le atribuirá a la danza, entre las otras artes, en el proyecto civilizatorio revolucionario, y las tareas que asumió, en sus primeros años de vida, la escuela pública de danza, que indaga Roxana.

Así, en medio de las crisis que había revelado el movimiento armado, se marcaban rutas para la modernización del país que incidieran en los discursos y prácticas de la vida social y cultural, donde el arte y los artistas habrían de redefinir su papel en la sociedad, poniendo su arte al alcance de todos. El llamado a los artistas para que abandonaran su torre de marfil –fuera ésta caballete, escenario cerrado, salón familiar o tertulia– y, volviendo los ojos hacia la riqueza cultural que ofrecía la realidad nacional, replantearan las fuentes y el sentido de su arte, será una constante a lo largo de aquellos años, devendrá la consigna vasconcelista donde fermentarán las búsquedas nacionalistas que maduraban los legados del siglo XIX.

La aparición de las masas en la vida colectiva, fenómeno que no era nuevo aunque habría de dar sentido a la “revolución de masas” que quería tomar distancia del pensamiento liberal contra el que se había pronunciado y sustentar al nuevo Estado emergente, obligaba a abrirse a otros públicos, a otros escenarios multitudinarios, que hoy nos parecen inconcebibles y asombrosos: la consigna del Estado fue llevar música, teatro, danza a todo el pueblo, organizar ballets de masas con temáticas nacionales; la misma Secretaría de Educación Pública, rehabilitada por Vasconcelos, demandaría la puesta en escena de grandes espectáculos populares. Llegarían a ser el pan de cada día las puestas en escena en espacios abiertos, con capacidad de albergar a gran número de espectadores, como el Estadio Nacional de la colonia Roma, danzas realizadas por conjuntos muy grandes de alumnos –como el 30-30, *Ballet simbólico revolucionario* en el que participaron quinientas parejas, o bien *Tierra*, en la que intervinieron tres mil alumnos–, con escenas donde entrarían de lleno los campesinos, el proletariado, los personajes populares, las luchas sociales

abanderadas por la revolución; pudiera decirse que en esos momentos la danza deviene un "arte de Estado", circula por fuera de los lugares consagrados. Fueron espectáculos magníficos, luminosos, que marcaron la vida profesional de las generaciones que apostaron a instituir la formación dancística pública, cuyo imaginario sería recogido por las generaciones sucesivas, no sin añoranza por el despliegue de las artes en aquel momento, como lo testimonian los profesores de danza que aportaron información para esta investigación.

Todo ello, necesariamente incidió en el modo de vivir la danza, en su sentido, en las funciones que se le atribuyeron, en las zonas de vida social en que había de expresarse, apuntalando el reordenamiento de políticas culturales y educativas promisorias, en medio de los quiebres y carencias del momento.

La invención de la formación dancística mexicana.

El libro traza con maestría el mapa del problema: tras de las bambalinas, las mallas y los uniformes, los horarios, las barras, los espejos y el cuidado de sí mismo, así como de los sentimientos encontrados de solidaridad con el grupo y la ambición de destacar, allá, más allá aún, persiste la intención de formar y de formarse, de lograr el virtuosismo en la técnica, pero también en la interpretación, entreverándose los propios límites en el enseñar y en el aprender.

Modernizar la formación dancística en México fue una empresa compleja y visionaria que respondería a lo que los artistas revolucionarios percibían como las necesidades estéticas, las necesidades de recreación de las masas, de las multitudes, en un momento en que resultaban apremiantes las carencias de la instrucción pública en este terreno, las limitaciones experimentadas en los ambientes artísticos y culturales, la desvinculación de artistas e intelectuales con respecto a la realidad social y cultural del país. La ecuación era simple: si la consigna era poner el arte al alcance de todos, habría que intensificar la formación de artistas y los cuadros de maestros de danza, de modo que la política de establecer las instituciones que se requerían terminó por ser un "asunto de Estado". El camino de ida y vuelta entre el artista, la obra y el público finalmente se redondeaba al integrar los espacios formativos que requería la mutación civilizatoria a la que se asistía. Sobre ello, sobre la institucionalización de estos procesos, en el terreno del Estado revolucionario, se pone el eje de las explicaciones en esta indagación.

Para las generaciones que asumieron la tarea, se planteaba el reto de hacer valer la realidad nacional en el ámbito universal, nutrirse de las tradiciones mexicanas, artísticamente válidas, participando del lento movimiento pendular empeñado en desplazarse del cosmopolitismo europeizante a la exploración de lo propio, de lo nacional. Había que aprender a pensar, a sentir y a ver el mundo con los propios ojos, desde una mirada renovada.

Apostar a la construcción de la escuela pública de profesores de danza en México no fue una tarea fácil; implicó legitimar el oficio en distintos planos

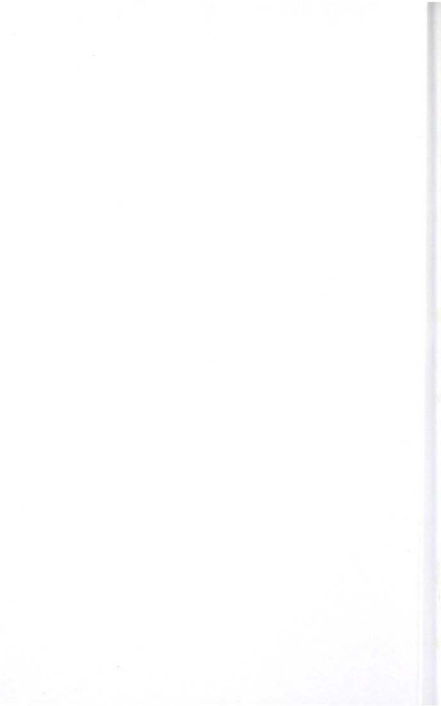
en los que se jugaban la inserción de la danza en el conjunto de las demás artes bellas de inicios del siglo XX —poesía y literatura, plástica, música, teatro—, así como el reconocimiento de l@s bailarín@s por el gremio de artistas como tal. Daría la impresión de que, en medio de los logros, hay un constante déficit, un reclamo a ser admitid@s, en un plano de igualdad, entre los demás artistas de otras especialidades. La danza daría, constantemente, la batalla para abrirse espacio entre las demás artes, por lograr su autonomía en el conjunto de las bellas artes y evitar el carácter subsidiario o complementario de su arte y, por ende, de su formación. Paradójicamente, serán éstos los momentos donde se logren conjugar artistas de diversas procedencias disciplinares para distintas obras; la danza resultó ser uno de los lugares más propicios para esta convergencia.

Las rutas que se trazan en este complejo y abigarrado territorio, siendo atractivas y sugerentes, no son complacientes: hablan de los polos de tensión permanente entre formar bailarines o formar maestros de danza, de los conflictos que plantea la certificación, de la búsqueda de modelos propios, de las ritualizaciones revestidas de disciplinarización, de los lugares de mestizaje donde se acrisolan diversas tradiciones dancísticas —españolas, francesas, italianas, rusas, estadounidenses, orientalistas—, del giro hacia lo mexicano acorde con la impronta nacionalista de las artes revolucionarias, para el cual las aportaciones de los maestros misioneros resultaba de primer orden, aun cuando debieran someterse a una erudita depuración para figurar en la danza académica... Hablan de los logros, de los momentos de mayor plenitud, de la participación de reconocidos artistas nacionales e internacionales que cocinan las propuestas, pero también de los proyectos traicionados, de los conflictos de los protagonistas, del sufrimiento institucional.

Ahora bien, en medio de este mapa, subyace la labor de la autora —Roxana cartógrafa— explorando el territorio con otros instrumentos, descubriendo archivos, trazando rutas, linderos e itinerarios, develando trayectorias, marcando nudos, desdibujando fronteras disciplinares, cobijándose en otras vecindades, delineando topografías, resistiéndose a encajonar procesos que continúan abiertos a nuevas exploraciones de ella, de otros.

Finalmente, quedará claro al lector que el campo de la formación artística en nuestro país es un campo en plena efervescencia, urgido de indagaciones generosas, que requiere nutrirse de muchas historias hechas con rigor, pero también con imaginación y pasión por el arte. Es éste el terreno que abona *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, cuya publicación, es por demás decirlo, constituye un acierto.

MARÍA ESTHER AGUIRRE LORA
Instituto de Investigaciones sobre la
Universidad y la Educación, UNAM



INTRODUCCIÓN

MI acercamiento a la danza comenzó desde muy temprano, a los cuatro años, en la ahora denominada Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNyGC).¹ Este primer contacto con la danza marcó mi ulterior formación: elegí la carrera de profesora de danza. Al concluir mis estudios, durante los dos años siguientes, participé como integrante del grupo piloto de la Compañía Nacional de Danza Clásica, para posteriormente regresar a mi *alma mater* a desempeñarme como docente de danza durante dieciséis años y, finalmente, fungir como directora del plantel de septiembre de 1993 a marzo de 2002.

Durante todos esos años percibí muchos de los retos que implica la formación de un bailarín y de un profesor de danza. Fui testigo de que las escuelas profesionales de danza con reconocimiento oficial y dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) son escasas,² y en ellas preponderantemente se ha preparado a los alumnos como bailarines profesionales y no como docentes de danza.³ Aunque desde la apertura de la primera escuela de danza pública se habló de la necesidad de formar profesores e incluso en la Escuela Nacional de Danza durante muchos años la carrera llevó el nombre de Profesor de Danza, el interés que ha prevalecido ha sido formar y formarse como bailarines profesionales, cuando la realidad demanda que la mayoría de los egresados en algún momento tenga que dar clases, no sólo por vocación, sino para resolver su situación económica. Por lo demás, todo campo de conocimiento,

¹ La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello depende de la Secretaría de Educación Pública y del Instituto Nacional de Bellas Artes; en la década de los treinta fue la primera institución en su género que se constituyó oficialmente en nuestro país. Durante esa década, la primera escuela pública de danza llevó el nombre de Escuela de Plástica Dinámica.

² En el siglo XXI las escuelas que pertenecen al INBA y a la SEP son seis: Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNyGC), Academia de la Danza Mexicana (ADM), Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCyC), Escuela Nacional de Danza Folclórica (ENDF), Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMyDM) y Centro de Investigación Coreográfica (Cico), antes Centro Superior de Coreografía (Cesuco).

³ De 1995 a 2006 la ENDNyGC ofreció la carrera de Profesional en Educación Dancística con tres especialidades (danza española, folclórica y contemporánea), a la cual se le dio el nivel de licenciatura en 2006. Las carreras de Docencia en Danza Clásica y de Coreografía las imparte la ENDCyC, ambas se instrumentaron en la década de los noventa. La especialidad en Creación Dancística la imparte el Cico desde su fundación como Cesuco en 1978.

incluido el artístico, exige la conservación de legados, y una de las vías es la transmisión del oficio.⁴

No obstante el enorme compromiso que conlleva la profesión de docente, al ejercerla a veces descubrimos, y en otros casos ni nos damos cuenta de ello, que no contamos con las herramientas necesarias, y mecánicamente reproducimos la manera en que nos enseñaron la técnica de la danza.⁵ A pesar de esto, la formación de los bailarines en general continúa orientada sobre todo hacia la interpretación, y se han desatendido el estudio del proceso de enseñanza aprendizaje y la reflexión sobre cómo transmitir los conocimientos. Si bien desde 1995 existe la carrera de Profesional en Educación Dancística de nivel medio superior, transformada en licenciatura en 2006, a mi juicio este campo sigue poco explorado y se requiere profundizar en él para definir a cabalidad el género, técnica y metodología más favorables para cada sector de la población. Derivadas de esta problemática surgen las siguientes interrogantes: ¿por qué hoy, en el campo dancístico, el ejercicio docente carece de prestigio y apoyo?, ¿por qué si existe la necesidad de investigar acerca de la pertinencia de géneros, metodologías y técnicas dancísticas de acuerdo con el sector al que vayan dirigidos, estas investigaciones no se realizan?, ¿será que falta fortalecer alianzas entre instituciones y destinar apoyos para tales fines? o ¿faltará una revisión profunda de las políticas y el funcionamiento del sistema nacional de educación artística?

Otro problema que hasta nuestros días aparece sin solución tiene que ver con la validez, reconocimiento y certificación como profesión. A partir de que se logró que los estudios dancísticos pudieran cursarse en una instancia oficial (1932), se han enfrentado dos dificultades: primera, que se expidieran títulos profesionales y segunda, que los estudios se hicieran válidos con nivel de licenciatura pero sin afectar los niveles básico y medio superior, ya que en el caso de la escuela pública de danza fue imposible preservar esos niveles por escasez de recursos e infraestructura, según argumento de las autoridades.⁶ La gran pregunta que se abre aquí es si se ha replanteado esta problemática dentro del INBA y si se ha tratado de resolver en conjunto con las instancias correspondientes.⁷

⁴ Antonio Santoni Rugiu, *Nostalgia del maestro artesano*, CESU/Porrúa, México, 1996.

⁵ "La técnica dancística es una técnica extracotidiana, esto es, un tipo de conducta tónico-motriz que no tiene una finalidad utilitaria de manera inmediata, que supone modos de entrenamiento y ciertos resultados o productos de ese entrenamiento." (Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995, pág. 201.)

⁶ En la ENDNyGC el plan de estudios de educación dancística dirigido a niveles básicos se autorizó en 1995; actualmente está en finiquito y se espera que la última generación egrese en 2011.

⁷ Cuando se trata de contratar a profesores de danza para que presten sus servicios dentro del mismo sistema educativo, se les exige un título profesional, si es de licenciatura, mejor, a

Actualmente, cuando se habla de la necesidad de la certificación de los profesores en las escuelas y universidades, las incógnitas son si los bailarines y profesores de danza están preparados para hacer frente a este proceso, con qué criterios se procederá a certificar al gremio y quiénes serán los certificadores.⁸

Se señala también que se requieren una revisión curricular y adoptar estrategias de las universidades con currículos flexibles y abiertos, y se ve con rechazo todo aquello que haga referencia a un currículo de conservatorio, que se considera cerrado y dirigido. ¿No será que ninguno de esos modelos es favorable para la educación artística y que la práctica dancística debe buscar los propios?

Lo anterior se plantea debido a las particularidades de la danza, donde el cuerpo y no la palabra oral o escrita es el elemento privilegiado que entra en acción para transmitir ideas, sentimientos, sensaciones, emociones; si se desea estudiar como carrera profesional, en la mayoría de los casos exige que los alumnos inicien su entrenamiento físico a los 8 o 9 años;⁹ para los estudiantes de danza, el aprendizaje se basa en la transmisión de una o más técnicas que tienen que practicarse de manera dosificada para que el cuerpo, en toda su dimensión, las vaya asimilando; por ello la danza, aunque es una práctica colectiva, demanda a su vez un trabajo muy estrecho, codo a codo, entre profesor y alumno.

Esta práctica en el terreno profesional requiere que el cuerpo alcance niveles técnicos depurados, esto es, que sea capaz de ejecutar la técnica elegida de manera impecable pero además poniendo en juego la capacidad interpretativa y expresiva, lo cual significa que el bailarín, además de ejecutar una técnica específica con el mayor virtuosismo posible, sea capaz de establecer una corriente de empatía con el público que produzca una experiencia estética.

Alcanzar niveles técnicos depurados implica que en ocasiones el bailarín incluso se olvide de sí mismo, de su cuerpo, se deshumanice, debido a que

pesar de que la mayor parte de las carreras dancísticas que ofrecía el INBA hasta julio de 2006 era de nivel medio superior. Cabe señalar que en algunos estados de la república se han abierto escuelas con el aval de los gobiernos locales y han logrado que a los alumnos se les otorguen títulos de licenciatura, situación que impone una clara desventaja a los estudiantes del Distrito Federal, aunque a los profesores de danza formados en escuelas profesionales del DF se les continúa llamando del interior de la república para que brinden capacitación y asesoría.

⁸ El principal propósito que dio origen a las tertulias organizadas por el Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" (Cenidi-Danza) es la necesidad de que las escuelas de educación superior del INBA revisen y replanteen los criterios y parámetros con los cuales podrán ser evaluadas por los Comités Interinstitucionales de Evaluación de la Educación Superior (CIEES). (Tertulia del 28 de junio de 2004.)

⁹ Me refiero a la técnica para la enseñanza de la danza clásica, ya que se ha probado que para la danza contemporánea, española y folclórica es posible iniciar el entrenamiento a edades más avanzadas, con resultados favorables. También ha habido casos de bailarines prestigiados de danza clásica que iniciaron su formación en la adolescencia o incluso en la edad adulta.

dichos niveles únicamente pueden alcanzarse mediante la repetición. Afortunadamente no todo sistema de repetición produce este efecto enajenante; existe la posibilidad de una repetición que singularice, es decir, que el intérprete de danza se libere de las ataduras que en ocasiones le impone la técnica, pero sólo en la medida en que conozca y reconozca su cuerpo, en la medida en que pueda apropiarse de él, vivirlo, disfrutarlo, habitarlo y hacer de la técnica sólo un medio que le facilite la comunicación de sus sentimientos, emociones, pasiones; de su experiencia del mundo.

El factor emocional y expresivo es otro elemento fundamental en la preparación del bailarín, y difícil de conquistar, porque en muchas ocasiones en el salón de clases se le da preponderancia al trabajo técnico sobre el expresivo e interpretativo. Esto no excluye casos de equilibrio entre ambos factores;¹⁰ sin embargo, el binomio trabajo técnico-trabajo creativo no es sencillo.

Estas características hacen de la danza una profesión *sui generis* que requiere buscar, de manera colegiada y dentro de cada escuela, modelos curriculares, normativos y de evaluación propios, con el fin de garantizar la solución de una problemática que es específica del campo.

Plantear una propuesta para la formación de un bailarín o de un maestro de danza es una tarea compleja en virtud de los múltiples factores que se deben considerar, y más compleja aún porque, como me he percatado, en la mayoría de las escuelas profesionales de danza se han elaborado los planes de estudios en momentos de crisis, respondiendo siempre a políticas educativas emanadas de disposiciones oficiales. Las escuelas de educación artística han tenido que amoldarse a dichas políticas y reformularlas, lo que me lleva a preguntar cuál ha sido el sentido de esos cambios y cómo han afectado a la educación artística en México.

El contacto constante con la ENDNyGC –primigenia en su género– me hizo cómplice de su vida y sensible a sus transformaciones, a sus etapas de más reconocimiento y a las que se percibían de mayor deterioro; por ello en repetidas ocasiones me he preguntado cuál proceso posibilitó que la enseñanza de la danza en el nivel profesional transitara de instituciones particulares a la educación pública, qué condiciones artísticas y culturales enfrentaba el campo artístico mexicano y cuál fue el camino académico y artístico que decidió seguir la institución.

Todas estas preguntas me han acosado de modo intermitente, pero sólo hasta que asumí la dirección de la ENDNyGC comprendí que sus historias, la tradición que la respaldaba y los grandes artistas que se habían formado en sus aulas me seducían y me invitaban a indagar sobre su pasado. A pesar de los saqueos que en años anteriores la institución sufrió en sus archivos, expedien-

¹⁰ Para abundar en este tema puede consultarse Alejandra Ferreiro, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta/Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, México, 2005.

tes y fotografías, todo olía a pasado, al *Ballet 30-30* que Nellie Campobello encabezó vestida de rojo con una antorcha en la mano ante centenares de alumnos de diferentes escuelas, incitándolos a tomar las armas en defensa de los pobres; a la bandera tricolor ondeando en lo alto del asta; a los primeros gobiernos revolucionarios; a temas indígenas recogidos en obras dancísticas y teatrales; al *Jarabe tapatío* bailado en puntas o no, por triples en el teatro de revista, por alumnos en las escuelas primarias, por quinientas parejas en el Estadio Nacional e incluso por bailarinas de primer orden como Anna Pavlova en los mejores foros de México; al proyecto vasconcelista de alfabetizar a pobres, ricos, mestizos e indígenas; a ballets como *Clarín* y *Barricada*, llevados a escena con sus motivos revolucionarios. Pero sobre todo, olía a recuerdos.

Unido a lo anterior, tuve la fortuna de que en 1997 se encontraran varias cajas que contenían documentos históricos —entre ellos, la mayor parte de los planes de estudios—, que hoy integran el Archivo Histórico de la ENDNyGC, una fuente invaluable para la realización de este trabajo. Una vez que tuve en las manos los planes de estudios, me sorprendió el cuidado con el que fueron elaborados, desde el punto de vista pedagógico como artístico, y de ahí me surgió el interés por saber quiénes y con qué perspectivas los pensaron, si en ellos se buscaba la especialización o la versatilidad dancística y si existían las condiciones académicas y financieras para echarlos a andar.

Además, durante mi gestión como directora tuve que ocuparme teórica y prácticamente del estudio del currículo, ya que el primer problema que enfrenté fue la ausencia de planes de estudios autorizados. Esta carencia nos llevó como escuela a elaborar, de 1993 a 1995, alrededor de cinco propuestas curriculares a fin de que fueran evaluadas, buscando para la institución una opción educativa viable para seguir cumpliendo con su compromiso histórico de formar profesionales de la danza.¹¹

Este cúmulo de experiencias vividas aceleradamente, en ocho años y medio de trabajo, e incluso en muchos momentos sin una reflexión cabal, me hizo pensar nuevamente en que debía acometer la investigación. Una de las actividades iniciales fue recopilar y sistematizar los planes de estudios; ahí me topé con la sorpresa de que el único texto que reunía documentos académicos de la Escuela era el de Alma Rosa Cortés, *60 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, que contiene ocho tiras de materias.¹²

¹¹ En 1995 el INBA y la SEP autorizaron la instrumentación de dos planes de estudios para la ENDNyGC: el de Educación Dancística para Niveles Básicos, que tiene como objetivo "proporcionar una educación dancística de calidad a niños de 4 a 11 años", y el de Profesional en Educación Dancística, para formar profesionales de nivel medio superior en tres especialidades (danza contemporánea, folclórica o española), con el fin de que los alumnos pudieran desempeñarse como profesores en los niveles de educación básica, no formal y de iniciación profesional en danza.

¹² Listados de materias que en algunos casos aparecen acompañados de requisitos de ingreso y del documento oficial que se expedía al término de los estudios.

Pero gracias al hallazgo de una parte del archivo histórico de la institución, ahora conocemos diecinueve planes de estudios (Tabla 1, véase página 192).

Una vez identificadas las tiras de materias y planes de estudios, procedí a analizarlos para detectar sus características generales;¹³ para los que carecían explícitamente de líneas curriculares, las propuse con la finalidad de que más adelante el análisis fuera ágil; para aquellos que carecían de mapa curricular lo confeccioné y lo definí como mapa curricular de primer nivel; enseguida busqué y ordené los programas de estudios o contenidos y con ellos elaboré un documento al que llamé mapa curricular de segundo nivel.

Mediante este primer análisis me di cuenta de varias circunstancias importantes por las que había atravesado la institución. Detecté que en el periodo de 1930 a 1939 la Escuela elaboró diez planes de estudios,¹⁴ y durante sus 66 años de vida restantes, sólo nueve, una desproporción que me llevó a preguntar qué representaba dicha movilidad en los inicios de la institución y a qué se debía que hubiera cesado a partir de la década de los cuarenta, cuáles fueron los cambios sustanciales (artísticos y académicos) que se registraron en los planes de estudios y por qué a partir de 1937 se dio importancia a la formación del profesor de danza.

Al continuar con la revisión de los planes, identifiqué que si bien diez propuestas académicas correspondían al periodo de 1930 a 1939, el siguiente plan de estudios puesto en marcha databa de 1944 y estuvo vigente hasta 1962, año en que entró en vigencia uno nuevo, conocido como Plan 62, que perduró hasta 1984, con dos ajustes: el primero de 1972 y el segundo de 1984. Finalmente detecté que la Escuela permaneció sin planes de estudios autorizados hasta 1993,¹⁵ cuando se legalizó la Licenciatura en Enseñanza de la Danza únicamente para cinco generaciones; y que en 1995 se autorizaron y se pusieron en marcha oficialmente el Plan de Profesional en Educación Dancística con tres especialidades (danza folclórica, contemporánea y española) y el Plan de Educación Dancística para Niveles Básicos.

Con esta información en las manos y el incipiente análisis realizado hasta ese momento, en primer término me di cuenta de que mi trabajo de investigación estaba ligado a la historia social y cultural de la danza. Para

¹³ Entre ellas, nombre del plan, fecha de creación, número de años en los que se cursaba la carrera, características del examen de admisión, requisitos de ingreso y egreso, número de materias, créditos y observaciones.

¹⁴ Algunos de ellos sólo quedaron en propuesta, otros se instrumentaron parcial o totalmente.

¹⁵ Durante el periodo de 1984 a 1992 se trabajaron dos planes de estudios: el de la Licenciatura en Enseñanza de la Danza (autorizado en 1993 para cinco generaciones) y el denominado Niveles Previos, que proponía ocho años de estudio. En 1991 se solicitó la autorización para instrumentar los tres primeros años de este último. (Oficio de la profesora Nieves Gurria, directora de la ENDNyGC, a M. en C. Dalia Chargoy, Subdirección Técnico Pedagógica, 10 de septiembre de 1991, AHENDNyGC.)

ubicar en su contexto los planes de estudios, la historia de la cultura se tornó un área fundamental, pero al tratar de establecer la relación entre el proceso histórico y artístico de la ENDNyGC y sus diferentes propuestas curriculares, comprendí el exceso de información que tendría que manejar si conservaba el periodo inicialmente planteado para mi investigación: 76 años de historia (1930-2006).

Decidí entonces, para profundizar en el proceso histórico, social y artístico, acotar los años de estudio y abocarme al momento de fundación de la primera escuela pública de danza;¹⁶ reorienté mi investigación y planteé una nueva pregunta rectora con el propósito de identificar las condiciones y procesos que hicieron posible la institucionalización de la formación dancística en México.

Elegí la primera etapa de la institucionalización, centrada en la década de los treinta, porque el material de archivo rescatado se refiere a los protagonistas de ese periodo, sus debates, luchas, aliados y contrincantes.

También me movió un interés especial por saber por qué hasta ese momento fue posible fundar una escuela oficial de danza con apoyo institucional y que perseguía para sus alumnos la formación profesional, cuando México había cultivado previamente un gran movimiento dancístico sobre todo en espectáculos, e incluso se contaba con bailarines en las áreas clásica, folclórica y española, quienes llegaron a participar en compañías que gozaban de prestigio.

Además me resultó fascinante esa etapa porque la caracterizó una efervescencia artística y cultural que involucró a todas las artes, pintura, música, teatro, danza, poesía, literatura y arquitectura, y permitió que los artistas se conocieran, trabajaran en conjunto y se preocuparan por la experimentación, hasta finalmente concretar obras artísticas en común que recibieron el reconocimiento del público general y del especializado. Igualmente, fue un tiempo clave para la danza en el país, no sólo por la fundación de la primera instancia académica, sino porque para ese entonces el México revolucionario ya conocía, gracias a los múltiples espectáculos que había podido presenciar, las formas dancísticas en boga en otros lugares del mundo.

Asimismo, específicamente en la ciudad de México, se percibía la necesidad latente de incluir a la danza en el movimiento artístico. Sólo faltaba esta área, las demás ya ocupaban un lugar reconocido dentro y fuera del país, mientras que la danza continuaba rezagada.

La escuela de danza se veía como trampolín para formar un cuerpo de danza técnicamente logrado que participara en la construcción de puestas en

¹⁶ Braudel propone una tentativa de clasificación temporal en un triple esquema: el tiempo de los acontecimientos o de la corta duración, el tiempo de las coyunturas o medio y el tiempo largo de las estructuras o de la larga duración histórica. Para este trabajo elegí el tiempo de las coyunturas. (Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Fernand Braudel y las ciencias humanas*, Montesinos, España, 1996, pág. 37.)

escena con dos características: una técnica depurada en los bailarines y temas netamente mexicanos.

Se derivan de lo anterior dos interrogantes más: si en los planes de estudios se expresó la aspiración de que México contara con un grupo de danza técnicamente bien preparado que interpretara coreografías con temas mexicanos, y cómo asumió el gremio dancístico mexicano estas necesidades.

Las dudas e interrogantes recién planteadas se abrieron y se cerraron ante mis ojos en múltiples ocasiones, hasta que decidí denominar a la presente investigación *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*.

ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

OBSERVATORIOS

Denomino a este apartado *observatorios* para referirme a la perspectiva desde la cual analicé la formación dancística en México. Consiste en ubicarse, desde el objeto de estudio, en un punto de partida, en este caso la configuración actual de la educación dancística, para construir un observatorio que permita mirar el pasado y estructurar la información de acuerdo con las tendencias con que emergen ciertos aspectos en las sucesivas transformaciones de un proceso determinado.¹

Partí de la educación dancística porque es el área de la cual procedo, consciente de que para entender un problema que concierne a la educación y al arte se requiere valerse de otros campos, conjugar miradas para observar el problema en su conjunto tomando en cuenta el ámbito histórico, social, cultural y las prácticas sociales y culturales que en dicha área se generan.

Con base en lo anterior y siguiendo a Fernand Braudel abordé este trabajo desde la perspectiva de una *historia global*,² lo que significó entender que el proceso de institucionalización de la formación dancística en México no sólo respondió a necesidades puramente artísticas o culturales, sino que ha estado ligado a hechos políticos, económicos y geográficos, y aunque se trata de un movimiento dancístico, en realidad suceden hechos sociales globales que condensan –junto con la dimensión económica y política– una significación cultural y artística específica en una ubicación geográfica.

¹ Giulio Chiodi, *Orientamenti di filosofia politica*, Vangelista, Milán, 1974 y María Esther Aguirre Lora, *Tramas y espejos. Los constructores de historias de la educación*, CESU/Plaza y Valdés, México, 1998.

² Asumir la perspectiva de la historia global, según Braudel, es "asumir una doble percepción: en primer lugar, la de la esencial y originaria unidad de lo social, la unidad y también globalidad de todas las distintas realidades sociales e histórica; en segundo lugar, la necesidad de recrear un modo de aproximación hacia esas realidades que sea igualmente un modo de aproximación también unitario y global. Lo cual significa que la realidad social-humana no existe como un conjunto fragmentado y diferenciado de distintos niveles, periodos, actividades, espacios u órdenes de fenómenos, sino por el contrario, como una clara y compleja unidad o totalidad en movimiento. Y en esa unidad y globalidad de lo real se funda justamente la exigencia de una visión, también global, de la historia y de la sociedad". (Carlos Antonio Aguirre Rojas, *op. cit.*, 1996, pág. 47.)

Desde esta perspectiva, en los procesos educativos y artísticos todo influye: la estructura política, social y económica; las creencias, las manifestaciones más sutiles de las mentalidades; es decir, ningún problema está aislado, al contrario, distintos aspectos específicos se vinculan, lo cual puede fundamentarse en la propuesta de Immanuel Wallerstein respecto al sistema mundo.³

El hecho de aceptar que ningún problema está aislado me llevó a indagar en diversos niveles, en una búsqueda que pretende traspasar las fronteras disciplinares para que converjan corrientes, teorías y miradas,⁴ y para dar cuenta de la riqueza del fenómeno en estudio. Esta propuesta apunta hacia la disolución misma del fundamento disciplinar para el estudio de lo social, y reivindica en su lugar una perspectiva que toma en cuenta de manera simultánea el carácter histórico y social de los hechos, fenómenos y procesos que se investigan y la vuelta a un nuevo y más complejo horizonte unidisciplinar⁵ en el estudio de lo humano-social en el tiempo.⁶

Considerando lo anterior, con el propósito de entender cómo surgieron y se transformaron las prácticas y los discursos, y cómo se han gestado los avances y problemas en el ámbito de la formación dancística, me acerqué al objeto de estudio desde una perspectiva histórica. Primero indagué cómo se ha abordado en general el estudio de la historia de la danza en nuestro país. Caí en la cuenta de que debido a la juventud de la práctica de la investigación dancística, muchas investigaciones han centrado su interés en aspectos extra artísticos, es decir, en la biografía o la personalidad de los bailarines y protagonistas,⁷ una herencia de la mirada histórica que privilegia las hazañas y los protagonistas. Dichos trabajos presentan un relato lineal y cronológico que resalta y mitifica la obra individual de los protagonistas,⁸

³ Wallerstein postula que para entender cualquier problema humano, histórico o presente, acontecido en cualesquiera de los momentos que abarca el periodo de los siglos XVI a XXI, se le debe remitir y conectar de manera orgánica a esa dinámica y estructura primero semiplanetaria y luego planetaria del sistema mundo global. Quiere decir que más allá de las dinámicas y los marcos de las sociedades, de las naciones, de los Estados y hasta de las macrorregiones y civilizaciones, existe una dinámica-marco más universal del sistema mundo, que no sólo es real y actuante, sino que influye de manera determinante en la irrupción, el curso y desenlace específico de dichos acontecimientos, situaciones y procesos que se despliegan de modo constante en su seno. (Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Estudio y entrevista. Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*, Ediciones Era, México, 2003, pág. 42.)

⁴ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *op. cit.*, 1996, págs. 29-33.

⁵ Hace ya varias décadas, desde los años de Braudel y después de Wallerstein, se ha insistido en la necesidad de abrir las ciencias sociales y diluir los muros entre las diversas ciencias humanas, a fin de que se apunte a la construcción de un horizonte unidisciplinar en el que converjan corrientes, teorías y ópticas.

⁶ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *op. cit.*, 2003, págs. 112-113.

⁷ Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, Cenidi-Danza/INBA, México, 2000, pág. 39.

⁸ A partir de la década de los noventa se abordaron con mayor frecuencia estudios históricos desde otras perspectivas. Algunos ejemplos entre los trabajos publicados por el Cenidi-Danza

lo que es comprensible, dada la etapa por la que atravesaba la investigación sobre la danza.

La historia de la danza se ha presentado como una historia que avanza cada día más, con una evolución y una transformación en dirección del progreso técnico y que marcha, en general, de lo simple a lo complejo. Tal vez por ello en el ámbito educativo su estudio se ha inclinado a privilegiar el aspecto técnico, y en el ámbito artístico, el hecho escénico, dejando a un lado los largos procesos por los cuales un estudiante debe transitar antes de llegar a la puesta en escena.⁹

Además, la fugacidad del hecho escénico ha llevado a sus estudiosos a plantearse una y otra vez los mismos problemas de antaño, pues la reconstrucción, investigación, creación y percepción del fenómeno dancístico presentan gran dificultad, ante la imposibilidad de una reconstrucción fehaciente: "el carácter etéreo de la danza hace del gremio una comunidad 'sin historia', cuyos problemas se repiten de generación en generación".¹⁰

La perspectiva histórica, a su vez, me proporcionó elementos y herramientas metodológicas para pensar cómo se han dado los caminos y pasos en la educación dancística, para recuperar su memoria y capitalizarla.

Por otra parte, busqué una historia del presente, que se hizo posible gracias a las obras pioneras de Michel Foucault y Norbert Elias, quienes aunque nunca emplearon en sus escritos el término "historia del presente", de formas distintas pero a veces coincidentes se centraron en indagar cómo los sistemas de conocimiento organizan nuestro ser en el mundo a través de la construcción de reglas de razón, la ordenación de los objetos de reflexión y los principios para la acción y la participación.¹¹

La incursión en una historia del presente me permitió una "comprensión del presente y de la memoria colectiva como el entretelado de múltiples configuraciones históricas que establecen conexiones que configuran el sentido

"José Limón" son *Danza y poder* de Margarita Tortajada Quiroz (1995), que estudia la interrelación entre el campo cultural, el Estado y la danza académica tomando en cuenta la dinámica del campo dancístico y los fenómenos políticos y sociales; *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* de Hilda Islas (1995), que propone temas de reflexión como el papel de la danza como parte del sistema de las bellas artes, la relación entre cuerpo y poder, y la teoría del movimiento y las técnicas de entrenamiento; y *Danza, cultura y clases sociales* de Amparo Sevilla (1990), cuyo propósito es reflexionar en conceptos como cultura, arte y danza y denunciar los mecanismos de apropiación y destrucción de las manifestaciones subalternas, que alteran —según la autora— los significados originales de las danzas populares para contribuir a fortalecer la hegemonía de las clases dominantes.

⁹ Esto no quiere decir que no existan investigaciones al respecto, sino que son escasas. Entre éstas, la ya citada de Alejandra Ferreiro, *Escenarios rituales*.

¹⁰ Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, op. cit., pág. 11.

¹¹ Thomas S. Popkewitz, Miguel Á. Pereyra y Barry M. Franklin, "Historia, el problema del conocimiento y la nueva historia cultural de la escolarización: una introducción", *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*, Pomares, México, 2003, pág. 17.

común",¹² lo cual puede traducirse en poner atención en las normas o estándares de razonamiento, como una forma de comprender el presente y discernir cómo la actual política social y las políticas educativas son discontinuas respecto de aquéllas.

Se trataba de averiguar cómo hemos aprendido a pensar la educación dancística y cómo lo hacemos hoy, es decir, traté de ver con nuevos ojos nuestras instituciones, su surgimiento, el desarrollo de una profesión (la formación dancística), los intereses que le dieron origen, los proyectos académicos que prevalecieron y cómo todo ello se ha transformado con el tiempo o permanece. Asimismo, analicé si estas prácticas o discursos están enlazados o no con problemas actuales, entre otros, el reducido número de compañías de danza clásica a las cuales pueden acceder los jóvenes cuando han concluido sus estudios; el alto número de grupos de danza contemporánea que surgen y al poco tiempo desaparecen; el hecho de que los bailarines tengan que trabajar como profesores aun cuando hayan elegido como carrera la de intérprete o ejecutante; la necesidad actual de que los bailarines, profesores y coreógrafos para su contratación en el INBA o en otras instituciones cuenten con una certificación similar a la de otras profesiones; la poca certeza de los mecanismos de evaluación y certificación utilizados para las carreras artísticas, por haber sido tomados de otras áreas; el poco reconocimiento social que tiene el profesor de danza fuera del ámbito dancístico profesional y aun dentro de él; y el requerimiento de hacer más flexibles los perfiles de egreso en las carreras artísticas.

Para entender la problemática presente recurrí al pasado a fin de responder cómo se han constituido esos problemas, cómo surgen las temáticas, cómo se construyen los discursos, cómo se transforman las prácticas, cómo se han comportado los protagonistas de la vida escolar. Fue necesario poner en crisis, problematizar,¹³ todo aquello que se ha concebido como verdadero, lo cual significó plantear problemas y preguntas e introducir la discontinuidad, con base en el hecho de que para cada generación el pasado cobra una forma nueva, a través de un encuentro crítico.

En suma, con esta perspectiva desarrollé una mirada histórica desde mi oficio de procedencia, para integrar en mi ámbito de trabajo una forma de pensar y estudiar las prácticas y discursos dancísticos y avanzar en la construcción de este campo particular de conocimiento.

¹² *Ibid.*, pág. 16.

¹³ Foucault mostró que la problematización es una clase de historia que pretende definir las condiciones en las que los seres humanos "problematizan" lo que son, lo que hacen y el mundo en el que viven. Se trata de interrogar pensamientos, gestos y actitudes que parecen naturales, y de reescribirlos como parte de las transformaciones de una práctica que afronta dificultades y obstáculos y para la que parecen razonables y factibles diversas soluciones prácticas. (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 1988 [1986], pág. 13.)

Con esta mirada busqué detectar los acontecimientos y políticas que propiciaron la creación de la primera escuela pública de danza; los intereses que movieron a maestros, alumnos y funcionarios a apoyar o abanderar dicha iniciativa; comprender las reglas mediante las que se formó el campo dancístico mexicano, incluidas las herencias y sus sucesivas recreaciones; las tendencias dancísticas que influyeron en México; las luchas que se tuvieron que sortear, los momentos de crisis y conflicto suscitados al respecto; repensar los pasos que se han dado; escudriñar a la distancia la forma en que hemos configurado discursos, prácticas, tradiciones; acercarme a los hombres y mujeres de aquella época para comprender sus sueños, anhelos, creencias, que se concretaron en proyectos artísticos, planes, programas de estudios y trabajos coreográficos, para finalmente explicar cuáles fueron las condiciones y procesos que condujeron a que se institucionalizara la formación dancística.

INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA FORMACIÓN DANCÍSTICA EN MÉXICO

Durante las primeras décadas del siglo XX, la pintura, la música y la literatura ya tenían un camino andado;¹⁴ contaban con espacio para su transmisión, incluso poseían reconocimiento y se habían legitimado.

En la danza el panorama era el siguiente. Desde el punto de vista de la representación, se podía apreciar en los espectáculos de masas que retomaban temas de la revolución mexicana, ambientes prehispánicos o costumbristas; en el teatro de revista, que usaba símbolos y rasgos que se identificaban con *lo nacional*; a través de las compañías extranjeras que visitaban México y cuyos principales bailarines provenían de la tradición rusa o italiana de ballet; en las escuelas públicas, pertenecientes a la Secretaría de Educación Pública (SEP), en donde los maestros preparaban a sus alumnos para que el día de las

¹⁴ En la época colonial tanto la música como la literatura estuvieron en manos de los frailes, quienes tenían a su cargo la enseñanza de la lengua española, la catequización y el estudio de las artes, lo cual dio como resultado que estas últimas estuvieran estrechamente vinculadas con la religión. La danza y el teatro fueron prohibidos por su carácter festivo y profano y por su liga con el trabajo y el movimiento corporal. La música funcionó con otra lógica; en el Virreinato se establecieron dos vertientes para su estudio: la práctica profana, festiva y urbana, y la práctica con fines religiosos; la segunda vertiente se consolidó rápidamente y se puede hablar de una primera escuela de Música de la Catedral en 1538 y el Conservatorio de las Rosas en Morelia, desde 1743. En las artes plásticas hubo una formación sistemática en México a partir de 1821, que siguió los preceptos de la Academia de San Carlos de España. En la literatura es posible que no se hayan formado centros exclusivamente para su estudio, porque el esfuerzo se enfocaba al estudio de la lengua y hasta la fecha es común que esta práctica se realice en talleres o por iniciativa de un grupo de intelectuales, quienes se reúnen para la creación de una revista o para el intercambio y lectura de su producción. En el caso del teatro y la danza, la aparición tardía de las escuelas profesionales quizá se deba a la censura de la cual han sido objeto durante largos periodos históricos.

madres, al término del ciclo escolar y en otras festividades presentaran tablas gimnásticas, bailes o danzas de diferentes regiones del país; y por último, en la ópera, restaurantes y cines.

En cuanto a la formación dancística, los maestros y bailarines respaldaban su trabajo en la práctica y experiencia adquiridas en el ámbito mexicano y en el extranjero, ya que algunos habían estudiado con maestros procedentes de otros países.¹⁵ Faltaba sistematizar los procedimientos y metodologías para la enseñanza de los diferentes géneros.

No obstante, la práctica dancística en México no cumplía con las expectativas, ya que aún no lograba la concreción de una danza nacional mexicana, con proyección universal, que llegara al pueblo y que retomara los elementos sustantivos de la danza culta, es decir, que los bailarines dominaran una técnica probada y que mostraran dicho dominio en las puestas en escena.

El panorama descrito conduce a preguntar qué papel desempeñó la técnica de danza en la primera etapa de institucionalización de la formación dancística en México, qué técnicas se institucionalizaron y por qué, cómo se validaron los saberes, qué metodología de trabajo fue la aceptada, qué mecanismos de control y legitimación trajo consigo este proceso y cuáles fueron las marcas que dejó la formación en danza como saber especializado.

Una noción fundamental para abordar las anteriores preguntas es la de institucionalización,¹⁶ a través de la cual analicé *i)* los hábitos y prácticas que se fueron legitimando, *ii)* cómo la carrera de danza paulatinamente fue adquiriendo rasgos propios y se fue apartando de la improvisación¹⁷ y *iii)* el proceso que permitió que en la cuarta década del siglo XX la carrera alcanzara el rango de profesión¹⁸ de acuerdo con los preceptos de la época moderna, lo que implicó que la actividad dancística se circunscribiera al ámbito del saber especializado.

¹⁵ La enseñanza de la danza y la práctica dancística profesional no nacieron de manera espontánea, el campo se ha ido configurando mediante el perfeccionamiento y estudio de diversas técnicas y mediante la depuración de los sistemas de enseñanza probados a lo largo de los años por maestros, bailarines y coreógrafos con experiencia y trayectoria.

¹⁶ Toda actividad humana está sujeta a la habituación o tiende a ella, lo cual conduce a que la acción de que se trate pueda volver a ejecutarse en el futuro de la misma manera y con idéntica economía de esfuerzos. Esto es válido tanto para la actividad social como para la que no lo es. Los procesos de habituación anteceden a toda institucionalización. (Peter L. Berger y Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003 [1968], págs. 72-74.)

¹⁷ Significa que se carecía de un reconocimiento avalado por una institución oficial.

¹⁸ Profesión, del latín *profiteor*, declarar abiertamente, reconocer públicamente, remite a la acción de profesar, a una protesta o declaración pública. Desde la perspectiva que nos interesa, la profesión remite al carácter público de la ocupación que se ejerce y al compromiso, también público, que se establece mediante su ejercicio. A horcajadas de los siglos XVIII y XIX, en el vacío que dejó la disolución definitiva de las corporaciones y con el ascenso de la burguesía, emergieron las profesiones. (María Esther Aguirre Lora, "Recuerdos y epopeyas: aproximaciones a la memoria de la educación", *Rostrros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, CESU/UNAM/FCE, México, 2001, pág. 64.)

La época revolucionaria resultó favorable para la fundación de la primera escuela pública de danza en México, porque en esos años el país buscaba su consolidación; una estrategia en este sentido fue la creación de diversas instituciones educativas y culturales, y bajo esta consigna se creó la escuela.

La apertura de la primera escuela pública de danza trajo consigo, en 1930 y 1931, la elaboración de dos planes de estudios cuyo propósito era la formación de bailarines que pudieran desempeñarse como docentes, coreógrafos y escenógrafos. Poco después, la balanza se inclinó hacia la interpretación y a partir de 1937 la escuela se debatió entre dos propósitos: preparar bailarines o formar profesores de danza, tensión que abre las interrogantes de qué procesos desencadenó dicha ambivalencia, si fue posible superarla o no, qué quería decir ser un bailarín y qué ser un maestro de danza.

En primer término, ser un bailarín y ser un maestro de danza significaba "un saber y un hacer, un conjunto de disposiciones, creencias, selectividades; un movimiento, una gestualidad y un lenguaje propio",¹⁹ lo cual conlleva, por un lado, la asimilación personal de dicha profesión y, por otro, la aceptación y sanción que de ello haga determinado grupo, pues en el *habitus*²⁰ el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social.

En consecuencia, a partir de su fundación la primera escuela pública de danza albergó a un grupo de estudiantes y maestros que fueron aprendiendo a hacer las cosas y a pensarlas de cierta forma,²¹ y encontrando paulatinamente la manera más adecuada de transmitir la disciplina;²² fue el lugar donde los alumnos cumplirían con un proceso de aprendizaje de los conocimientos y destrezas de la profesión, así como una serie de actitudes y disposiciones en relación con el carácter moral de quienes ejercían esa actividad, con el fin de que en el futuro formaran parte de una estructura profesional.

Se dio así cabida a un acervo común de exigencias y hábitos académicos, de formas de validar los saberes. Por tanto, en la danza se fue haciendo necesario contar con una metodología de trabajo, con una técnica o serie de técni-

¹⁹ María Esther Aguirre Lora, *op. cit.*, 1998, pág. 45.

²⁰ Bourdieu señala que "El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente para este fin". (Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* [trad. Martha Pu], Grijalvo/CNCA, Los Noventa 11, México, 1990, pág. 141.)

²¹ María Esther Aguirre Lora, *op. cit.*, 1998, pág. 46.

²² La categoría de *disciplina* en este trabajo se refiere a los campos de conocimiento estructurados y transmitidos a partir de los criterios de racionalidad weberiana, es decir, una tendencia peculiar de las sociedades modernas donde nada queda librado a la casualidad o la improvisación, sino que su producción se orienta desde una óptica capaz de delimitar clara y conscientemente los propósitos de una tarea y operativizarlos; que puede dar cuenta de ello y regular sus propios tiempos de realización.

cas validadas por un grupo de maestros y bailarines que tendieran a unificar la forma de enseñar y hacer danza bajo una cobertura institucional.

De igual manera fueron necesarios ciertos mecanismos de control del ejercicio profesional mediante el *ethos*, tanto en el dominio de los contenidos, como en su carácter moral.

Finalmente, la permanencia y participación en una comunidad implica compartir visiones del mundo, valores e intereses, y supone participar de ciertas premisas y líneas de razonamiento que hacen válido el conocimiento.

NACIONALISMO

Este *observatorio* permite comprender el complejo movimiento artístico y cultural revolucionario que coincide con la problemática central de esta investigación, y el movimiento político y cultural que se dio en el contexto del fenómeno del nacionalismo. Ambos aportan referentes teóricos para ahondar en explicaciones sobre el proceso de institucionalización de la formación dancística mexicana.

De igual manera, el observatorio ayuda a ver cómo los mexicanos hemos aprendido a expresar nuestro ser nacional y el papel que ha desempeñado la danza, vista como un conjunto de prácticas culturales y educativas, dentro del concepto de lo nacional dado por el Estado, que en la búsqueda de conformar una cultura nacional ha echado mano de la creación de símbolos que generen un sentimiento de pertenencia a la nación y de identidad nacional²³ y diluyan los conflictos entre clases sociales. Símbolos que se han materializado en banderas, monumentos, himnos, escudos, imágenes milagrosas, siempre persiguiendo elementos que distingan a México de otros países. En este sentido, las danzas y los bailes tradicionales,²⁴ a través de un

²³ "La ciudadanía, a través de su interacción con las instituciones formales e informales de su Estado-nación y la consecuencia que dichas interacciones le originan, va desarrollando un relativo apego hacia ellas. La manera como siente este proceso forma lo que denominamos el sentido de pertenencia hacia las instituciones de su país, es decir, su grado de identidad nacional, la cual se manifiesta como expresiones de solidaridad, satisfacción de los productos de la misma, sentido comunal hacia símbolos de la inclusividad nacional, orgullo de reconocerse con un pasado y un presente histórico compartidos, fijación y reconocimientos estéticos a las formas y perspectivas del territorio, devoción, admiración y sentimiento hacia los productos de la cultura originaria y, aun más, complacencia ante las organizaciones que favorecen la vida y las relaciones colectivas." (Raúl Béjar Navarro y Héctor M. Capello, *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*, CRIM/UNAM, México, 1990, pág. 94.)

²⁴ La danza y el baile tradicional se manifiestan por medio de un patrón o modelo de movimientos corporales expresivos, que son transmitidos anónima y espontáneamente por tradición oral e imitación. La danza tradicional está ubicada en un contexto ceremonial, con significado, función y carácter mágico-religiosos. Su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos y establecidos.

proceso de academización, espectacularización y exhibición, han resultado idóneos.²⁵

A lo largo de los años hemos aprendido a reconocer, por ejemplo, el *Jarabe tapatío*, el traje de charro, los bailes istmeños, el vestido de tehuana, entre otros, como si fueran propios y como si nos pertenecieran a todos los habitantes de la República Mexicana, independientemente de que estemos familiarizados con ellos o no. Cuando Anna Pavlova visitó México en 1919, la versión que interpretó del *Jarabe tapatío* se aceptó como propia de los mexicanos y aun impuso la moda de utilizar zapatillas de punta debido al dominio técnico que demostró. Ésta es sólo una de las formas en que los bailes y danzas de diversos estados han sido adaptados y adoptados con la idea de que se exacerbe nuestro sentido de lo nacional; dichos procesos se han vivido también en los espectáculos escolares, fiestas, celebraciones nacionales e incluso en el teatro de revista.

Otra acción que favoreció el reconocimiento de las danzas y bailes de los estados de la república como símbolo de lo nacional tuvo lugar con el proyecto vasconcelista, cuando se echó mano de las Misiones Culturales, se planteó una revisión de las expresiones artísticas y se crearon espacios como el Estadio Nacional para aglutinar a públicos amplios y diversos.

Las Misiones Culturales trajeron consigo la difusión de música, bailes, danzas, indumentaria y costumbres de distintas regiones del país, que circularon por los estados de la república; se gestó un proceso peculiar, ya que esos bailes y danzas fueron utilizados por maestros de educación física convertidos en lo que ahora se conoce como tablas gimnásticas con elementos folclóricos.

Otra forma de encontrar expresiones de lo nacional fue el rescate del indio y el reconocimiento de lo prehispánico como mexicano; de ahí que en diferentes momentos de la historia encontremos que la danza y otras expresiones artísticas han considerado dentro de su repertorio temas provenientes de la cultura prehispánica, como las ceremonias mayas y aztecas.²⁶

El baile tradicional se ubica en un contexto festivo de carácter profano, creativo y social. Su principal función es propiciar las relaciones sociales, principalmente entre los sexos. Sigue patrones de movimiento y formas musicales definidos, admite relativas variaciones de diseño coreográfico, pasos e interpretaciones; generalmente es ejecutado por parejas y no requiere formas complejas de organización. (Amparo Sevilla *et al.*, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala* [2ª ed. La Red de Jonas, Cultura Popular 8], Premia Editora, Puebla, 1985, págs. 8-9.)

²⁵ Se entiende como academización la enseñanza de danzas y bailes cuya coreografía, carácter, indumentaria, significado y demás elementos han sido modificados e inventados para su transmisión y que en conjunto se denominan danza folclórica; y como espectacularización, la presentación que realizan grupos profesionales, auténticos o aficionados, de danzas y bailes folclóricos en escenarios, así como en concursos y festivales. (Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, Cenidi-Danza/INBA, México, 1990, pág. 162.)

²⁶ "Lo más grave en cuanto a la determinación del origen prehispánico atribuido a diversas danzas tradicionales que se llevan a cabo en la actualidad radica en que ningún autor com-

De igual manera se incorporó en las representaciones dancísticas a las adelitas, soldados y campesinos de la Revolución, el problema agrario y la lucha de clases.

Estos rasgos con los que aprendimos a configurar nuestro ser nacional no se han quedado estáticos, se han ido transformando, mezclando e incluso erosionando, sobre todo con la penetración de los proyectos de globalización, que impactan en diferentes grados la vida social.

En el caso de la danza clásica, por ejemplo, los proyectos globalizadores han llevado a los maestros y bailarines a estar pendientes de los avances técnicos y a exigir en los alumnos una figura y un nivel técnico similares a los de otros países, para que puedan participar y obtener lugares honrosos en concursos internacionales y para que, una vez que egresen, tengan capacidad para colocarse en cualquier compañía del mundo. En la danza contemporánea algunos grupos se inclinan por incorporar tecnología de vanguardia, por considerarse en boga, y minimizan la importancia de la técnica dancística, en muchas ocasiones a costa del desarrollo de un estilo y un sentido expresivo propio. En la danza folclórica algunos grupos e incluso entidades educativas se han alejado de su sentido original "depurándola",²⁷ haciendo de ella un escaparate en el que los extranjeros miren las "tradiciones de los pueblos de México" con características muy distantes de su sentido primigenio, centrándose únicamente en sonrisas, colorido, agilidad y un gran virtuosismo de los bailarines.

Las expectativas antes expuestas, así como la necesidad de que las carreras artísticas cuenten con una certificación similar a la de otras profesiones, han puesto en crisis los planes de estudios vigentes y han llevado a replantear hacia dónde dirigir sus esfuerzos, siempre frente a la ambivalencia de diseñarlos con base en las necesidades del mercado laboral o con base en el proyecto artístico de cada entidad educativa.

Debido a la inserción e influencia de los proyectos globalizadores se vive la construcción de identidades colectivas a partir de lo local, de lo nacional y de lo global, que toca por igual a instituciones, protagonistas y agentes. Esta problemática, que atañe a las naciones, puede abordarse desde dos orientaciones: la de estudiosos como Benedict Anderson, Ernest Gellner y Erick John Hobsbawm, conocidos como modernistas,²⁸ y la de aque-

prueba tal asignación. Las fuentes históricas a las que se podría acudir para la reconstrucción de las danzas prehispánicas son las figurillas de barro o piedra, los códices, las imágenes decorativas de algunos templos y los escritos de los cronistas. Basándonos en dichas fuentes, se puede afirmar que los *Huabuas* y los *Voladores* son las únicas danzas cuyo origen prehispánico puede comprobarse; todo lo demás entra en el campo de la especulación." (*Ibid.*, pág. 153.)

²⁷ Las escuelas profesionales de danza del INBA desde hace tiempo están preocupadas por el problema de la escenificación y en la búsqueda constante de cómo abordarla.

²⁸ Hobsbawm y Anderson identifican a la nación como "un fenómeno indisolublemente unido a los procesos de occidentalización y de aceleramiento del cambio en diversas esferas y niveles de la vida social, donde el Estado moderno, por medio de sus instituciones y agentes,

llos reconocidos como histórico-culturalistas, entre quienes destaca Enrique Florescano.²⁹

Para el análisis de los procesos dancísticos que se han ido transformando con la introducción de los proyectos globalizadores, recurrí a los modernistas, que ofrecen elementos para entender cuáles han sido dichas transformaciones y cómo los avances en las técnicas y el desarrollo de la tecnología han influido en la formación.

Por su parte, la obra de Enrique Florescano es útil para comprender el mestizaje, las formas de racismo prevalecientes y si éstos han impactado o no los procesos de formación dancística.

Las anteriores nociones son aceptadas para este trabajo porque las que hablan de la nación como fenómeno precedido por el Estado moderno señalan a una sociedad en la cual las relaciones sociales operan autónomamente y rebasan los límites establecidos por las costumbres y los procesos locales, es decir, lo occidental se impone sobre lo étnico y pasan a un segundo término los contextos históricos particulares; se refieren a un proyecto de nación que se generaliza para la totalidad de los habitantes de un territorio, tengan o no conciencia del fenómeno y de la inmensa mayoría de los grupos sociales abarcados por él, en donde impera la perspectiva de los movimientos ilustrados, primero, y positivistas, después. En México la presencia de las antiguas culturas originarias resulta fundamental en la construcción de la nación moderna que, finalmente, se resuelve en la fuerza y el carácter de su mestizaje, de la fusión de las culturas arcaicas y las novohispanas, de modo que para el caso mexicano ambas interpretaciones, la modernista y la histórico-cultural, son válidas porque explican gran parte de las ambigüedades y los conflictos de las tramas modernizadoras que se vienen arrastrando desde el siglo XIX y que se expresan con singular fuerza en el terreno del arte en general, y de la danza en particular.

Para cerrar este apartado, el observatorio del nacionalismo me permitió —además de entender las diferentes expresiones de lo nacional a lo largo del siglo XIX y cómo fueron expresadas en la práctica dancística— comprender que las historias mexicanas del siglo XIX presentan varios problemas: si bien

organiza la educación formal (escolarización, de acuerdo con Hamilton) y la distribuye entre amplios sectores de la población, al implementar nuevas formas de gobierno social y de visión del mundo. En este sentido, las naciones, antecedidas por el Estado son inventadas, es decir, son artefactos creados, expresiones de ingeniería social". (Eric J. Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Editorial Crítica, Colección Historia del Mundo Moderno, Barcelona, 1991, pág. 18; *cfr.* María Esther Aguirre Lora, "Ciudadanos de papel, mexicanos por decreto", en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre el conocimiento y escolarización*, Pomares, Barcelona-México, 2003, pág. 300, y Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Patria/Conaculta, Colección Los Noventa, México, 1991, pág. 17.)

²⁹ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México, FCE, 1987 y *Etnia, Estado, nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, Aguilar, Colección Nuevo Siglo, México, 1997.

la modernidad abrió posibilidades para algunos, también las restringió para muchos, y si finalmente los intelectuales mexicanos de finales del siglo XIX apostaron por el mestizaje como definición de la identidad nacional y esto fue resuelto en la historia de bronce y en la estatuaría urbana, siguieron otras formas de racismo: "El recuerdo colectivo del indio de bronce y el aparente olvido colectivo del indio vivo aún no se ha saldado, y esto impacta de diversas formas en los procesos de escolarización".³⁰

En la actividad de la danza, actualmente se viven prácticas que indican una dialéctica de la inclusión-exclusión, relacionadas con diversos ámbitos de este quehacer. Indagar cómo opera esta dialéctica en la formación dancística es una tarea del presente estudio, así como cuáles rasgos y características propios de lo nacional se expresaron en la formación dancística en su primera etapa de institucionalización, cómo influyó la idea de nación moderna en esta actividad y qué escuelas y técnicas provenientes de otros países incidieron en la formación de la danza mexicana.

CULTURA ESCOLAR

Otro observatorio que construí para la presente investigación fue el de *cultura escolar*, entendida como "el conjunto de normas que definen los saberes a enseñar y las conductas a inculcar, y el conjunto de prácticas que permiten la transmisión de estos saberes y la incorporación de estos comportamientos",³¹ es decir, todas las manifestaciones de la vida humana, incluida la pluralidad de la vida cotidiana que se lleva a cabo en un lugar y tiempo específicos.

Al abordar un problema relativo a la formación hay que buscar el equilibrio entre el estudio de los textos normativos y las tensiones y contradicciones del mundo exterior, ya que si se procede unilateralmente se puede caer en un estudio parcial. De ahí mi inquietud por intentar una recuperación de las *prácticas escolares*,³² las grandes finalidades que guiaron la construcción de la primera escuela pública de danza y el papel que ha desempeñado la profesionalización del oficio de enseñante.

Para el estudio de las finalidades recurrí, desde la tradición alemana, al concepto de formación de Hans-Georg Gadamer, para quien ésta "pasa a ser

³⁰ María Esther Aguirre Lora, *op. cit.*, 2003, pág. 320.

³¹ Dominique Julia, "La cultura escolar como objeto histórico", en *Historia de las universidades modernas en Hispanoamérica. Métodos y fuentes*, CESU/UNAM, México, 1995, pág. 131.

³² Prácticas escolares entendidas como la diversidad de formas de pensar, actuar, sentir y ver que se generan, en este caso, en el ámbito de la formación dancística, y que originan una diversidad de expresiones como indicadores de las trayectorias recorridas por los diferentes actores, de los contextos que las posibilitan, de las percepciones de los grupos sociales y de las pérdidas y ganancias generadas durante el proceso de la institucionalización de la formación. (Thomas S. Popkewitz, *op. cit.*, 2003, pág. 16.)

algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre".³³

Derivado de este concepto, uno de los compromisos de una instancia educativa dedicada a la formación dancística tendría que ser, durante el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza y desde un modo específicamente humano, impulsar, propiciar y apoyar que el estudiante *se forme* de acuerdo con las disposiciones y capacidades naturales que posee como hombre y como bailarín; eliminar la idea de que la formación concluye cuando termina la carrera dancística y fomentar aquella de que la escuela es sólo un camino que prepara al sujeto para que continúe en formación en la actividad que eligió y en la vida misma.³⁴

Si bien una institución educativa dedicada a la formación dancística tendría que propiciar las condiciones para que se diera dicha formación, marcar su especificidad y su distinción con respecto a otras en el sentido técnico, artístico y educativo, también tendría que posibilitar un encuentro entre los implicados (maestro-alumno, coreógrafo-bailarín), tendiente a la conquista de la autonomía del sujeto, del discípulo, del estudiante, del bailarín, y más que autonomía, *autorización*, en el sentido de "una capacidad esencialmente adquirida, conquistada, tanto por el trabajo y los efectos complejos de la educación, como a través de la experiencia de la vida, de hacerse a sí mismo su propio autor".³⁵

En este sentido, entre los propósitos de una instancia educativa dedicada a la danza estaría brindarle al alumno los elementos técnicos y artísticos necesarios para su desempeño y sembrar en él la necesidad de continuar en el camino de la danza a fin de que "tome en las manos su propio proceso de desarrollo y de transformación, esto es, su devenir".³⁶

Con base en lo anterior indagué qué formación proponía cada uno de los planes de estudios,³⁷ si existió relación entre las finalidades de la institución y esos planes, y cómo se expresó esto en las prácticas escolares.

³³ Gadamer señala que los antecedentes de esta noción se encuentran en los textos de Kant y Hegel. Para este último el proceso no se reduce a la formación teórica, sino que abarca la práctica. La formación se entiende como el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre. (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1988, pág. 39.)

³⁴ Cabe aclarar que la formación es una prerrogativa del ser humano, ligada con un proceso técnico-dancístico y con un proceso interior en el que el individuo *se forma* como bailarín y como ser humano.

³⁵ Jacques Ardoino, *Les avatars de l'éducation*, pág. 200; *cf.* Patricia Ducoing, "Dar forma o formarse", *Lo otro, el teatro y los otros*, UNAM, México, 2003, pág. 242.

³⁶ Patricia Ducoing, *op. cit.*, 2003, pág. 242.

³⁷ Las nociones de plan de estudios y currículum surgieron en el siglo XVI de un mismo movimiento paradigmático que ordena el fenómeno de la escolarización a partir de las formas de gobierno que se visualizan para el conjunto de la sociedad, y que da lugar a la clase, al curso y al currículum escolar. (María Esther Aguirre Lora, "El currículum escolar, invención de la

La noción de currículo que se acepta es que "no son signos o significadores que se refieren a las cosas y las fijan, sino prácticas sociales a través de principios generadores que ordenan la acción y la participación".³⁸

Desde esta perspectiva, introducirse en el terreno del currículo exige comprender que éste jamás será un producto cultural estático, por más que al elaborarlo se haya considerado como un documento perfecto, en virtud de que el currículo se construye día a día, está en las manos del maestro, de su experiencia, se va conformando en el interjuego que se establece entre todos los involucrados: autoridades, la institución misma, maestros, alumnos, empresarios, políticos, expertos internacionales.

Adentrarse en el ámbito curricular es entrar en un espacio complejo que involucra varios y múltiples niveles de la vida social y cultural de un grupo, que está íntimamente relacionado con el lugar que ocupan las instituciones de educación formal, las políticas que de ésta emanan, la posición de los protagonistas, la forma de producción del conocimiento y sus formas de transmisión y los cambios que ocurren tanto en el ámbito educativo y social, como en el artístico y cultural.

Así, resultó fundamental estudiar los currículos generados durante la primera etapa de institucionalización de la formación dancística en México, las prácticas que se fueron configurando a partir de ellos, y ver si estas prácticas estuvieron relacionadas o no con las finalidades de la institución y con la política educativa y artística del momento.

Para estudiar las prácticas generadas por los currículos retomé tres elementos constitutivos de una cultura escolar: 1) el cuerpo profesional específico, 2) el curso dividido en niveles y 3) el espacio y tiempo.³⁹

1) *El cuerpo profesional específico.* Para este rubro revisé el perfil de los profesores, es decir, lo que se esperaba de ellos durante su desempeño, el proceso mediante el cual fueron seleccionados para trabajar en la institución, los requisitos que debían cubrir para lograr su permanencia y las habilidades que debían poseer para cumplir con las tareas encomendadas.

El estudio de estos procesos y elementos me permitió conocer quiénes fueron los maestros que impartían las clases de danza; las diferencias en el perfil que se solicitaba para cada nivel dentro de la carrera; los saberes y cos-

modernidad" en revista *Perspectivas*, segunda época, núm. 25, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2001, pág. 5.)

³⁸ Thomas S. Popkewitz y Marie Brennan, *El desafío de Foucault* (trad. M. Pomares), Pomares, Colección Educación y Conocimiento, Madrid, 2000, pág. 23.

³⁹ Para Dominique Julia el cuerpo profesional, el curso dividido en niveles y el tiempo y espacio son fundamentales para la constitución de una cultura escolar. El cuerpo profesional, porque es gente que se prepara específicamente para la educación, y de ahí empiezan a surgir los profesionales especializados. Los cursos, porque de ahí parte la separación de las clases y se va marcando una progresión de nivel. Y el espacio y tiempo, porque a partir de que cuenta con un sitio aparte y una temporalidad específica, la institución adquiere cierta autonomía.

tumbres que se les exigían; la especialidad o trayectoria que se les requería; la forma de reclutamiento o contratación; la dialéctica de la inclusión-exclusión, y delinear la cultura profesional⁴⁰ de la escuela, para finalmente tratar de esbozar lo que significaba la figura del bailarín y del maestro de danza en aquel tiempo.

2) *El curso dividido en niveles.* Este rubro comprende las disciplinas escolares,⁴¹ que no son únicamente las materias impartidas ni lo que se tenía programado enseñar, sino un producto *sui generis* de la institución que revela el carácter eminentemente creativo del sistema escolar. De ahí que no sólo me haya centrado en las materias y contenidos, y en la técnica o técnicas dancísticas que se practicaban, sino en algunas estrategias o reglas de razón⁴² que corresponden específicamente al trabajo dancístico, como: a) la necesidad de aplicar un examen de selección para alumnos de nuevo ingreso; b) la manera en que se impartía una clase de danza y sus elementos sustantivos (ensayos, funciones, la importancia del acompañamiento musical, el trabajo grupal), y c) la forma en que se evaluaban los avances.

Me parece importante señalar que la preparación física, interpretativa y artística que implica el ejercicio del trabajo dancístico desemboca necesariamente en una cultura del cuerpo que fomenta, por lo general, el hecho de modelar, adquirir, poseer y habitar un cuerpo saludable, ágil, joven, delgado y bello. Por lo tanto, es necesario sujetarlo a un entrenamiento técnico riguroso guiado hacia cierta línea estética y artística definida por la agrupación, compañía o escuela, según la técnica o técnicas por las que se opte. Este punto es fundamental, ya que permite entender el camino que la instancia educativa decidió seguir en el aspecto artístico y estético.

3) *El espacio y el tiempo.* Indagué cómo eran los espacios en los que se pusieron en marcha los primeros currículos, esto es, el sitio que se le designó a la instancia educativa, el salón de danza, los foros en los que se presentaba y lo que significó para la institución el hecho de que en la década de los treinta su sede haya sido el Palacio de Bellas Artes. En relación con el tiempo, identifiqué la duración de las clases de danza y de la carrera, con el fin de definir

⁴⁰ Incluye procedimientos que tendrá que seguir un maestro para ingresar a una institución, avanzar y permanecer en ella, e incluso los mecanismos que determinan su exclusión.

⁴¹ Para André Chervel, las disciplinas escolares son inseparables de las finalidades educativas en el sentido amplio del término "escuela" y constituyen "un conjunto complejo que no se reduce a las enseñanzas explícitas y programadas". (Cfr. Dominique Julia, *op. cit.*, 1995, pág. 149.)

⁴² Las reglas de razón se pueden considerar como pautas de conducta, preceptos instituidos por un sistema de razón que dicta cómo deberán realizarse las acciones. La pedagogía forma parte de los sistemas de razón que ordenan quiénes somos, en quiénes deberíamos convertirnos y quiénes no están capacitados para ser ese nosotros. (Thomas S. Popkewitz, "La producción de razón y poder: historia del currículum y tradiciones intelectuales", en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*, Ediciones Pomares, Barcelona, 2003, pág. 170.)

a qué materias se les destinaba mayor atención. Estos aspectos finalmente me permitieron identificar el lugar que ha ocupado la actividad dancística dentro del tejido social y cultural, y observar cuál fue el camino académico por el que transitó la entidad educativa.

FUENTES

Recurrí a dos tipos de fuentes, documentales y testimoniales. Si bien mi trabajo se inscribe en un paradigma de corte interpretativo que interpela a los sujetos-protagonistas⁴³—y de ahí la importancia del testimonio oral—, además de recabar información a través de entrevistas, fue necesario consultar fuentes documentales.

Fuentes documentales

El punto de partida fue el hallazgo del Archivo Histórico de la ENDNyGC y haber tenido la posibilidad de fumigarlo, limpiarlo, integrarlo, clasificarlo y acceder a su revisión.⁴⁴

Como ya dije, tuve la fortuna de participar de este hallazgo porque estuve al frente de la Escuela durante el periodo de 1993 a 2002. Después del saqueo de archivos que sufrió la institución en la década de los ochenta, fue necesario integrar nuevamente diversos archivos,⁴⁵ que me sirvieron como fuente directa e invaluable para este trabajo y, por ende, para conocer la riqueza histórica de la entidad educativa.

En el predio que hoy ocupa la ENDNyGC en la calle de Campos Elíseos 480 de la colonia Polanco, hay una casa habitación de tipo inglés que se fue acondicionando de acuerdo con los requerimientos del plantel. Actualmente cuenta con salones de danza, foros abiertos, salones para clases teóri-

⁴³ Sujeto que deviene en constructor de historia, quien es algo más que "autor", pues por medio de su producción deviene *creador* y a fin de cuentas, dado su oficio (bailarín, coreógrafo o investigador) contribuye a dibujar las imágenes que se resguardan en esa memoria colectiva, en este caso, de la educación dancística mexicana. (Aguirre Lora, *op. cit.*, 2001, pág. 56.) De la misma manera se acepta la categoría de sujeto histórico como aquel que en el ámbito de la educación dancística ha participado en la conformación de las instituciones formativas de México y ha participado en la definición de las políticas educativas al respecto.

⁴⁴ Ricoeur menciona que todo testimonio puede ser recogido por escrito, presentado, depositado. La deposición es, a su vez, la condición de posibilidad de instituciones específicas dedicadas a la recopilación, a la conservación, a la clasificación de un conjunto de documentos para la consulta por las personas habilitadas para ello. (Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Argentina, 2000, pág. 216.)

⁴⁵ El archivo se entiende como un lugar físico que aloja el destino de la huella documental, pero no es sólo eso, sino también un lugar social. (*Ibid.*, págs. 216-217.)

cas, oficinas, estacionamiento, biblioteca, áreas verdes, sótanos y recovecos. En uno de esos sótanos, que se desocupó en 1997 para asearlo, se detectaron tres cajas con documentos administrativos y académicos.

Recurrimos al Archivo General de la Nación, que nos dio el apoyo para la organización y clasificación del material, labor de la que se encargaron jóvenes de servicio social de la ENEP Acatlán y de la cual resultó la conformación de lo que hoy es el Archivo Histórico de la Escuela. Los materiales encontrados, que están en poder de la ENDNyGC, se organizaron de la siguiente manera:

a) Archivo de programas de mano, que contiene fecha, lugar, obras dancísticas, maestros, coreógrafos, intérpretes, músicos y escenografía de los trabajos de danza realizados desde 1931 hasta 2002 en la ahora denominada ENDNyGC.⁴⁶

b) Archivo fotográfico, con aproximadamente 300 fotografías montadas para exposición que datan desde la década de los veinte hasta 2002, y más de mil fotografías sin clasificar ni catalogar que dan cuenta de presentaciones dancísticas y otras actividades importantes de la institución.

c) Archivo de carteles de las actividades y funciones de danza efectuadas de 1993 a 2002.

d) Archivo histórico, que contiene documentos administrativos y académicos.

Con la revisión de los testimonios escritos⁴⁷ localicé la mayor parte de las tiras de materias y planes de estudios de la Escuela.

Fuentes testimoniales

Recurrí a dos tipos de fuentes testimoniales: entrevistas a informantes calificados y el material recabado en seis tertulias.

La selección de los entrevistados exigió un rastreo inicial para detectar a personas con una larga trayectoria como bailarines, docentes y coreógrafos, quienes estudiaron o trabajaron en la ENDNyGC; para ello cotejé la lista de egresados y el Programa de Seguimiento a Egresados de la Escuela. Al principio el mapa de entrevistados parecía muy amplio, pero finalmente se redujo a seis personas, debido a que algunas ya no viven, otras radican fuera

⁴⁶ Los programas de mano proceden, por una parte, del archivo histórico al que hago referencia, y por otra, del apoyo que brindó el maestro Felipe Segura, en la donación de algunos.

⁴⁷ Gracias a la dialéctica "comprender el presente por el pasado" y correlativamente "comprender el pasado por el presente", la categoría de testimonio se usa como huella del pasado en el presente. Constituye el operador por excelencia del conocimiento indirecto. Es una huella escrita que el historiador encuentra en los documentos de archivos. El testimonio se inscribe en la relación entre el pasado y el presente, en el movimiento de la mutua comprensión. El testimonio visto como huella garantiza el estatuto de la historia como oficio y del historiador como artesano. (Paul Ricoeur, *op. cit.*, 2000, págs. 221-222.)

del país, tienen problemas de salud o fue imposible localizarlas. Con una guía de entrevista semiestructurada de final abierto entrevisté a Gloria Albet, Socorro Bastida, Raquel Gutiérrez, Bertha Hidalgo, Josefina Lavalley y Felipe Segura.⁴⁸

Las tertulias fueron seis mesas de trabajo organizadas por el Cenidi-Danza "José Limón" de junio a noviembre de 2004 y en junio de 2005; participaron directivos, docentes e investigadores del INBA y de otras dependencias relacionadas con la educación profesional, quienes discutieron la problemática actual de la educación dancística y teatral mexicana.

Ambos tipos de testimonio fueron fundamentales para este trabajo, debido a que a través de ellos pude acercarme a los constructores de esta historia y escuchar de fuente directa su visión de los acontecimientos, indagar sobre el surgimiento del movimiento de formación dancística institucionalizado en México y la tensión que se suscitó a propósito de este proceso, y "descubrir la carga de sentimientos, pactos, contradicciones, conflictos, tareas y misiones que el hombre se plantea en relación con los otros, ya que de ellos emerge el sentido social de su existencia".⁴⁹

Entre las dificultades que enfrenté en la revisión y análisis de dichos testimonios figura la imbricación entre memoria y reminiscencia,⁵⁰ que reaparece cada vez que se escudriña el pasado con el deseo de encontrar respuestas para los problemas del presente.

La memoria es importante porque nos permite saber quiénes somos, cuáles son nuestras raíces, y ser conscientes de nuestra identidad y alteridad. La reminiscencia, porque a través de ella podemos traer los recuerdos al presente; quizá por ese motivo, quienes nos dedicamos al estudio de la educación insistimos en ir al encuentro del pasado, el cual "no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro, porque es un esclarecedor de la acción".⁵¹

La memoria y la reminiscencia se vinculan con el recuerdo en la actualidad de la entrevista; una facultad del recuerdo es actualizar las percepciones arrinconadas en el pasado, de ahí que los recuerdos sean considerados "mensajeros del inconsciente que nos advierten de cuanto arrastramos tras nosotros sin saberlo".⁵²

Los sujetos históricos son portadores de recuerdos; al dar testimonio oral rebasan el ámbito exclusivo de lo personal para inscribirse en el de los

⁴⁸ El bailarín, maestro, coreógrafo, promotor cultural e investigador de danza Felipe Segura falleció en 2004; la entrevista para este trabajo fue la última que concedió.

⁴⁹ María Esther Aguirre Lora, *op. cit.*, 1998, pág. 14.

⁵⁰ Memoria, facultad de conservar el pasado; reminiscencia, facultad de evocar el pasado a discreción. (Paul Ricoeur, *op. cit.*, 2000, págs. 38-40.)

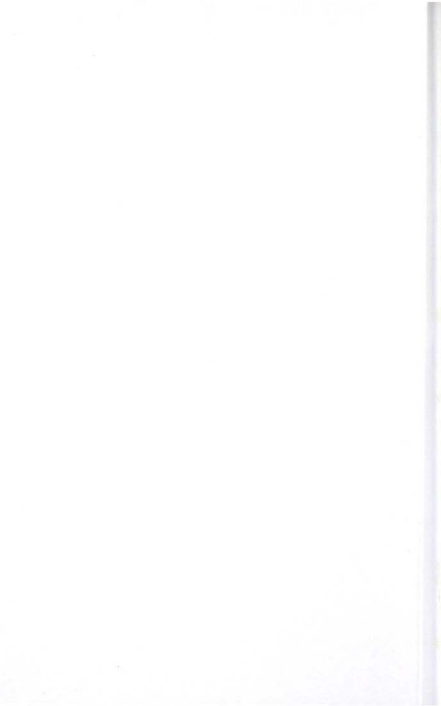
⁵¹ Henri Bergson, *Memoria y vida* (trad. Mauro Armiño), Atalaya, Barcelona, 1995, pág. 60.

⁵² *Ibid.*, pág. 48.

recuerdos colectivos, que se depositan en la memoria social y dan lugar a la formación de la conciencia histórica.

Trabajé la información obtenida a partir de pequeñas señales, de gestos imperceptibles, de indicios⁵³ mediante los cuales recuperar algunos rasgos de la forma de ver el mundo, relacionarse, sentir, percibir las preocupaciones y programas de cada uno de los entrevistados o participantes en las tertulias, para posteriormente confrontarlos con otras fuentes, sin olvidar que la interdependencia entre hechos, documentos y preguntas es fundamental.

⁵³ Carlo Ginzburg, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Gedisa, Barcelona, 1989, págs. 138-175.



ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El presente texto está estructurado con base en los observatorios contruidos para estudiar el problema de investigación. Integré los observatorios con nociones clave y, por medio del cruce de ambos, identifiqué los problemas más sobresalientes: los retos y transformaciones que ha implicado la institucionalización de la formación dancística en México, las diferentes formas en que se ha expresado el nacionalismo en México y el dinamismo de la cultura escolar de la primera escuela pública de danza a lo largo de los años.

Identifico, así, tres ejes de estudio:

El primero está relacionado con la configuración del campo dancístico mexicano, con las políticas artísticas, estéticas, sociales y educativas del momento, con las prácticas culturales que influyeron en la formación dancística, y con la consolidación y funcionamiento de la primera escuela pública de danza en México.

El segundo tiene que ver con el funcionamiento interno del campo dancístico mexicano, con los procesos formativos existentes hasta ese momento, con las propuestas de formación que emergieron, con el papel de los sujetos históricos, y con las transformaciones académicas y artísticas que se fueron gestando a lo largo de los periodos de estudio.

El tercero está vinculado con las normas y finalidades que han regido a la instancia educativa, con los saberes que se enseñarán y las conductas que se inculcarán, con el conjunto de prácticas escolares y reglas de razón que han permitido la transmisión de estos saberes y la incorporación de determinados comportamientos.

Los límites temporales del trabajo no responden a un tiempo establecido por la historia política, en la cual basta desplazarse en reversa por el camino de la linealidad histórica, hecha de periodos previamente establecidos y por lo general trazada por sexenios que, cabe decir, ha prevalecido hasta años recientes en nuestro país. Se trató de establecer un arco de tiempo en el que se identificaran momentos ascendentes y descendentes propios del campo dancístico mexicano y relacionados con su propia dinámica. Dicho arco abarca aproximadamente desde finales de la segunda década del siglo XX hasta la mitad de la década de los cuarenta (ca. 1919-1945), y fue dividido para efectos de estudio en tres grandes momentos cargados de significación para la danza en México.

El primero corre de 1919 a 1931, porque desde el punto de vista artístico, para entonces México había iniciado ya un proceso de institucionalización en la formación de diversas áreas artísticas. En el ámbito dancístico se conocían tradiciones de otros países; se contaba con maestros de danza mexicanos y extranjeros que impartían clases tanto en academias particulares como en escuelas públicas; se conocían compañías y bailarines mexicanos y extranjeros, y existía una necesidad manifiesta de formar un ballet netamente mexicano pues el nacionalismo, como política del Estado, pretendía abarcar todas las actividades artísticas. Esta efervescencia dio pie, en 1931, a la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica.

El segundo comprende de 1932 a 1937, periodo clave debido a que se autorizó oficialmente el proyecto académico de la primera escuela pública de danza, que abrió sus puertas con el apoyo de políticos, intelectuales y artistas. El papel de los sujetos históricos en la construcción de la institución formativa fue decisivo y, con su apertura, se empezó a consolidar el campo de la formación dancística mexicana. Este periodo se distinguió por su dinamismo y creatividad.

El tercero va de 1937 a 1945, etapa caracterizada por recoger los frutos académicos generados durante los primeros años de trabajo, ya que durante este lapso a la Escuela se le autorizó otorgar títulos profesionales, egresó la primera generación de profesores de danza, se conformó el Ballet de la Ciudad de México y se le dio el nombre de Escuela Nacional de Danza. No obstante, debido al surgimiento de otros movimientos dancísticos, la institución dejó de ser el principal espacio en donde se concebían trabajos dancísticos profesionales, y se vio en la necesidad de replantear sus objetivos, cambiar su plan de estudios en 1944 y retomar la danza clásica como eje rector de la formación.

Para finalizar, en el epílogo señalo los resultados de la presente investigación, las zonas en penumbra encontradas y algunas de las preguntas que quedaron sin respuesta.

CAPÍTULO I EL SISTEMA-MUNDO DE LA DANZA (1919-1931)

...cuando es suficientemente fuerte para utilizar el pasado en beneficio de la vida y transformar los acontecimientos antiguos en la historia presente, llega el hombre a ser hombre.

"De la utilidad y los inconvenientes
de la historia para la vida"
FRIEDRICH NIETZSCHE

Para el ámbito dancístico mexicano retomé la noción de sistema-mundo porque muestra que, más allá de las dinámicas y los marcos de la sociedad, de las naciones, de los Estados y hasta de las macrorregiones y civilizaciones, existe una dinámica-marco más universal, que es real y actuante e influyó de manera determinante en el proceso de institucionalización de la formación dancística en México.¹

ANTECEDENTES DE LA FORMACIÓN DANCÍSTICA

Para entender cómo se ha ido configurando el campo dancístico mexicano (los cambios que se han dado simultáneamente en las esferas individual y social durante procesos de largo plazo)² y su proceso de institucionalización, fue necesario revisar tres caminos que ha debido recorrer la danza en el mundo occidental y que pueden distinguirse en los continentes europeo y americano, aunque a partir de las últimas décadas del siglo XIX algunos bailarines introdujeron en su práctica elementos orientales, que en ciertos casos fueron fundamentales.

Del continente europeo es importante el trabajo efectuado en Italia, Francia y Rusia en el desarrollo de la danza clásica, y España, por las influen-

¹ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Estudio y entrevista Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema mundo capitalista*, Ediciones Era, México, 2003, pág. 42.

² Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 32.

cias tanto folclóricas como populares que impactaron a la Nueva España. Un tercer camino fue el gestado por maestros como el francés François Delsarte a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el suizo Emile Jaques-Dalcroze durante las primeras décadas del XX y el austrohúngaro Rudolf Laban, quienes crearon un verdadero sistema de danza moderna; el producto de sus investigaciones se convirtió en eje rector para el trabajo que más tarde se llevaría a cabo en Estados Unidos, que dio origen a la danza moderna, y para la propuesta dancística de Mary Wigman en Alemania.

El periodo de 1867 a 1910 fue crítico para los bailarines de danza clásica en México debido a la situación financiera; el auge que la danza clásica había tenido se fue desmoronando y sólo sobrevivieron pequeños grupos, parejas o solistas y un número muy reducido de primeras bailarinas, de quienes se esperaba una técnica depurada. Esto condujo al desinterés de público y prensa; en consecuencia, disminuyó notablemente la importancia de los profesionales del ballet, en cuyo lugar se contrataba a nuevos cuerpos de baile o "bailarinas de fila" que se utilizaban para las nuevas formas dancísticas, como el cancan, que no requería un entrenamiento riguroso para su ejecución.³

Además del cancan, en las últimas décadas del siglo XIX se disfrutaron en México, llegadas de otros países, formas como los bailes "excéntricos" y "orientales", las "danzas serpentinatas" de Loie Fuller, el *cake-walk* estadounidense, las bailarinas "exóticas" y las danzas españolas, además de las mexicanas.

El ballet se dejó ver en esporádicas participaciones de compañías o bailarines extranjeros emigrados a América, con una alta técnica dancística procedente de las enseñanzas de Carlo Blasis, Giovanni Lepri y Enrico Cecchetti, a través de quienes se estableció, durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del XX, la supremacía de la escuela italiana de ballet.⁴ No obstante la presencia de estos grandes maestros, tuvieron que pasar varios años para que la enseñanza sistemática de la danza comenzara a recobrar importancia.

En 1904 y 1905 estuvieron en nuestro país dos compañías italianas: la Compañía de Baile y Pantomima de Aldo Barilli y la de Augusto Francioli, que traían consigo bailarines de calidad y grandes producciones. Ambas tuvieron buena recepción; sin embargo, el éxito económico no fue el esperado, por lo que se fragmentaron, sus integrantes se vieron empujados a dar clases y a aprender otras formas dancísticas.

Con el movimiento armado de 1910 los espectáculos extranjeros se suspendieron y tomó su lugar la revista mexicana.

³ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, UAM/Gaceta, México, 1995, pág. 45.

⁴ La escuela italiana de ballet en México, específicamente en la hoy denominada ENDNyGC, a lo largo de los años fue considerada una tradición y durante varias décadas se enseñó danza con base en ella.

Los bailes de salón como el *boston*, tango, machicha, *turkey trot*, y más adelante el *one step*, *two step*, *fox trot*, *shimmy*, *charleston*, *black bottom*, *ragtime* y jazz, subieron al escenario y se convirtieron en números muy solicitados por el público. Todo este movimiento se tradujo en un terreno fértil que reclamaba una manera de enseñar y aprender danza con método y criterios definidos; sin embargo, no fue sino hasta la década de los treinta cuando este proceso empezó a hacerse posible.

ALBORES DE LA EDUCACIÓN DANCÍSTICA NACIONALISTA

Uno de los propósitos en el siglo XIX fue la construcción de una nación mexicana homogénea en su cultura, y para ello se consideró necesario incorporar paulatinamente a las grandes mayorías al modelo cultural que había sido adoptado como proyecto nacional. Este propósito, aunado a las transformaciones experimentadas en dicho siglo y a los cambios vividos en la Escuela, contribuyó a crear el territorio simbólico de la nación: los edificios, las esculturas, los festejos, la música, la danza, el teatro se tornaron formas de convocar, persuadir, apelar al sentimiento y a la conciencia de los mexicanos.

En la danza, lo nacional tuvo diversas formas de expresión. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, intelectuales como Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano insistían en la necesidad de consolidar una cultura nacional por la vía de la educación y el reconocimiento de los valores nacionales. Esta propuesta no se consolidó, pues para el liberalismo lo nacional se limitaba al México mestizo, a la adopción y adaptación de los sistemas políticos, económicos y culturales occidentales, y a la nacionalización de las costumbres españolas. En la danza esto se manifestó de la siguiente manera:

Un mestizaje con menos carácter indígena que peninsular fue expresado en las formas del baile popular. Los sones y jarabes mexicanos nacionalizaron las formas de baile hispano, lo mismo ocurrió con las costumbres criollas, el traje, la adopción del caballo, la guitarra y el culto y las formas de las festividades religiosas. La cultura negra aportó los sonecitos de la tierra, pues se incorporaron "canarios" y "fandangos", "mudanzas" y "zapateados" a las nuevas formas de los sones del país. Las costumbres populares dancísticas pronto fueron trasladadas a los espectáculos teatrales como otra forma de esparcimiento y expresión nacional, y si en la primera mitad del siglo XIX los sones y jarabes —aun los prohibidos por la Inquisición— eran bailados frecuentemente en los teatros, durante la segunda mitad la manera de expresar la mexicanidad a través del baile tuvo un mayor realce.⁵

⁵ Josefina Laval, "Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX", *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2002, págs. 19-20.

Durante los últimos treinta años del siglo XIX el teatro de revista cobró gran importancia; mostraba características peculiares de diferentes regiones del país con la finalidad de encontrar lo nacional en las costumbres y en los paisajes mexicanos, que con el tiempo se fue agotando en un pintoresquismo romántico.⁶

Por otro lado, el Estado nacional se orientó hacia la escuela elemental y la educación de masas.⁷ En el campo dancístico⁸ mexicano los cambios se centraron en tres rubros: a) el Estado empezó a convocar a los maestros de danza y bailarines para que llevaran espectáculos a todo el pueblo; b) dichos espectáculos debían resaltar los símbolos de lo nacional y poseer las características del arte culto, es decir, utilizar las técnicas más avanzadas; c) se consideró fundamental civilizar a los niños, atender la enseñanza de la higiene, el civismo y las actividades artísticas y culturales.

Entonces se empezó a requerir una enseñanza de la danza al cobijo de una institución oficial; contar con un lugar *ex profeso*; definir las normas, perfiles y reglas que orientaran la dirección de la institución y de sus integrantes, y que a su alrededor hubiera documentos que definieran los criterios y técnicas adecuados.

⁶ *Ibid.*, pág. 24.

⁷ Desde el siglo XIX, al hablar de enseñanza se hacía referencia a la educación elemental, la primaria, aunque no fue entendida como tal sino hasta los primeros años de la época posrevolucionaria. Estaba dividida en tres niveles: primeros dos años, dos intermedios y dos últimos, no muy bien definidos. En la segunda mitad del siglo XIX, los proyectos educativos comenzaron a cambiar y se amplió el número de escuelas públicas. En los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada se elaboró un proyecto para llevar la educación a diferentes sectores y se consideró que el Estado debía proporcionar la elemental, no sólo a los niños, sino a los padres. Durante el porfiriato la educación alcanzó una importancia sin precedente, el gobierno federal impulsó planes de estudios y construcción de escuelas, aumentaron la matrícula, los ingresos y egresos del nivel básico; la enseñanza fue promovida entre niños y adultos, sin distinción entre hombres y mujeres, e impartida de acuerdo con el nivel social. Entonces se habló de "una educación de masas", proyecto que, sin embargo, no respondió a las necesidades básicas de los mexicanos, porque la educación no dejó de ser privilegio de unos cuantos; aun así, no se puede negar la labor de personajes como Gabino Barrera, quien fundó en la tercera parte del siglo XIX la Escuela Nacional Preparatoria, ni las ideas de Justo Sierra, quien modificó los planes de estudios y reglamentó la educación en un solo plan para todo el país. Hasta la llegada de Vasconcelos y la creación de la SEP, el sistema educativo no abarcó lapsos mayores.

⁸ Bourdieu define el campo como "una red, o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones son definidas objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) cuya posesión dirige el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones". (Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo-CNCA, México, 1990, págs. 136-138.) Mirar el ámbito dancístico mexicano como un campo significa mirar más allá de las intenciones y proclamas de las personas e instituciones, y considerar sus comportamientos como parte de estrategias en un espacio en el que se juegan relaciones de poder, dentro y fuera del campo.

En este contexto surgieron leyes e instituciones que constituyeron la plataforma en la cual se sostuvo la primera escuela pública de danza, a partir de la década de los treinta.

En 1901 se expidió una ley para las escuelas primarias superiores que dictaba la incorporación obligatoria de las fiestas al finalizar cada ciclo escolar.⁹ El estado de la educación artística no era sólido ni suficiente, las escuelas donde se enseñaba arte eran escasas, la cobertura era limitada y los métodos de enseñanza tenían que trabajarse y pulirse. Surgió entonces la necesidad de impulsar la educación artística privada y reestructurar en general la educación pública, que incluía a las áreas artísticas.

En 1905 se creó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; en 1910, la Universidad Nacional, y para 1915, durante el gobierno de Venustiano Carranza, se impulsó la creación de la Dirección General de las Bellas Artes, que dependió directamente de la Secretaría de Instrucción Pública.¹⁰

La revolución de 1910, con su remoción social y turbulencia política, le imprimió nuevas características al nacionalismo mexicano. El teatro popular floreció, retomó los personajes del pueblo, rompió con la moral tradicional y se desbordó en el albur y el humor obsceno; el teatro de revista y de tandas utilizó la crítica política y cayó en el énfasis de una visión ingenua del México rural, con el fin de encontrar la verdadera "alma nacional"; se quiso ver la verdadera fisonomía de "lo mexicano" en el ambiente campirano, por ello se revaloraron la canción vernácula y la producción popular de la música mexicana.

En 1919 vino a México Anna Pavlova y se insistió en crear una compañía de danza que ofreciera un espectáculo mexicano, refinadamente artístico, cuyo repertorio resaltara la belleza de las fiestas populares, lo pintoresco de la indumentaria original y lo característico de las danzas, interpretación admirada y admitida por muchos artistas de la época; no obstante, como afirma Josefina Lavalle, este nacionalismo resultó pintoresquista y romántico: "la exaltación del colorido de las danzas y el traje popular, de la belleza del paisaje y su gente, constituía una transposición insustancial que se oponía a la realidad de los acontecimientos cotidianos, donde las traiciones y la muerte jugaban con el destino del país".¹¹

⁹ "Antes hubo legislaciones que pretendieron favorecer la actividad dancística, como la Ley de Instrucción Pública de 1861, que consideraba la formación de un sistema educativo que incluía las bellas artes, pero que no pudo aplicarse. Lo mismo sucedió con la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867, mediante la cual se pretendía validar a las escuelas de arte. Esta legislación buscaba la impartición de materias artísticas (dibujo y música) en los grados 1º a 5º de la educación elemental." (Silvia Durán, *La educación artística y las actividades culturales*, Conaculta/FCE, México, 1998, pág. 398.)

¹⁰ Dos años más tarde, dicha Secretaría desapareció y la organización y dirección de las bellas artes quedaron a cargo de la Universidad de México; dependiente de ella, se creó el Departamento Universitario y de Bellas Artes.

¹¹ Josefina Lavalle, *op. cit.*, 2002, pág. 31.

De 1920 a 1930 tuvo un papel importante la iniciativa de Manuel Castro Padilla y Adolfo Best Maugard para organizar por primera vez una exposición de artes populares; para esto viajaron por distintas regiones del país y trajeron indumentaria y artesanías que constituyeron una gran sorpresa, pues muchas de ellas se desconocían. En 1921 se organizaron los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia, en donde se afinaron los símbolos nacionales. Las danzas y bailes tradicionales fueron vistos como un elemento importante dentro del concepto de *lo nacional*, y no sólo se aceptaron como lo mexicano a la china poblana y al charro, sino otros estereotipos como las tehuanas, las rancheras, las norteñas y las mestizas.¹²

Durante la década de los veinte, José Vasconcelos (rector de la Universidad Nacional de 1920 a 1921 y secretario de Educación Pública de 1921 a 1924) tomó las riendas del proyecto cultural y elaboró un plan de salvación/regeneración. Su ideal era establecer vínculos nacionales mediante una educación entendida como actividad evangelizadora a través de misiones rurales cuya tarea sería predicar el alfabeto y despertar una conciencia rural. Vasconcelos pretendía la redención del indio, su incorporación a la cultura nacional, la apropiación de los símbolos, los temas y las leyendas de los héroes del pasado. Para ello estableció campañas contra el analfabetismo, difundió y promovió las artes y creó el Departamento de Bellas Artes (DBA), cuya obligación fue multiplicar el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música, la danza y el canto.

En paralelo a estos postulados, "proliferaron diversas concepciones artísticas que finalmente generaron el desbordamiento del 'folklorismo', con su versión superficial y turística de México".¹³

La danza aún no era una especialidad, formaba parte de las áreas de educación física y de música, y no contaba con una institución oficial que avalara los estudios. Para impulsar la práctica dancística, el gobierno federal patrocinó conciertos y presentaciones al aire libre, y para promover las danzas populares y la cultura física fundó el Departamento de Cultura Estética, que quedó a cargo de Joaquín Beristáin, a quien le tocó organizar espectáculos de música, danza y teatro.

En 1924 se inauguró el Estadio Nacional con 500 parejas bailando el *Jarabe tapatío*;¹⁴ en todos los festejos de esos años se dejó sentir un carácter popu-

¹² Pablo Parga, *Cuerpo vestido de Nación*, Conaculta/Fonca, México, 2004, pág. 51.

¹³ "Los espectáculos de los teatros frívolos, que tiempo atrás habían mantenido vivas las tradiciones, los viejos sonos y jarabes de la tierra, se vieron invadidos por un nacionalismo patrioter", lo cual significó que "los foros se llenaron de chinas poblanas, tehuanas, guaris y mestizas yucatecas, más o menos falseadas y con francas concesiones al *deshabillé* bataclanesco, que zapateaban y hacían evoluciones de coreografías elementales frente a telones pintados con enormes jcaras de Uruapan, guajes, talavera de Puebla, sarapes multicolores de Saltillo y aventadores de petate". (Josefina Lavalle, *op. cit.*, 2002, pág. 35.)

¹⁴ A este tipo de nacionalismo de grandes contingentes expresado en la danza, Josefina Lavalle lo identifica como escenificación costumbrista, que con frecuencia "se concretaba en

lar y la presencia de todos los sectores sociales, con un realce a los símbolos que generaban un sentimiento de pertenencia a la nación y de identidad nacional.

El ascenso del general Plutarco Elías Calles a la presidencia de la república en 1924 ocasionó la salida del país de Vasconcelos; su sucesor en la Secretaría de Educación Pública fue José Manuel Puig Casauranc, quien continuó muchos de los proyectos propuestos por el político oaxaqueño.

Para 1923, el Departamento de Cultura Indígena puso en marcha el proyecto de las Misiones Culturales, que se consolidó en 1926 gracias a la creación de una Dirección encargada de ellas.

En 1925 se fundó la Casa del Estudiante Indígena que, al igual que las Misiones Culturales, pretendió incorporar a indígenas y campesinos a la vida nacional, difundir los principios revolucionarios e impulsar las artes populares. En ese mismo año se inauguró el Primer Festival de Primavera en Teotihuacán con el espectáculo masivo *Tlahuicole*, al cual siguieron otros espectáculos cuyo propósito era el mismo y que se mostraron en público incluso hasta 1935.

FUNCIONAMIENTO Y LÓGICA INTERNA DEL CAMPO DANCÍSTICO MEXICANO

Protagonistas y procesos formativos

Los procesos formativos en el ámbito de la danza durante los años veinte aún no estaban bajo el cobijo de una instancia oficial creada especialmente para ello; dependían de los maestros extranjeros o mexicanos que impartían las clases, de los espacios en los que se practicaba la danza y de las intenciones diversas con las cuales se formaba a los bailarines. A continuación expongo las diferentes opciones de formación existentes en el México revolucionario.

En las academias particulares se podía estudiar danza clásica, española o algunas de las formas dancísticas en boga. Entre los maestros que abrieron sus academias los hubo extranjeros y mexicanos; de los primeros, Madame Stanislava Mol Potapovich, formada en la Escuela de Varsovia, y Carol Adamchevsky, quien estudió en la Escuela Imperial de San Petersburgo y en el Teatro Marinski (donde fue compañero de Nijinski); ambos llegaron a México y abrieron la Academia de Bailes Clásicos Potapovich.¹⁵

una fallida arqueología dancística, una interpretación simplista y acartonada de la historia de México, acentuada por un concepto superficial de nuestras tradiciones indígenas". (*Loc. cit.*)

¹⁵ "Profesoras y danzarinas de México", *El Universal Ilustrado*, año X, núm. 490, 30 de septiembre de 1926, pág. 21, en Patricia Aulestia, *Las "chicas bien" de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*, Cenidi-Danza/INBA, México, 2003, pág. 39.

Vlasta Maslova fue una bailarina absoluta de la compañía de Anna Pavlova que se quedó en México después de la visita de 1919 y estableció su academia particular, a la que llamó de Bailes Imperiales.¹⁶

Nina Shestakova, bailarina de la Ópera Privée de París, estudió en la Escuela del Ballet Imperial Ruso y participó en el Ballet de Riga y en el Ballet del Teatro de los Campos Elíseos; en México fundó la escuela denominada de Baile Clásico y en 1936 se trasladó a Mérida, Yucatán, donde formó una escuela de danza y un grupo.

Grisha (Gregorio) Navibatch, esposo de Shestakova, impartió clases de bailes de salón, formó el ballet Grisha Navibatch y en 1946 fundó una escuela particular que llevó el nombre de Escuela Mexicana de Ballet; años después partió a Estados Unidos. Gloria Albet, una de sus alumnas, precisó: "Grisha Navibatch era ruso. Daba clases en los altos del Teatro Ideal".¹⁷

Entre los maestros mexicanos que impartían clases de danza en escuelas particulares estuvieron Carmen Galé, alumna de Vittorio Rossi; Eleonor Wallace, alumna de la Escuela de la Ópera de París; y Estrella Morales, quien estudió danza en Estados Unidos y en Alemania con alumnas de Isadora Duncan. Su característica común es que las tres se dedicaban a la danza clásica; tanto Carmen Galé como Estrella Morales tiempo después darían clases en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.

También hubo profesores mexicanos que daban clases de danza en escuelas oficiales con una formación más cercana a la educación física que a la danza. Al respecto, Bertha Hidalgo narró: "Mi tía Xóchitl era maestra de educación física en una escuela en Mixcoac, no había estudiado danza pero tenía mucha idea de lo que era la coreografía. Recuerdo haber visto un trabajo de ella, *Baile de collar de perlas*; lo más curioso es que todo lo hacía sin haber estudiado danza".¹⁸

Algunos de los maestros que trabajaban en las escuelas oficiales se incorporaron posteriormente a las Misiones Culturales y su labor se inclinó al conocimiento, aprendizaje y enseñanza de los bailes, danzas y música mexicanos de las diferentes regiones del país.

Hubo además bailarines en activo que se desempeñaron como maestros en las escuelas de la SEP, entre ellos, Rebeca Viamonte (1904-1992), mejor conocida como Yol Izma o "la danzarina de las leyendas", quien se distinguió como docente e intérprete de estilizaciones de danzas prehispánicas.¹⁹ Sus maestros fueron la Carbonera, las hermanas Costa, Lettie Carrol y Armen

¹⁶ "Gran Teatro Esperanza Iris. Gran Compañía de Ópera Italiana", *Revista de Revistas*, año X, núm. 465, 30 de marzo de 1919, pág. 8, anuncio en *loc. cit.*

¹⁷ Gloria Albet en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 12 de junio de 2003, inédita.

¹⁸ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

¹⁹ Como *El sol de Palenque*, *Tehuana*, *Coqueta*, *El sueño de piedra* y *Danza azteca*.

Ohanian, y en Nueva York, Lord Kinkai. Participó en la obra *Payambé* en 1929, en donde protagonizó a la serpiente sagrada, Kilix-Can. Como solista recibió el apoyo de artistas como Carlos Chávez y Diego Rivera; incluso una de sus coreografías, *Coatlícue*, tuvo diseños de Rivera. Posteriormente se incorporó como docente a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.²⁰

Otras dos artistas mexicanas que trabajaron como profesoras de danza en los albores de la década de los treinta fueron Nellie y Gloria Campobello, pilares del proceso de institucionalización de la formación dancística en México.²¹ Incursionaron en la danza con Lettie Carrol en 1927. Gloria Campobello llegó a ser *prima ballerina* de México; Nellie no sólo destacó en el ámbito dancístico, sino también en el literario, y estuvo al frente de la Escuela Nacional de Danza por casi cincuenta años consecutivos. Estas dos grandes artistas iniciaron su práctica docente impartiendo clases de bailes regionales y de ritmos mexicanos.

Otro maestro mexicano interesado en los bailes regionales y en los ritmos mexicanos fue Alberto Muñoz Ledo, quien dio clases en escuelas oficiales, concretamente en la Escuela Gabriela Mistral, para después pasar a formar parte del cuerpo docente de la Escuela de Danza de la SEP.

Enrique Vela Quintero fue un bailarín dedicado a la docencia. Nació en el Distrito Federal en 1908, desde pequeño aprendió a tocar las castañuelas, a bailar jotas, sevillanas y fandangos. Además de comercio, estudió música en la Escuela Superior Nocturna de Música adscrita al Conservatorio Nacional, declamación, danza y actuación; entre sus maestras de danza figuraron Amelia Costa y Armen Ohanian. En 1925 presentó una audición ante Andreas Pavley y Serge Oukrinsky para ingresar a su Escuela-Ballet, fue aceptado y con ellos viajó por varias ciudades de Estados Unidos hasta 1928. En 1931 fue nombrado por la SEP profesor de las escuelas Ignacio M. Altamirano y Benito Juárez. En la coreografía *Ballet del árbol* de Hipólito Zybin bailó al lado de Nellie y Gloria Campobello. El maestro Vela Quintero, reconocido artísticamente con el nombre de Velezzi, se dedicó por varios años a dar clases particulares (1933-1940); regresó a la Escuela de Danza en 1938, donde impartió danzas mexicanas, danzas españolas, euritmia, calistenia y danza clásica. Participó en la puesta en escena de diversas coreografías de repertorio y de su creación. Dio clases en la Escuela Nacional de Danza hasta la década de los ochenta.²² Murió en 1990.

²⁰ Para mayor información acerca de Rebeca Viamonte véase una biografía imaginaria en César Delgado Martínez y Julio C. Villalva Jiménez, *Yol-Izma. La danzarina de las leyendas*, Escenología, México, 1997.

²¹ Los datos biográficos, académicos y artísticos de las hermanas Campobello se asientan en el capítulo 3 de este trabajo.

²² Patricia Aulestia de Alba, "Enrique Vela Quintero (Velezzi)", *Boletín Informativo del CID Danza* núm. 5, CID-Danza/INBA, México, 1985, págs. 17-18.

Otra opción para estudiar danza eran los teatros de variedades, pero en este caso las clases estaban destinadas a los bailarines que integraban los espectáculos; las impartían maestros extranjeros, como Carol Adamchewsky, quien se dedicó a preparar a los cuerpos femeninos.²³ Un bailarín que dio clases y trabajó para varios teatros de la ciudad de México fue Giorgio Vittorio Rossi, perteneciente a la tradición italiana de ballet. Estudió en la Scala de Milán, fue maestro de ballet en el Teatro Alhambra de Londres, se le reconoció como "el padre del ballet en Japón" y en Estados Unidos fundó la Compañía de Ópera Cómica. Estuvo en México de 1921 a 1923.²⁴

Lettie Carrol (1888-1964) preparó a sus alumnos con el propósito de que se presentaran en los teatros de variedades. Nació en Corpus Christi, Texas; estudió danza con Alexander Kotcherovsky, esposo de Bronislava Nijinska, y con Martha Graham en la escuela de Ruth St. Denis. Llegó a México en 1910 y no sólo se distinguió por dar clases de ballet, baile acrobático, tap y bailes de salón, sino porque integró una compañía con bailarines de primera calidad, entre ellos Vicky Ellis, Bill Ellis y Richard Hasse-Held, así como las mexicanas Nellie y Gloria Campobello y Rebeca Viamonte. Su compañía se dio a conocer con el nombre de Carroll's Girls, más tarde se denominó Carroll Ballet Clásico y en 1930, Carroll Society Vaudeville; su repertorio era amplio, abarcaba el ballet, la danza libre al estilo de Isadora Duncan y trabajos dancísticos que hacían recordar el teatro de revista.²⁵ Además de incursionar en la enseñanza de la danza y el trabajo coreográfico, Lettie Carroll fue una gran difusora de esta actividad e impulsó el surgimiento de nuevas bailarinas, como las Campobello y Viamonte.

También se podía aprender danza en las escuelas que impartían otras artes (por cierto, escasas), como la Escuela Libre de Música y Declamación, en donde fue maestra por muchos años Amalia Lepri. Esta bailarina llegó a México en 1880 con la Compañía Dramática y Coreográfica Española Bernis-Burón dirigida por su padre Giovanni Lepri,²⁶ que ofrecía comedia musical de calidad. Durante su estancia en México a Amalia Lepri se le reconoció un trabajo dancístico impecable; por ello, tres años más tarde regresó a nuestro país y se quedó definitivamente.²⁷ Durante unos tres lustros, la famosa bailarina interpretó un amplio repertorio como parte de la comedia musical

²³ Raúl del Real, "El funambulesco Adamchewsky y su ballet y sus zapatos", *El Universal Ilustrado*, año XI, núm. 547, 3 de noviembre de 1927, págs. 26-63, en Patricia Aulestia, *op. cit.*, 2003, pág. 39.

²⁴ Ann Barzel, "European dance teachers in the United States", *Dance Index*, 1944, pág. 90, en *loc. cit.*

²⁵ Patricia Aulestia, "Lettie Carroll", *Boletín Informativo del CID Danza* núm. 2, CID-Danza/INBA, México, 1985, págs. 6 y 8.

²⁶ Giovanni Lepri, considerado sucesor de Carlo Blasis y guía de Cecchetti, pilares de la escuela italiana de ballet.

²⁷ Maya Ramos Smith, *op. cit.*, 1995, págs. 231-280.

que incluía ballet, hasta que en 1894 —cuando ese género ya estaba perdiendo audiencia para dar paso a la zarzuela— empezó a dedicarse a la docencia, labor que desempeñó por varios años más.²⁸

Había otro grupo de maestros dedicados a bailar y a montar trabajos coreográficos, como las hermanas Costa, formadas en la tradición italiana de ballet, quienes en la década de los veinte participaron en las propuestas coreográficas de bailes masivos; en 1923 Amelia Costa montó el espectáculo masivo *Las canacuas*; al año siguiente, Adela Costa creó *Quetzalcóatl*.²⁹ De las hermanas Costa el maestro Felipe Segura recordaba:

Eran cuatro hermanas, Amelia, Adela y Linda, una cuarta se regresó enseguida a Milán. Amelia vino a México como primera bailarina y se casó. Adela trabajó para la Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte y para la Compañía de Espectáculos Feéricos, montando para esta última la "Danza de los negritos" de la ópera *Aida*. Linda años después se incorporó como maestra a la Escuela de Danza. Las hermanas Costa formaron parte de los maestros que impartieron clases particulares. Nellie y Gloria Campobello fueron sus alumnas.³⁰

Una maestra en escuelas particulares y públicas fue Xenia Zarina, llegada a México en 1921 como parte de la compañía Pavley-Oukrainsky; visitó nuestro país en varias ocasiones: en 1931, 1933 y 1943 se presentó como solista con un amplio repertorio, y fue contratada como maestra de danzas orientales en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.

Dos maestros más prestaron sus servicios en academias particulares así como en instancias oficiales, Hipólito Zybin y Pedro Saharov, ambos de la tradición dancística rusa y llegados a México con la Ópera Privée de París, en 1930.

Hipólito Zybin nació en Nijni, Novgorod, Rusia (1891-1965) en una familia aristocrática. Además de graduarse como abogado, estudió canto y ballet. Terminó sus estudios de primer bailarín en la Escuela de Elena Poliakov, solista del Teatro Imperial de San Petersburgo; también estudió con François Delsarte.³¹ Hizo su incursión como bailarín en Yugoslavia como miembro del *corps* de ballet de la ópera; resultó un buen elemento, no tardó en ascender y en colocarse como primer bailarín de dicha ópera, en donde tuvo la experiencia de participar como pareja de baile de Anna Pavlova cuando ella

²⁸ Patricia Aulestia, *op. cit.*, 2003, pág. 39.

²⁹ Estas maestras italianas iniciaron en la práctica dancística a Graciela Isasi Fariás; Nellie y Gloria Campobello; Alicia, Celia y Eva Pérez Caro; Issa, Marina y Tessy Marcué; Eva Beltri y Juanita Barceló. (Patricia Aulestia, *Actividad pedagógica de la danza en México (1910-1939)*, Cenidi-Danza, México, inédito.)

³⁰ Felipe Segura en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 12 de junio de 2003, inédita.

³¹ "Hipólito Zybin, director de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP", 10 de abril de 1930, recorte; *cfr.* Patricia Aulestia, *loc. cit.*

visitó Yugoslavia. Esta vivencia como bailarín le permitió ingresar como solista, en 1926, a la Ópera del Teatro Châtelet en París, compañía con la cual decidió ir a una gira por América del Sur en 1928, en la que compartió experiencias con artistas, bailarines y cantantes rusos. Zybin llegó a México en 1930.

Pedro Saharov se dedicó a dar clases de danza particulares en el Distrito Federal y en Tabasco, además de confeccionar zapatillas de ballet; finalmente se incorporó como maestro a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes, en la que permaneció hasta la década de los setenta. Del maestro Saharov, Nelia Ferrer recordaba:

Otro maestro importado [...] con sus danzas rusas, su personalidad distinguida, su porte elegante y ese mirar azulado que subrayaba su carácter dulce, firme y decisivo a la vez; con el ritmo del compás tan característico de los eslavos, se empeñaba sin decirnoslo en desarraigar nuestra idiosincrasia e imprimimos ese carácter refinado de los de su país, la Ucrania. Deseaba que de la noche a la mañana interpretáramos a la perfección gestos, mímica, pasos y movimientos [...] se movía enseñándonos a desplazarnos casi sin tocar el piso, como si estuviéramos suspendidos o deslizándonos, haciendo movimientos en círculos interminables [...] al ritmo de un vals, una polca o una mazurca.³²

Del anterior recuento se infiere que la carrera de profesor de danza no existía en México y que fueron los bailarines profesionales con los años y la experiencia quienes se dedicaron a la docencia.

Asimismo es posible identificar que las condiciones en las que se impartían las clases de danza no eran las idóneas; los maestros adscritos a las instancias oficiales daban sus lecciones en los patios de las escuelas, sobre todo cuando sus puestas en escena requerían un gran número de participantes, como era el caso de los ballets de masas. Por su parte, las clases particulares se impartían en lugares acondicionados.

En cuanto a las obras dancísticas, los productos de las escuelas particulares se presentaban en espacios como foros, cines, restaurantes, centros nocturnos o en el teatro comercial. Se enfrentaban múltiples problemas, no sólo relacionados con la práctica y su especificidad, sino también con aspectos legislativos, administrativos y organizativos propios del quehacer dancístico.³³

En cuanto a la actualización de los maestros, desde aquel entonces había posibilidades. Los maestros que se interesaron en el trabajo de las Misiones

³² Nelia Ferrer de Hohmann, "Mi infancia dancística", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, México, inédito. (Agradezco al maestro Segura el haberme proporcionado este trabajo.)

³³ Como la actualización de los maestros de danza; la selección de los alumnos; la puesta en escena de los trabajos dancísticos, que incluía el montaje coreográfico, la selección de la música, iluminación, escenografía, utilería, vestuario y demás.

Culturales encontraron en ellas alternativas de aprendizaje de las danzas, música, indumentaria, celebraciones y costumbres de los pueblos de la República Mexicana. Los maestros que tenían escuelas particulares y que pretendían incursionar en la danza clásica y en el espectáculo de variedades podían formar parte de la asociación *The Dancing Masters of America*. A ésta se podía asistir en el verano, se impartían clases de bailes de salón, ballet, danza interpretativa, de carácter y acrobática, adagio, puntas, *step* y tap, y se ofrecían materiales dancísticos escritos por maestros reconocidos como Michel Fokine, Ted Shawn y Ernest Blecher.³⁴ Además de esta asociación, otras brindaban cursos de verano, así como el famoso *Normal course for teachers of dancing*, que se impartía en Denishawn.³⁵

Después del movimiento armado, la situación del teatro y la danza era peculiar. En el teatro se respiraba una actitud muy moderna de olvidar y sobrevivir a los desastres; en la danza se vivía una mezcla de ritmos, cada vez más agitados, además de grandes influencias; el *music hall* ya se conocía por dondequiera, lo mismo se bailaba lo clásico, lo moderno, las danzas españolas, las danzas mexicanas, el tap o las *Silfides*. Los bailarines surgidos de las academias de danza se presentaban sin ningún problema en los teatros comerciales, y en sus trabajos coreográficos incluían elementos orientales, clásicos y modernos.

El trabajo de Lettie Carroll con su compañía, muy vinculado a la revista musical, era expresión de lo que sucedía en la práctica dancística. En sus espectáculos utilizaba todos los géneros con una gran variedad de temas, combinaba lo clásico y lo moderno, e incorporó en su elenco a jóvenes que lucían ágiles y bellas.

Pero a partir del gobierno de Álvaro Obregón hubo un giro en la danza. La voz de José Vasconcelos resultó fundamental para la educación, para el arte y, por ende, para la danza; sus preceptos, compartidos por un número considerable de artistas e intelectuales, pugnaban por un arte mexicano que a la vez fuera popular y culto, profuso en mitos y símbolos, que se valiera de cuerpos sanos y fuertes.

La fundación del Departamento de Educación Física en 1922 fue una expresión del interés por el fortalecimiento del cuerpo; en consecuencia se organizó un sinfín de manifestaciones deportivas, festivales y desfiles. Se buscaba un arte profundo, de grandes magnitudes, apartado del género revisteril.

Después de Vasconcelos, Plutarco Elías Calles, el nuevo presidente de México (1924-1928), buscó el desarrollo y la expansión del trabajo técnico, más que el fomento y divulgación del libro y la lectura. Decía: "Los pilares fundamentales para el mejoramiento de las grandes colectividades de mi país,

³⁴ Patricia Aulestia, *op. cit.*, 2003, págs. 14-15.

³⁵ "Normal course for teachers of dancing at Denishawn", verano de 1923, volante en *loc. cit.*

y sobre todo de las masas campesinas, obreras e indígenas, son su liberación económica y su desarrollo educacional hasta lograr su incorporación plena a la vida civilizatoria".³⁶ Con esta nueva disposición ocupó un lugar preponderante la vida productiva del país y las campañas contra el analfabetismo pasaron a un segundo término; asimismo, se vivió una pronunciada inclinación hacia el indigenismo. José Clemente Orozco llegó a afirmar que ésa fue la época del "indigenismo agudo".³⁷ Surgió con mayor fuerza el muralismo y en la danza se empezó a gestar lo que posteriormente se conocería como ballet de masas, obras multitudinarias en donde los jóvenes, representando soldados, campesinos y obreros, portando rifles y cartucheras, moviéndose enérgicamente al ritmo de música mexicana como *La Adelita*, *La Valentina*, *La Cucaracha*, y entonando *La Internacional* o el *Himno Nacional*, se desplazaban por grandes plazas, entre ellas el Estadio Nacional: "el cuerpo danzante simbolizaba el cuerpo de una nueva polis, joven, sana, natural y moderna".³⁸

Eran magnánimos espectáculos surgidos en contraposición a las danzas de salón, mediante los cuales se pretendía educar al pueblo; los ballets de masas se crearon a semejanza de los murales de Rivera y de Orozco, en ellos se buscaba expresar la ideología nacional. El más significativo fue el *Ballet 30-30 simbólico revolucionario*, estrenado en el Estadio Nacional el 20 de noviembre de 1931 para conmemorar la Revolución Mexicana. La coreografía era de las hermanas Campobello y de Ángel Salas; la música, de Francisco Domínguez y la dirección artística, de Carlos González.³⁹

No obstante la efervescencia dancística de los años veinte, al finalizar la década el panorama dancístico aún se veía improvisado, esto es, la formación carecía de reconocimiento oficial y estaba en manos de maestros particulares o formaba parte de la enseñanza primaria. Los alumnos llegaban a la danza de manera casual, gracias a las experiencias que habían tenido en las escuelas primarias o porque sentían una especial inclinación por esta práctica. Al respecto, Raquel Gutiérrez comentó:

Estudí en la escuela Benito Juárez. Desde muy pequeña, cuando estaba en segundo año de primaria, nos dijeron que un maestro ruso quería poner un trabajo dancístico. Me escogieron. Así conocí al maestro Hipólito Zybin; luego puso su academia particular en la colonia Roma y empecé a tomar clases con él.⁴⁰

³⁶ "Las ideas del señor presidente de la república en materia de educación", *Boletín de la SEP*, tomo III, núm. 8, México, enero de 1925, pág. 7.

³⁷ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Era, México, 1985, pág. 69.

³⁸ Sophie Bidault de la Calle, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, Cenidi-Danza/INBA, México, 2003, pág. 131.

³⁹ Programa de mano del 20 de noviembre de 1931. (AHENDNyGC.)

⁴⁰ Raquel Gutiérrez en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 19 de junio de 2003, inédita.

Y Josefina Lavalles:

Antes de ingresar a la Escuela de Danza había tomado clases y había participado en los festivales escolares, pero estudiar con un sistema y una metodología lo hice hasta que ingresé a la Escuela.⁴¹

La edad de ingreso era muy variada; en las escuelas de la SEP dependía del grado escolar que se cursaba y en las academias particulares no se estipulaba una edad específica. La práctica dancística era emprendida principalmente por mujeres, aunque en menor escala también participaban varones.

Los trabajos coreográficos en los años previos a la fundación de la Escuela de Danza consistían en grandes montajes identificados como ballets de masas o en montajes cortos que retomaban los temas y motivos mexicanos, o elementos del ballet clásico. Aunque eran creados por bailarines con experiencia, la actividad aún no lograba traspasar la línea sutil que separa el trabajo realizado por bailarines profesionales que únicamente cuentan con sus propios recursos, del efectuado por una instancia oficial en donde los conocimientos, metodologías y estrategias están avalados por un grupo de profesionales.

Algunas obras fueron las de Hipólito Zybin con sus alumnas de la escuela Benito Juárez, que llevaron los nombres de *Claro de luna*, *Invitación al vals* y *Friso griego*.⁴²

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

Para los maestros mexicanos de la SEP ser bailarín significaba haberse formado, por lo general, en el área de educación física, para después introducirse poco a poco en la práctica dancística. Para ello era necesario tomar clases de danza con uno y otro maestro y afrontar las desventajas de carecer de una base sólida.

⁴¹ Josefina Lavalles en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 25 de junio de 2003, inédita.

⁴² Patricia Aulestia de Alba, "Hipólito Zybin, pionero de la danza institucionalizada en México", *Boletín informativo del CID-Danza* núm. 4, INBA, México, 1985, pág. 15.

Con respecto a los maestros que trabajaban en la SEP e inclinados hacia la danza clásica o española, con los años algunos llegaron a consolidarse y a ser reconocidos, por su esfuerzo y dedicación, como maestros importantes de la danza en el país.

Puede decirse que en el México de la época estaba virgen la posibilidad de sistematizar el trabajo dancístico, es decir, hacía falta construir una didáctica para la enseñanza, analizar y proponer posibles soluciones a los retos y problemas a los que se enfrentaban el bailarín y el maestro de danza para la transmisión del oficio y para una puesta en escena.

Procesos que hicieron posible el funcionamiento de la Escuela de Plástica Dinámica

Hipólito Zybin llegó a México en 1930 y estableció comunicación con Franklin O. Westrup, director del Departamento de Cultura Física de la SEP, con una carta en que le explicaba sus conceptos sobre la formación integral de los futuros estudiantes de danza.⁴³ Westrup lo escuchó y le dio la oportunidad de dar cursos gratuitos en la SEP.

A partir del 1º de octubre de 1930 Zybin recibió el nombramiento de ayudante en la Dirección de Educación Física; para el 23 de diciembre de ese mismo año le dirigió un nuevo comunicado al director de Educación Física, en el que le decía:

A México lo que le falta no son bailarines de accidente, hombres de un diletantismo que hoy día estudian y mañana no, hoy toman parte en el espectáculo y mañana no. México necesita la organización de un contingente obligado con la fuerza de un contrato, que formará un *cordobaleta* de una cultura elevada y del cual será posible exigir sin duda un verdadero trabajo artístico.⁴⁴

A la par de esa carta, Zybin escribió un "Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica", que contenía una primera propuesta para la sistematización de la enseñanza de la danza en México.⁴⁵ En una segunda propuesta, fechada el 25 de febrero de 1931 y que denominó "Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica", Zybin presentó cambios en los nombres y disposición de las materias.⁴⁶ Es

⁴³ Carta de Hipólito Zybin a Franklin O. Westrup, 10 de abril de 1930, en "Escuela de Plástica Dinámica", *Cuadernos del CID-Danza* núm. 2, INBA, México, 1985, pág. 14.

⁴⁴ Carta de Hipólito Zybin al director de Educación Física, 23 de diciembre de 1930, en *ibid.*, pág. 15.

⁴⁵ Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en *ibid.*, págs. 5-13.

⁴⁶ Cristina Mendoza, Carlos Mérida. *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza. Estudio introductorio y selección de textos*, Cenidiap/INBA, México, 1990, págs. 247-265.

posible que dichas modificaciones estuvieran relacionadas con los resultados obtenidos mediante el cuestionario que Alfonso Pruneda, jefe del DBA, aplicó a los profesores de danza dependientes de dicha instancia, en el que les solicitaba sus puntos de vista para discernir el rumbo que debía seguir la enseñanza del baile en México (Anexo II.1, página 250).⁴⁷

Una vez que Pruneda tuvo en sus manos los resultados del cuestionario, le comunicó a Zybin que el 6 de febrero de 1931 el titular de la SEP había acordado

la formación de un grupo de profesores, entre los que destacan Linda y Adela Costa, Nellie y Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Fernández Garmendia, Guadalupe V. de Purchades, Alberto Muñoz Ledo, Enrique Vela y el propio Zybin, para que bajo la dirección inmediata de los señores Jesús M. Acuña y Carlos González formularan el programa para la enseñanza de baile en las escuelas de la Secretaría y para la organización de un baile mexicano que pudiera presentarse en los diversos festivales de la SEP.⁴⁸

Con base en estas acciones, a partir del 29 de abril de 1931 se autorizó la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP.⁴⁹ Entre los alumnos de la nueva escuela, Martha Bracho decía:

Yo estudiaba primaria en la Escuela Carrillo Puerto, ubicada en Calzada de Guadalupe. Llegó una profesora a impartir clases de educación física. Se llamaba Linda Costa. Nos empezó a poner bailes para el día de las madres. Me escogió [...] fue entonces cuando la profesora me dijo que había una Escuela de Danza de la SEP donde ella daba clases. Habló con mi mamá y fuimos para que me inscribiera. Fue uno de los días más dichosos de mi niñez.⁵⁰

Olga Escalona comentaba:

[Éramos] un grupo de jóvenes entregados al arte de la danza [quienes] comenzamos a tomar clases en la SEP, ya antes había sido en la escuela Benito Juárez, ahora entre escritorios y muebles de oficina, entrando por la calle de González Obregón. Nuestro profesor Hipólito Zybin inició largos y difíciles trámites para

⁴⁷ Cuestionario emitido por Alfonso Pruneda, 28 de enero de 1931, en "Escuela de Plástica Dinámica", *op. cit.*, 1985, pág. 15.

⁴⁸ Patricia Aulestia de Alba, *op. cit.*, 1985, pág. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, págs. 15-18.

⁵⁰ Martha Bracho fue parte de la primera generación de egresadas de la Escuela Nacional de Danza en 1937; entre sus primeros maestros de danza estuvieron Hipólito Zybin, Estrella Morales, Nellie y Gloria Campobello y Luis Felipe Obregón. La cita es de Bracho, "Gracias porque me enseñaron el camino", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, *op. cit.*

crear una escuela, hizo planes de estudios, antecelas, ofreció sus conocimientos gratuitamente. [...] Era un pasillo largo con varios salones equipados con barras y espejos.⁵¹

La Escuela de Plástica Dinámica y sus propuestas de formación

La educación fue un rubro fundamental del proyecto político; como parte de los programas y acciones se impulsó la educación artística y, por ende, la creación de una escuela de danza bajo dirección y auspicio del gobierno.

Antes de su apertura, se elaboraron dos propuestas para la formación dancística. Planteo enseguida cuáles fueron los contenidos más importantes que se tomaron en cuenta para dichas propuestas y cómo se produjeron esos valores en tanto que un campo de prácticas culturales.⁵²

Tal análisis tiene como referente la noción de currículum de Thomas S. Popkewitz, quien lo considera como “un conocimiento particular, históricamente formado, que inscribe reglas y estándares mediante los que razonamos sobre el mundo y nuestro sí mismo como miembros productivos de este mundo. [...] una tecnología disciplinar que dirige cómo ha de actuar el individuo, cómo ha de sentirse, hablar y ver el mundo y a sí mismo [...] una práctica de gobernación”.⁵³

Así, entendido como práctica de gobernación, el currículum tiene que ver con dos aspectos específicos. Primero, la escolarización define las fronteras de lo que hay que conocer: ¿qué conocimiento merece la pena ser enseñado? Segundo, la selección del conocimiento corresponde a formas políticamente sancionadas con las que los individuos organizan sus visiones de sí mismos.

Un plan de estudios para una sociedad moderna

Con el propósito de identificar los conocimientos que se tomaron en cuenta para la elaboración de las propuestas consideré la fundamentación, las finalidades de la instancia educativa, la lista de contenidos, las voces de quienes sugirieron y avalaron esos conocimientos y los criterios de verdad por medio de los cuales se validaron. La fundamentación de la primera propuesta de la Escuela decía:

⁵¹ Olga Escalona, “Una temporada mágica”, en *ibidem*.

⁵² Pensar en un campo de prácticas culturales equivale a pensar en “los sistemas de razón que cruzan las instituciones implicadas, como escuelas, medicina, bienestar social, derecho, psicología e instituciones culturales relacionadas con la familia. La importancia de la idea del campo cultural es que permite centrar la atención en cómo se entretajan diferentes prácticas culturales para definir la individualidad”. (Thomas S. Popkewitz, “La producción de razón y poder: historia del currículum y tradiciones intelectuales”, en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*, Pomares, México, 2003, pág. 170.)

⁵³ *Ibid.*, pág. 149.

La danza como fuente de inspiración artística sufrió últimamente una gran transformación debido a que el espectador actual es muy distinto del espectador de hace medio siglo. Ahora el público es culto: no se conforma ya con ballets de argumentos fantásticos ingenuos, sin otro fondo que un amor poético y odio como su antítesis. No le convence tampoco el modo sordomudo de hablar de los actores de ballets. El hombre de la calle ahora exige que el espectáculo sea real y que la vida imaginaria de los héroes del argumento sea presentada natural, como se acostumbra en el cine. Los músicos quieren que el ballet interprete o adorne espectáculos sinfónicos proporcionándoles las dimensiones que les faltan. A los artistas les encanta ver y estudiar la sinfonía de colores y formas en movimiento; los filósofos, poetas e intelectuales anhelan ver espectáculos de ballet que hacen temblar sus células cerebrales de la intuición; los políticos quieren utilizar el arte como poderoso medio de propaganda de sus ideas sociales, exigiendo para esto las formas de arte que más arrastran los instintos, sanos o malsanos, de las multitudes; y al fin, todos los hombres exigen algo nuevo, original, que les arranque de las calamidades y aburrimientos.⁵⁴

Como puede verse, se argumentaba en relación con las tendencias y necesidades del momento, se daba importancia al espectador diciendo de él que ya no se conformaba con temas románticos sino que demandaba los del nuevo siglo; por tanto, faunos, hadas y sílfides debían quedar atrás. Se consideraba que el espectador era culto, que contaba con mayor información y estudios, y necesitaba que el arte estuviera al nivel de sus requerimientos. Estos planteamientos remiten a la noción de cultura como "un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella".⁵⁵

También se aludía a la necesidad de que distintas artes confluyeran en una misma obra, pues se señalaba que la música requería de la danza para dar realce y "adornar" los espectáculos sinfónicos; afirmación seguramente relacionada con las propuestas de los Ballets Rusos de Diaghilev en el sentido de que en sus obras coreográficas no sólo trabajaban coreógrafos y bailarines, sino también músicos y compositores, artistas plásticos y guionistas.⁵⁶

⁵⁴ Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en "Escuela de Plástica Dinámica", *op. cit.*, 1985, pág. 6.

⁵⁵ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Nueva York, 1973, págs. 3-30 y 89 (trad. cast.: *Interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1988).

⁵⁶ Los Ballets Rusos de Diaghilev surgieron en 1909, su popularidad y éxito impactaron al mundo del arte. Estuvieron vigentes hasta 1929, cuando sucumbieron, al igual que su fundador. A pesar de la extinción, su aportación artística transformó la concepción artística de las puestas en escena concernientes al ballet y dejó una huella que sirvió de modelo para futuras obras coreográficas, tanto así, que después de Diaghilev hubo intentos muy importantes para

Igualmente, se señalaba que tanto artistas como filósofos debían poder disfrutar de obras que estuvieran a la altura de las demandas artísticas, creativas e intelectuales del momento; de ahí que las dos primeras propuestas aspiraran a formar *actores completos* con una preparación integral, que incluía —para los futuros bailarines— el estudio de otras áreas artísticas como dibujo, pintura, escultura, música; el estudio de idiomas (inglés y ruso), y el conocimiento de algunas materias especiales, de la primaria y la secundaria.

En esta propuesta también se tomaba en cuenta a los políticos, como representantes del Estado, al decir que requerían el arte para sus fines, e incluso al público en general, que demandaba espectáculos que lo sacaran del aburrimiento de la vida cotidiana.

La voz autorizada en la primera propuesta para la inclusión de los contenidos fue la de Hipólito Zybin; su documento llegó a manos de las autoridades, que sancionaron su viabilidad, aunque no hay que olvidar que ya existía un campo dancístico que se venía configurando desde tiempo atrás, de ahí que la propuesta tuviera aceptación y credibilidad.⁵⁷

Con el fin de identificar cuáles fueron los contenidos a los que se les otorgó mayor importancia, elaboré un mapa curricular dividido en cinco líneas curriculares, a las que denominé dancística, acondicionamiento físico, artística, humanidades y materias de primaria y secundaria (Anexo I.1, página 230). El plan constaba de 80 materias con una carga horaria semanal que fluctuaba entre 39 y 43 horas, con excepción del último año, al que se asignaban 27 horas semanales, lo que se muestra en la gráfica 1.

La primera propuesta definía que para el aprendizaje concreto de la plástica dinámica se debía estudiar

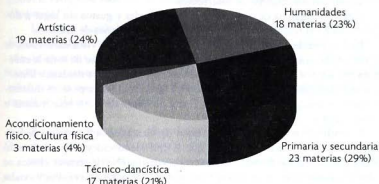
primero: técnica y virtuosidad de la *escuela clásica rusa* como base de toda la enseñanza física; segundo: estudios prácticos de la historia de la danza; tercero: danzas regionales de todos los países del mundo; cuarto: estudio de reacciones físicas a los factores físicos (estudios teórico-prácticos de la psicología objetiva-

continuar por ese camino, como fue el caso de las aportaciones de Serge Lifar, los ballets de Balanchine y las compañías dirigidas por René Blum, Coronel de Basil y Sergei Denham. (Véanse Jack Anderson, "Los Ballets Rusos: pasado y presente" [trad. Dolores Ponce], en Hilda Islas, *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*, Biblioteca digital del Cenidi Danza, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA/Cenart, 2006, y Ferdinando Reyna, *Historia del ballet*, Daimon, Barcelona, 1981.)

⁵⁷ La idea de configuración tiene que ver con el pensamiento de Norbert Elias: "Pienso que los historiadores siguen trabajando dentro de un recorte cronológico rígido que crea discontinuidades arbitrarias pero que es sin duda necesario para un trabajo de especialista. Mi perspectiva es otra: apunta a trascender esas fronteras canónicas, esos compartimentos cronológicos para comprender en su larguísima duración los procesos que permitieron los avances del saber o los que modificaron las actitudes y los comportamientos de los hombres entre sí". [Norbert Elias, *Mi trayectoria intelectual* (trad. José Luis Gil), Península (Historia, Ciencia, Sociedad 243), Barcelona, 1995, pág. 292.]

Gráfica 1

Primera propuesta de formación dancística de Hipólito Zybin
Total 80 materias



reflejos); quinto: conocimiento práctico de las *escuelas modernas de danza libre*; sexto: acrobacia; y séptimo: bailes de salón y su historia.⁵⁸

Pero ¿cómo estos contenidos llegaron a considerarse importantes en 1931? Para la década de los treinta ya habían venido a México varias compañías de Europa; con una de ellas había llegado Hipólito Zybin. Además, en los foros mexicanos se habían presentado diversas formas dancísticas que abarcaban, entre otras, las españolas, mexicanas, tap, danzas de Salomé y bailes de transformación; el teatro mexicano ganaba terreno, las tiples y cupletistas eran admiradas y aplaudidas.

Mediante la nueva cultura del cuerpo se fomentaba la salud, así como la buena apariencia física, lo cual, entre otras prácticas, se expresó con la creación de instalaciones deportivas y con la inauguración de la Escuela de Educación Física; asimismo, desde hacía algunos años había surgido el interés por el trabajo que estaba realizando Samuel Chávez, referente al estudio e introducción del método Dalcroze, concebido como “una gimnasia simultáneamente mental y física” por medio de la que se podían lograr conjuntos plásticos “verdaderamente bellos y por consiguiente armónicos”.⁵⁹

⁵⁸ Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en “Escuela de Plástica Dinámica”, *op. cit.*, 1985, pág. 10. (Las cursivas son mías.)

⁵⁹ Samuel Chávez, “Lo que es la gimnasia llamada especialmente gimnasia rítmica en sus relaciones con el baile y la gimnasia común”, en *El Maestro*, SEP, México, enero-febrero de 1922, *cit.* en Margarita Tortajada, *Frutos de mujer*, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001, pág. 225.

A la par, se apoyaban trabajos teatrales de corte nacionalista, mexicano y prehispánico, en los que era posible apreciar la confluencia de la música, danza, teatro y escenografía en la búsqueda de una unidad, y en los que participaba todo un contingente de intérpretes.

Esta convergencia de ideas, formas, necesidades y gustos sin lugar a dudas influyó en el trabajo artístico y se expresó en los planes de estudios.

La Escuela de Plástica Dinámica, desde el punto de vista dancístico, se inclinó por la enseñanza de la escuela clásica rusa como base de toda la enseñanza física y por el conocimiento de las escuelas modernas de danza libre.⁶⁰ Es importante mencionar que los maestros de danza clásica poseían diferentes formaciones, por ejemplo, Linda Costa provenía de la escuela italiana e Hipólito Zybin, de la rusa.

La tradición rusa ya ocupaba un lugar destacado en la formación de bailarines de ballet clásico,⁶¹ tradición que Zybin reconoció y a la que brindó crédito por su trabajo formativo. Por tanto, a la materia de técnica clásica se le dio un mayor número de horas a la semana y de años de estudio, y estaba presente durante toda la carrera con diferentes nombres y finalidades.

Otros contenidos incluidos fueron los conocimientos de las escuelas modernas de danza libre, como las llamaba Zybin, las cuales —como ya se comentó— estaban en surgimiento pero habían cobrado interés no sólo en el ámbito dancístico, sino también en el teatral y musical, principalmente por ser un arte en experimentación que tocaba temas del momento histórico y expresaba problemas humanos, sociales y psicológicos que requerían sacarse a luz, y el arte resultaba un vehículo idóneo. Se consideraron también conocimientos para la formación de los profesores, con la materia de pedagogía práctica.

Algunos contenidos quedaron fuera de la primera propuesta, por ejemplo los bailes mexicanos, que no aparecen como una materia específica, exclusión sorprendente sobre todo por la importancia que se le daba en ese momento a *lo mexicano y lo nacional*; sin embargo, es posible que Zybin hubiera pensado incluir algunos contenidos al respecto en la materia de Bailes de carácter por países y composiciones, que se cursaba en el sexto año, o en la denominada Historia de América precolombina: regiones, costumbres, artes y bailes, que se proponía para el séptimo grado.

⁶⁰ Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en "Escuela de Plástica Dinámica", *op. cit.*, 1985, pág. 10.

⁶¹ Los orígenes del ballet ruso se remontan al siglo XVII, con la escuela de danza que fundó el francés Jean-Baptiste Landé en 1738; en 1756 los Teatros Imperiales se convirtieron en un sistema estatal y el ballet fue incluido como una de sus ramas. Esta escuela obtuvo sus raíces de Italia y Francia, y a partir del siglo XVIII cobró mayor auge, debido en gran parte a la afluencia de coreógrafos y bailarines de otros países, que llegaron en diferentes momentos: de Italia Carlo Blasis y de Francia Charles-Louis Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon y Marius Petipa.

La danza moderna tampoco estaba mencionada como tal; se puede deducir que Zybin incluía algunos de los elementos que posteriormente serían sus principios básicos en la materia de Técnica clásica y práctica expresiva, esto, con base en la definición que el maestro daba de la plástica dinámica.⁶²

La danza española tampoco tuvo cabida como un conocimiento específico, quizá algunos contenidos de este género se iban a impartir en el sexto año de la carrera, en las materias denominadas de Plástica dinámica, Bailes de carácter por países, y quizá también Zybin no la pensó como asignatura específica porque esa danza tiene sus orígenes en los bailes populares y folclóricos españoles. Al respecto, escribió:

¿Por qué yo propongo cambiar el nombre tradicional de danza o baile a un término sintético? Por dos razones: primero porque los nombres tradicionales son muy vulgares y se les aplica para bailes de salón, para *bailes populares* y bailes de cabaret, *que no son precisamente manifestaciones artísticas*, y segundo, porque la idea de la plástica dinámica abarca horizontes mucho más amplios y profundos que el ballet.⁶³

Cabe señalar que en México, desde el punto de vista académico, en 1932 la danza española se incorporó como materia obligatoria y a partir de ahí siempre ha figurado en los planes de estudios de la Escuela de Danza, si bien ha cobrado, en ciertos tiempos, mayor o menor importancia.⁶⁴

Inclusión de los bailes mexicanos

En la segunda propuesta, "Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica", se incluyeron finalidades de la instancia educativa y derechos y obligaciones de los alumnos.⁶⁵

Las finalidades de la institución eran formar un contingente de *actores cultos* en el ramo del arte de la plástica dinámica que estuvieran entrenados en la técnica del baile y capacitados para guiar su cuerpo expresivamente, que contaran con una preparación general teórica y con una educación polilateral, es decir, que los egresados pudieran desempeñarse no sólo como bailarines, sino como maestros de danza —tanto en academias particulares como en escuelas oficiales—, escenógrafos y coreógrafos.

⁶² "El arte hecho para personificar todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto por medio de la máquina humana expresivamente educada." (Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en "Escuela de Plástica Dinámica", *op. cit.*, 1985, pág. 8.)

⁶³ *Loc. cit.* (Las cursivas son mías.)

⁶⁴ En 1995 se autorizó la carrera de Profesional en Educación Dancística especialidad danza española, género que se constituyó en un eje fundamental de la formación que da la ENDNyGC.

⁶⁵ Cristina Mendoza, *op. cit.*, 1990, págs. 247-265.

Asimismo, se afirmaba que la institución debía "desarrollar y sistematizar [...] los bailes nacionales de todos los estados de México. Descifrar e interpretar los bailes regionales del antiguo México. Adelantar y promover el arte mundial".⁶⁶ Los alumnos que concluyeran el ciclo de seis años tendrían derecho a obtener el grado de bailarín titulado y dar clases particulares; los egresados del ciclo de ocho años obtendrían el grado de perito artista en plástica dinámica titulado y el grado de artista escenógrafo;⁶⁷ serían admitidos como artistas en el "cordobaleta" nacional, además de desempeñarse como profesores de la materia de plástica dinámica en todas las escuelas públicas o de cultura física de la SEP, y tendrían derecho de preferencia para ser admitidos como artistas en todos los establecimientos cinematográficos del gobierno.

En esta propuesta, aunque evidentemente confluyen la voz de Hipólito Zybin y la intervención de las autoridades, aparece un factor que cambió el proyecto: la voz de los maestros de la SEP, a partir de cuyos comentarios emitidos en el cuestionario que aplicó Alfonso Pruneda, se introdujo el estudio de los bailes mexicanos en el nuevo plan de estudios y pasó a formar parte muy importante de la formación de los futuros bailarines y profesores de danza. Al respecto la propuesta señalaba:

Los bailes mexicanos se enseñarán durante todo el ciclo y además los maestros compondrán esquemas de estos bailes y estarán obligados a estudiarlos en el lugar de su origen, el gobierno les facilitará la posibilidad de hacerlo. También a los alumnos que revelen inclinación especial para estos bailes y que sientan necesidad de estudiarlos en el lugar de su origen el gobierno les facilitará la posibilidad de hacerlo. Los alumnos obtendrán el conocimiento necesario de los instrumentos y de la música nacional así como de la historia del baile en México.⁶⁸

A la par se hacía hincapié en que los alumnos obtendrían una educación completa sobre la historia antigua de México y su mitología, y que se acercarían a los museos nacionales así como a los códices conservados. Es decir, se apoyaba un conocimiento amplio de la historia de la cultura del baile y de los estilos de todos los pueblos y épocas. Lo que se pretendía era "que los futuros especialistas contaran con los elementos para realizar un trabajo productivo muy fecundo haciendo uso de la analogía y observando las leyes atávicas (de herencia) en los bailes mexicanos contemporáneos".⁶⁹

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 249.

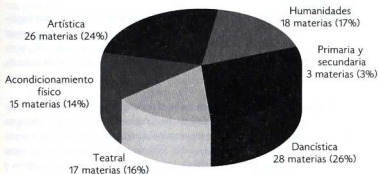
⁶⁷ Actualmente, la carrera de escenógrafo en danza es una especialidad sin certificación específica para el área de danza, se tiene que estudiar en el área de teatro y la especialidad en danza se adquiere únicamente con la práctica, la experiencia y el reconocimiento.

⁶⁸ Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, 1990, pág. 261.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 260.

Gráfica 2

Segunda propuesta de formación dancística de Hipólito Zybin
Total 107 materias



Con base en la lista de conocimientos que aparece en la segunda propuesta elaboré un mapa curricular, que también dividí en seis líneas curriculares: dancística, teatral, acondicionamiento físico, artística, humanidades y materias de primaria y secundaria (Anexo I.2, página 234).⁷⁰

El plan constaba de 107 materias con una carga horaria que no se estipuló pero que seguramente iba a ser muy similar a la de la primera propuesta, que fluctuaba entre 39 y 43 horas a la semana, lo cual se muestra en la gráfica 2.

La materia más importante siguió siendo la técnica clásica, que aparece a lo largo de todo el plan de estudios con los nombres de ejercicios clásicos o técnica clásica.

La materia de bailes mexicanos figura en los cuatro primeros años de la carrera.

Durante los seis primeros años, los alumnos estudiarían materias concernientes a la primaria y la secundaria, pero con mayor importancia en las humanidades y los idiomas; durante los dos últimos años se impartirían un curso elemental de propedéutica filosófica (psicología, estética, epistemología), anatomía y fisiología humana e historia de la literatura moderna.

Los alumnos tomarían además un curso completo de historia del baile y del teatro de todos los tiempos y de todos los pueblos; un curso de mitología universal, que para Zybin era "la llave para la composición y para el desarrollo de la fantasía", y uno de composición del baile, en el cual es posible que se diera cabida a la enseñanza del trabajo coreográfico.

⁷⁰ El mapa curricular fue elaborado con base en el documento propuesto por Hipólito Zybin, cit. en *ibid.*, págs. 247-265.

En esta propuesta aparecen dos materias relacionadas con la formación de los profesores de danza: pedagogía y prácticas de enseñanza, en las clases inferiores, y pedagogía práctica y teórica, que se cursaba durante los dos últimos años de la carrera.

Una línea artística que seguramente se incluiría, aunque no se hizo explícita, es el trabajo de los Ballets Rusos de Diaghilev, en primer término, porque Zybin bailó con Anna Pavlova, bailarina de dichos ballets; en segundo, porque el mundo artístico había quedado impactado con su trabajo, y en tercero, porque Zybin escribió:

En todo el mundo no existe realmente una escuela que produzca doctos en coreografía, y ésta es la causa por la cual no ha habido nunca críticos eruditos en nuestro arte. Sin embargo, el arte ruso ocupa actualmente en todo el mundo el primer lugar y es debido a la casualidad feliz de que en su seno se formaron hombres de gran talento que en colaboración después con los mejores pintores y compositores crearon espectáculos notables efectuados por una masa de artistas entrenados en la técnica del baile desde niños.⁷¹

Los contenidos dancísticos que se omitieron en esta propuesta son la danza española; la danza moderna, que no aparece con ese nombre, aunque es posible que Zybin hubiera considerado algunos de sus contenidos, en primero y segundo año, en la materia de plástica y en gestos de los movimientos físicos elementales; en tercero a sexto año, en plástica o en expresividad; y en los dos últimos años, en técnica de expresividad o plástica.

LA BÚSQUEDA DE UNA FORMACIÓN INTEGRAL

Como se observa, el propósito de ambas propuestas era formar *actores completos*, con una preparación integral, hombres y mujeres capaces de expresar por medio de su cuerpo todas las manifestaciones del mundo, y eso sólo era posible —según Zybin— si adquirirían una preparación completa, si a la par de la danza estudiaban la primaria y secundaria, materias científicas, artísticas e idiomas.

Desde el punto de vista dancístico, dicho planteamiento era congruente con el proceso que se vivía en Europa, principalmente en Italia, Francia y Rusia; además, Zybin pretendía vincular los conocimientos de la técnica de ballet con los principios que poco tiempo después conformarían la danza moderna.

Al respecto, Hipólito Zybin comentó: "la plástica dinámica surgida de la danza teatral, hermana de las artes plásticas, de la poesía y en estrecha unión

⁷¹ Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, 1990, pág. 261.

con ello, alcanzará un día fuerzas insospechables de penetración que producirán nuevos fenómenos psíquicos-físicos en los individuos y en las masas".⁷² Quizá visualizaba el auge y penetración que tendrían, como actividad artística, primero la danza moderna y posteriormente la contemporánea. Él mismo decía que la plástica dinámica (como una actividad artística en la que debían confluír la danza, el teatro, la poesía, las artes plásticas, etc.) con el tiempo lograría penetrar en el gusto de un gran número de espectadores, no sólo por el bagaje cultural y la capacidad de expresión de sus bailarines, sino por la actualidad de sus temas.

Con base en la idea de *formación* se detectó que en ambas propuestas se perseguía el mismo propósito, la preparación de *actores completos*, aunque en la segunda los planteamientos fueron más específicos, al hablarse de organizar y sistematizar la enseñanza y de formar un cuerpo de baile con una educación científica y una cultura elevada.

Se tenía en la mira la configuración de un ballet nacional soportado en el estudio folclórico de las danzas mexicanas, punto clave que abrió una diferencia sustancial entre la primera y la segunda propuesta.

La segunda propuesta insistía en dirigir los espectáculos dancísticos a las masas y en admitir diletantes que contaran con una preparación previa con el fin de formar un contingente que participara en los espectáculos masivos que solicitaba la SEP.⁷³

También se encontró que se trataba de fomentar las disposiciones naturales de los alumnos: "en caso de revelarse en el alumno inclinaciones a otros tipos del arte o de la ciencia, la administración está obligada a contribuir al paso de los alumnos a otras escuelas más apropiadas sin terminar el curso completo en la escuela de danza".⁷⁴ Esto demuestra un compromiso de la institución con los jóvenes, para favorecer sus inclinaciones y procesos.

Asimismo, la escuela marcaba derechos y obligaciones a los alumnos, entre ellos, que los egresados tendrían que cumplir con un servicio de tres años desempeñándose como bailarines o maestros y recibiendo una paga, lo cual reflejaba que la escuela pensaba aprovechar a sus egresados y a la vez darles oportunidad de adquirir experiencia.

La idea de brindarles a los alumnos una preparación integral⁷⁵ seguramente la recuperó Zybin de la escuela clásica rusa. Esta última ha dado

⁷² Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en *Escuela de Plástica Dinámica*, op. cit., 1985, pág. 8.

⁷³ Con el paso de los años se fue perdiendo el ballet de masas, tradición dancística que se gestó en la década de los veinte y se transmitió a varias generaciones.

⁷⁴ Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica, en Cristina Mendoza, op. cit., 1990, pág. 252.

⁷⁵ Con el término "integral" se aludía a que la carrera dancística abarcaba aspectos de la ciencia, el arte, las humanidades y la técnica.

frutos gracias a dos instituciones, la primera ubicada en el Teatro Marie de Leningrado,⁷⁶ la otra, en el Teatro Bolshoi de Moscú, en el que

los niños ingresan a los nueve años, y el ciclo de estudios se prolonga otros tantos. Los ejercicios en la barra y de relajación constituyen la enseñanza corporal, a la cual se añade el estudio propiamente artístico. Los alumnos aprenden literatura y las características de las danzas antiguas, con el fin de restituirles el espíritu que les es propio y de ligarles a su contexto histórico. Siguen además cursos de arte dramático que les inician en el arte escénico; aprenden asimismo música con el objeto de desarrollar en ellos el sentido del ritmo y el gusto musical. Una vez terminados sus estudios, sólo los elementos seleccionados son contratados en el Bolshoi; los demás se incorporan al teatro Kirov.⁷⁷

De lo anterior es posible inferir que Hipólito Zybin tomó la concepción de integralidad de las escuelas rusas de ballet y trató de trasladarla al ámbito mexicano.

En conclusión, las propuestas estaban ligadas a un proceso técnico, artístico y científico; además pretendían ser congruentes con su tiempo, ya que deseaban hacer frente y responder al ritmo vertiginoso que se instalaba en las grandes ciudades, seguir el paso de los avances en los sistemas de comunicación, las nuevas propuestas artísticas, la aparición del cine, los cambios políticos y sociales sobre todo de las ciudades en expansión, y, en general, buscaban ser congruentes con las necesidades de la sociedad en surgimiento.

No obstante, se encaminaban más a satisfacer las necesidades de los países europeos que las de México, pues si bien nuestro país estaba en búsqueda de bailarines que dominaran la técnica dancística, también estaba en el punto de buscar y alcanzar una danza cuyo nivel fuera similar al obtenido por la música y la pintura, una danza que expresara y amalgamara el dominio de la técnica con la recuperación de temas, atmósferas, vestuarios y escenografía con rasgos de *lo nacional*, que se venían dibujando y expresando de diversas maneras desde tiempo atrás.

Ser profesor de danza significaba poseer la preparación de un bailarín, pero además, de acuerdo con las exigencias del momento, desempeñarse y

⁷⁶ El ballet de Leningrado y su Escuela Coreográfica tienen más de 200 años de existencia (1738). La escuela de Leningrado, después de la caída del Palacio de Invierno y el triunfo de la revolución bolchevique el 17 de noviembre de 1917, siguió trabajando. El Teatro Marie cambió de nombre a Teatro de la Ópera y Ballet del Estado; tiempo después fue denominado Teatro Kirov. "En la escuela se han preocupado por conservar las mejores tradiciones de la danza clásica y han contado en sus filas con profesores calificados, una de ellas, Agripina Vagánova, quien se orientó a la pedagogía de la danza y fue profesora del teatro Kirov de Leningrado por muchos años". (Agripina Vagánova, "Prólogo", *Las bases de la danza clásica* (trad. directa del ruso por Miguel Ourvantzoff), Centurión, Buenos Aires, s/f. [1934], pág. 12.)

⁷⁷ Ferdinando Reyna, *op. cit.*, págs. 206-207.

fungir como coreógrafo, pues se requería continuamente que grupos de bailarines participaran en actos cívicos, artísticos y políticos.

La mayoría de los maestros mexicanos que trabajaban en la SEP aún no dominaba la técnica de la danza clásica, por ello, las autoridades incorporaron en la Escuela de Plástica Dinámica a profesores extranjeros que sí la dominaban, lo cual apuntaba a dejar la improvisación e incursionar en el terreno de la especialización.

Específicamente en el ámbito dancístico, con base en la noción de cultura escolar (el conjunto de normas que definen los saberes que se enseñarán y las conductas que se inculcarán, y el conjunto de prácticas que permiten la transmisión de estos saberes y la incorporación de estos comportamientos),⁷⁸ dos aspectos fundamentales para el surgimiento y sedimentación de algunas reglas de razón⁷⁹ en la enseñanza de la danza clásica fueron el proceso escénico y su avance técnico. Ambos datan de varios siglos atrás,⁸⁰ no así en la enseñanza de la danza folclórica y moderna, cuyo proceso de sistematización se inició en la década de los treinta, abarcada por la presente investigación.

⁷⁸ Dominique Julia, "La cultura escolar como objeto histórico", en M. Menegus y E. González (coords.), *Historia de las universidades modernas en Hispanoamérica. Métodos y fuentes*, CESU/UNAM, México, 1995, pág. 131.

⁷⁹ Las reglas de razón están estrechamente vinculadas con el cambio social. La pedagogía queda incluida en los sistemas de razón que ordenan quiénes somos, en quiénes deberíamos convertirnos y quiénes no están calificados para llegar a ser ese nosotros. A ese estudio Popkewitz lo ha llamado epistemología social de la escolarización. Epistemología en referencia al "modo en que los sistemas de ideas que hay en la escolarización organizan las percepciones, las formas de responder al mundo y a las concepciones del sí mismo; y social para resaltar la incrustación relacional y social del conocimiento". (Thomas S. Popkewitz, "La producción de razón y poder: historia del currículum...", *op. cit.*, pág. 170.) El punto clave es comprender cómo los problemas actuales de la escolarización, definidos como reestructuración en el caso de la danza, terminan por quedar constituidos.

⁸⁰ En los siglos XV y XVI la danza adquirió importancia en todos los niveles de la vida social; surgieron los maestros especializados y la atención se dirigió a la forma más adecuada de dar clases, se escribieron preceptos que se plasmaron en un gran número de tratados sobre las reglas de comportamiento en el salón de danza y con pruebas para convertirse en mejores bailarines. Durante los siglos XVII y XVIII se registró un avance técnico importante derivado de la fundación de la Real Academia de Danza en Francia, en 1661, centrada en un estudio riguroso de los rangos de movimiento y capacidades del cuerpo; los logros fueron las posiciones abiertas de los pies y su fijación, el establecimiento del vocabulario francés para la danza clásica y el proceso de regulación en la ejecución de los pasos. Jean Georges Noverre (1747-1809), maestro de Ballet de la Ópera de París, replicó al respecto y le exigió expresión a la danza. Plasmó sus postulados en sus famosas *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*; pensaba que el ballet debía dibujar una acción dramática sin perderse en divertimientos (ballet de acción) y debía ser natural y expresivo (pantomima).

Los avances en los siglos XVIII y XIX fueron centrales; se reconoció la estructuración de una clase de técnica; la clase contaba con acompañamiento musical gracias a que el maestro de danza también tocaba el violín. En el siglo XIX la edad de ingreso a la Ópera de París era entre los 6 y 10 años, previo examen de admisión, y se tomaban seis horas de clase a la semana. (Véanse Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Blume, Barcelona, 1981; Ferdinando Reyna, *op. cit.*, e Hilda Islas, *Antologías*, *op. cit.*)

El siglo XIX fue un momento decisivo para la danza clásica, que dejó marcas importantes en el trabajo actual. Se abandonaron los temas de la mitología clásica para dar paso a los argumentos de los cuentos de hadas europeos. Del requerimiento de personificar hadas, ninfas y figuras etéreas surgió la zapatilla de punta, y con ella un reto técnico que sólo se podía vencer con un entrenamiento riguroso que desafiaba la ley de gravedad y que desembocó en la supremacía del virtuosismo sobre la expresividad; por su parte, el trabajo técnico se centró en el dominio de saltos y giros, entre éstos, las *pirouettes* y *fouettés*.

Durante este periodo, el bailarín varón pasó a un segundo lugar en comparación con la bailarina clásica, además, "el ballet mostró la creciente fuerza del individualismo burgués y las leyes de la competencia rigieron las relaciones entre bailarines; por tanto, clasificaciones y jerarquías se instalaron definitivamente".⁸¹ A mediados del siglo XIX, como ya se dijo, tuvo lugar la declinación del ballet, si bien los rusos retomaron las enseñanzas dancísticas precedentes. San Petersburgo se convirtió en la cuna de nuevos ballets que hasta la fecha forman parte del repertorio, caracterizados por la incorporación del *pas de deux*, los conjuntos, las variaciones compuestas *ex profeso* para las grandes figuras y una coda o final, y por la exigencia de precisión técnica a los bailarines. La escuela académica rusa amalgamó el virtuosismo técnico con la sensibilidad y expresión. Un maestro que contribuyó a estos avances fue Enrico Cecchetti,⁸² quien insistía en habilidades muy específicas como balance, fuerza, elevación y elasticidad. Gracias a esta preparación, los bailarines rusos empezaron a distinguirse por sus mayores extensiones en las piernas, otro elemento fundamental del avance técnico de la danza clásica.

El siglo XX comenzó con la fundación, en 1909, de los Ballets Rusos de Diaghilev, compañía que amalgamó los avances técnicos, la experiencia y la participación de artistas de otras áreas, y que creó ballets caracterizados por su unidad artística.

Desde el punto de vista de la enseñanza, la técnica rusa de ballet fue recopilada en manuales metodológicos por Nikolai I. Tarasov en el Bolshoi y por Agripina Vagánova en el Kirov. Vagánova escribió *Las bases de la danza clásica*,⁸³ donde detalla aspectos técnicos y metodológicos, y como parte de ellos, señala la estructura de una clase así como anotaciones para ir introduciendo las dificultades técnicas. Tarasov, en su libro *Ballet Technique for the Male Dancer*,⁸⁴ aportó recomendaciones metodológicas y psicopedagógicas y desarrolló su idea de que en la formación dancística es imprescindible el

⁸¹ Alejandra Ferreiro, *Escenarios rituales...*, op. cit., pág. 86.

⁸² Agripina Vagánova, op. cit. [1934], pág. 17.

⁸³ Loc. cit.

⁸⁴ Nikolai I. Tarasov, *Ballet Technique for the Male Dancer*, Doubleday & Company, Inc., Nueva York, 1985.

equilibrio entre la maestría técnica y la expresividad. Los aspectos que considera importantes son el desarrollo de la musicalidad del bailarín, la alineación corporal, las características físicas que debe poseer el estudiante para ser admitido en una escuela de danza; el equilibrio, la precisión, la ligereza y la suavidad del movimiento, y el papel del maestro, que debe propiciar y fomentar la creatividad en sus clases.

Desde el punto de vista artístico, Balanchine y Lifar continuaron el trabajo de los Ballets Rusos de Diaghilev. Estos coreógrafos se atrevieron a experimentar y dieron al mundo de la danza clásica nuevas propuestas. Balanchine trabajó en Estados Unidos y Lifar, en la Ópera de París. Después de ellos, dentro de los preceptos de la danza clásica surgieron bailarines y propuestas, unas conservadoras, que únicamente han preservado la propuesta estética dominante en el siglo XIX, y otras que han aportado vitalidad a la danza clásica.

Con base en los avances registrados en el ámbito educativo-dancístico clásico, es posible identificar algunas de las reglas de razón surgidas y transformadas a lo largo de más de cinco siglos. Primero, la relevancia de un examen de reconocimiento físico y médico para conocer las capacidades de los aspirantes a las escuelas profesionales de danza, examen que se ha ido especializando cada vez más, hasta el punto en que actualmente es necesario que un grupo interdisciplinario lo aplique.

Segunda regla de razón, la forma peculiar de impartir las clases, que incluye aspectos como la puntualidad, la asistencia, la estructura ideada por cada profesor, el uniforme, la manera de corregir al alumno, el peinado, la limpieza, el acompañamiento de un maestro de música; el ritmo, vitalidad y creatividad que le imprime el maestro a sus clases, que deben ser variadas y creativas; el modo de interacción entre los alumnos; la duración de cada clase, que además ocupa un tiempo específico para cada parte, y el espacio donde se imparten las clases, que debe poseer ciertas características.

Tercera, en las clases de danza un factor fundamental es la técnica, por su repercusión en la formación corporal, emocional y psicológica de los alumnos; por tanto, el cómo se enseña la técnica ha derivado en comportamientos y en formas de percibir el mundo, la vida y la danza en sí misma.

Cuarta, la manera de evaluar a los alumnos, que depende también del género dancístico de que se trate, de la actitud del profesor y de las políticas escolares.

Por último, una regla de razón muy arraigada y necesaria en las escuelas profesionales y que ha servido para evaluar el desempeño de instituciones, maestros y alumnos, son los montajes dancísticos, o como se llaman hoy, prácticas escénicas.

Entre estas estrategias o reglas de razón, para este estudio únicamente retomé *i)* los exámenes de admisión; *ii)* el papel de la técnica en las clases de

danza de aquella época y *iii*) el modo de evaluación del aprovechamiento de los alumnos, que se abre en dos, los exámenes públicos y la presentación de trabajos dancísticos.

Elegí estas tres reglas de razón porque están relacionadas con la dialéctica de la inclusión-exclusión y con la manera en que aprendemos a pensar y sentir el mundo. La primera (exámenes de admisión), porque mediante ella se elegía a los candidatos a cursar esta carrera. La segunda (la técnica), porque contribuye a formar estructuras de pensamiento donde se insertan mentalidades y competencias; es decir, según cómo se enseña y cómo se aprende la técnica se adquiere una forma peculiar de ver el mundo, una manera muy específica de pertenecer a él, de competir en él y, por tanto, de adquirir un lugar y estar en ese mundo. Y la tercera (evaluación), porque sirve de filtro para el ascenso o permanencia de los estudiantes en la institución.

Procesos para la selección de alumnos

Desde la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica hubo reglas de admisión. Se solicitaba, para las niñas como para los niños, una edad entre los 9 y 12 años, según Zybin, cuando el organismo está en su mejor momento para el desarrollo;⁸⁵ comprobar por lo menos tres años de estudios en la primaria; aprobar *examen de capacidad y reconocimiento médico*.

La admisión se verificaba dos meses antes del inicio del ciclo escolar con dos pruebas obligatorias: condicional y final; esta última, después de haber observado durante dos meses al alumno desde el punto de vista pedagógico.

Para ingresar a la escuela se requería que los niños fueran sanos, tuvieran una constitución física normal y revelaran capacidad especial para la plástica dinámica y la música. Se admitía a veinte niñas y veinte niños, pero la inscripción era ilimitada, para dar lugar a una selección.

Las clases de danza

De los elementos de una clase de danza revisé el espacio, el tiempo y la duración de la carrera; el papel de la técnica dancística en la formación de los alumnos y las marcas que dejó la carrera de danza en los estudiantes de la época.

Según Zybin, el espacio ideal para estudiar era "una casa de campo con internado para alejar a los alumnos de influencias nocivas de la ciudad y del medio ambiente".⁸⁶ Debido a las dificultades presupuestarias, se con-

⁸⁵ Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en "Escuela de Plástica Dinámica", *op. cit.*, 1985, pág. 10.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 9.

formaba con instalar la escuela en una casa con salones adecuados y con una biblioteca. Sin embargo, María Roldán recuerda que las condiciones fueron otras:

En un gran salón de la SEP se comenzaron a impartir clases. Eran tres los profesores que daban las clases en un rincón de aquel gran salón. Y estas clases estaban constituidas por una serie de ejercicios que serían la base de una técnica a desarrollar dentro de la materia de danza. Faltaba todo: organización, tiempo y espacio, por lo que los alumnos que asistían, niñas de diferentes edades y algunos niños, aprovechaban realmente poco de esta enseñanza que se les ofrecía en forma gratuita.⁸⁷

Y Bertha Hidalgo:

La escuela estaba en la SEP, en la calle de Argentina; después nos pasaron a la calle del Carmen, ahí estaba el Conservatorio de Música, en donde estuvimos aproximadamente un año. En el Conservatorio sólo teníamos un salón y ahí nos daba clases Estrella Morales.⁸⁸

De lo anterior se deduce que, en sus inicios, la joven institución carecía de espacio propio, construido con ese fin y acotado como territorio independiente de cualquier otro.

El primer sitio que ocupó la escuela fue en las oficinas de la SEP. De hecho, recuérdese que el titular de esta Secretaría determinó que el 6 de febrero de 1931 se integrara un grupo de profesores dirigido por Jesús M. Acuña y Carlos González para formular el programa de enseñanza de baile en las escuelas y organizar un baile mexicano apropiado para figurar en los diversos festivales. Gracias a este acuerdo, el 29 de abril de 1931 se abrieron las puertas de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP en el salón número 54.⁸⁹

El hecho de contar sólo con un salón orilló a los maestros a continuar impartiendo sus clases en las escuelas primarias y secundarias a las que pertenecían oficialmente. Aunque poco a poco se fue regularizando esta situación, y a pesar de que la Escuela inició sus labores, no se instrumentó el plan de estudios, entre otros motivos, por carecer del espacio y de los requerimientos que se habían pensado.

En relación con los años de estudio, en las dos primeras propuestas para la formación dancística se proponía un periodo muy largo, que se extendía de seis a ocho años, de los cuales los dos últimos eran de especialización; quizá

⁸⁷ María Roldán, "Recuerdos", en Felipe Segura, *op. cit.*, inédito.

⁸⁸ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

⁸⁹ Patricia Aulestia de Alba, *op. cit.*, 1985, págs. 15-18.

por lo ambicioso del plan, sólo operó durante diez meses y luego el proyecto declinó.⁹⁰

En ambas propuestas académicas se señalaba que los estudios abarcaban un entrenamiento de siete horas diarias, que tendrían que cursarse por la mañana y por la tarde, e incluso los sábados;⁹¹ se hablaba aproximadamente de cuarenta horas a la semana, lo cual significaba una preparación similar a la que hoy llevan algunas escuelas profesionales de danza, y también que quienes eligieran esta carrera debían dedicarse por completo a ella. En este aspecto las primeras propuestas se pueden considerar muy avanzadas para su tiempo, aunque es importante recordar que en otras partes del mundo la tradición del ballet clásico ya imponía ese rigor.

Otra regla para la acción que se fue sedimentando en la enseñanza de la danza fue la utilización de uniformes, que fueron variando con las épocas. Josefina Lavallo los describe:

Los uniformes eran similares a los que utilizaba Isadora Duncan: batitas abiertas a los lados pero con unos calzoncitos bombachitos que se llamaban blumers. Eran color de rosa, con los calzoncitos color vino y una banda o cinturoncito. Las batitas eran de jorquet, algo muy ligero, sin mangas, con su cuellito redondo y abierto de los lados.⁹²

De acuerdo con la noción de disciplina escolar⁹³ es posible identificar que en estas propuestas la materia principal era la técnica de danza clásica; para su enseñanza la escuela contaba con tres maestros: Hipólito Zybin, Linda Costa y Estrella Morales.

De Zybin, Raquel Gutiérrez nos dijo:

El maestro Zybin fue el iniciador de la danza clásica en México. Había bailado con la Pavlova, pero debido a la Revolución Rusa se vino a México. [...] tenía una técnica de lo mejor, y no es por nada, pero todas las bailarinas que estudiamos con él [Rosa Reyna, Martha Bracho] fuimos buenas. Su técnica y él como maestro eran extraordinarios. Sin hablar español nos enseñaba. Llevaba el ritmo con un palo que golpeaba suavemente en el piso. Nos enseñaba la *técnica rusa* de ballet. Era una técnica donde el cuerpo y los brazos eran amplios. [...] Considero que

⁹⁰ Tuvieron que pasar varios años para que en México se instrumentara un plan de estudios de seis años de la carrera de danza, en 1939, con el nombre de Profesor de Danza.

⁹¹ Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, en *Escuela de Plástica Dinámica*, op. cit., 1985, pág. 9.

⁹² Josefina Lavallo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 25 de junio de 2003, inédita.

⁹³ Para André Chervel las disciplinas escolares son inseparables de las finalidades educativas en el sentido amplio del término escuela y constituyen "un conjunto complejo que no se reduce a las enseñanzas explícitas y programadas"; cfr. Dominique Julia, op. cit., 1995, pág. 149.

para ser buena bailarina tienes que entrenarte en la técnica del ballet clásico, porque teniendo una base clásica puedes hacer todo. Bailábamos oriental, tap, jazz, clásico, español, todo lo podíamos hacer.⁹⁴

De la maestra Estrella Morales, la misma Raquel Gutiérrez señaló:

Mis maestros de clásico en la escuela de danza fueron Estrella Morales e Hipólito Zybin, yo tomé clases con Estrella Morales porque era obligatorio, pero en realidad con el que me inicié y con el que aprendí fue con Zybin. La maestra Morales enseñaba otra técnica diferente a la de Zybin, era muy buena en su estilo, pero no me llenaba. El que me gustaba era Zybin. El mejor maestro que pudo existir en México, yo lo tuve.⁹⁵

El testimonio de Bertha Hidalgo en relación con la clase de técnica es:

Si pensamos en la época en que tomamos clases, los maestros eran buenos, lo mismo el maestro Zybin que Estrella Morales y Linda Costa. La técnica que impartía Linda Costa era la italiana, pero a mi juicio era la más atrasada. A ella no le preocupaba si teníamos los brazos doblados; a Estrella Morales, sí. Morales había ido a estudiar a Rusia y nos daba un trancazo si no teníamos los brazos bien estirados. Linda Costa nos enseñaba *pliés*, *demi-pliés*, muchas vueltas; me acuerdo que me decía: "vuelta volada", que era una vuelta en *attitude* pero en punta. Tuvimos puntas casi desde el principio, desde segundo año. A ella le encantaban las vueltas. Dábamos dos, tres vueltas. Linda Costa no tenía una técnica muy depurada, pero así era entonces. Nunca tomé clases con el maestro Zybin porque él les daba clases a las grandes y yo era de las chiquitas. Era más estricto.⁹⁶

Además de que la materia más importante era indudablemente la técnica clásica, la escuela a la que se dio mayor credibilidad fue la rusa. Esto quizá se debió a que la propuesta fue planteada por un ruso y a que en México ya se conocía el éxito alcanzado por los rusos, aunque cabe recordar que Linda Costa provenía de la escuela italiana y Estrella Morales había estudiado danza en Estados Unidos y Alemania.

De la escuela rusa se puede decir *grosso modo* que consiste en una serie de ejercicios cuyo propósito es desarrollar amplia y armoniosamente la musculatura de las piernas, su abertura, el paso y *plié* (flexión); la posición del cuerpo, los brazos, la cabeza, y la coordinación de los movimientos. El entrenamiento

⁹⁴ Raquel Gutiérrez en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 19 de junio de 2003, inédita.

⁹⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

es diario, con él se refuerzan los músculos, se obtiene equilibrio y el bailarín aprende a distribuir correctamente el peso del cuerpo sobre una y sobre dos piernas. Los ejercicios empiezan en la barra; luego se pasa al centro del salón; enseguida, al *adagio* y al final, al *allegro*. Para obtener mejores resultados en una clase, el esfuerzo debe distribuirse uniformemente en todos los ejercicios. Existen clases específicas para principiantes, intermedios y avanzados, y dependiendo del grado se incrementan las dificultades; de la misma manera, paulatinamente se entrena al alumno para que ejecute los ejercicios al principio sobre toda la planta del pie, después sobre la media punta y luego sobre la media punta alta. La secuencia de los ejercicios en la barra es *plié* en todas las posiciones; *battements tendus*, *ronds de jambe par terre*, *battements fondus*, *ronds de jambe en l'air*, *petits battements sur le cou-de-pied*, *battements développés* y *grands battements jetés*.

Los ejercicios en el centro del salón se desarrollan como los de la barra, en un orden básicamente igual. Como última parte de la clase se estudia el *adagio*⁹⁷ y posteriormente el *allegro* o saltos.⁹⁸

El método ruso determina aspectos básicos para alcanzar buenos resultados; que el entrenamiento de los alumnos debe ser diario, siguiendo al pie de la letra las reglas metodológicas; que si en un ejercicio al maestro le parece necesario aumentar el número de repeticiones de algún movimiento, entonces el siguiente ejercicio debe acortarse, ya que someterse a un trabajo físico excesivo es dañino, porque el debilitamiento del sistema muscular y los tendones trae como consecuencia el rápido deterioro de las piernas; por tanto, el maestro debe estar alerta a la combinación de los ejercicios, que no deberá guiarse por el dibujo del ejercicio sino por una combinación útil y lógica de movimientos.⁹⁹

Michel Foucault, George Vigarello y Michel de Certeau han argumentado que si bien el cuerpo está condenado a que en él queden impresas la ley social, la moralidad (y yo agregaría las técnicas dancísticas), también está condenado a producirse continuamente y a responder a los retos que le impone un mundo en transformación.

⁹⁷ Frase danzaria constituida por diferentes tipos de *développé*, giros lentos en poses (*tours lents*), *port de bras*, todos los posibles *reversés*, *grands fouettés*, *tours sur le cou-de-pied* y *tours* en grandes poses. El *adagio* está previsto de acuerdo con el grado de estudios y avance de los alumnos y su importancia en la danza es extraordinaria, porque unifica la línea del movimiento en una completa armonía, y desarrolla y consolida la forma correcta de movimiento de la danza clásica. En los grupos avanzados el *adagio* muestra la amplia preparación técnica.

⁹⁸ A los saltos se les dedica generalmente un tiempo específico de la clase, aunque todo lo que se trabaja en los ejercicios y en el *adagio* se debe ligar orgánicamente con los saltos. Su estudio se inicia frente a la barra para posteriormente llevarlo al centro. El acompañamiento musical es fundamental porque el dibujo musical debe subrayar el carácter diferente de los saltos.

⁹⁹ Vera Kostrovitskaia y Alexei A. Pisarev, *Escuela de danza clásica* (prólogo, traducción y notas de Farahilda Sevilla), Escenología/Danza, México, 1996.

Con base en esta idea, a continuación doy a conocer dos comentarios de bailarinas en relación con lo que esta profesión les dejó como seres humanos y como profesionales. Dos puntos destacan: a) que en general la práctica dancística para los bailarines y maestros de aquel momento fue gratificante y b) que marcó la vida de los estudiantes, independientemente de que se dedicaran o no de modo profesional a esta carrera.

Raquel Gutiérrez comentó:

Doy gracias a Dios de que conocí el baile. Mi vida fue el baile. Formé parte de la época de oro de la danza en México. No ha habido otra época como aquella, porque además todas las bailarinas dábamos la vida por bailar.¹⁰⁰

Y Bertha Hidalgo:

No llegué a ser una gran bailarina, no llegué a ser una muy buena maestra de danza, soy una maestra de nivel medio, pero enseñé lo que sé y me da mucho gusto ver cómo avanzan mis alumnos. Mi éxito, mi alegría, lo mejor que me pudo haber dado mi mamá, es haber estado en la Escuela de Danza.¹⁰¹

Es importante reiterar que ni el rigor ni el nivel de entrenamiento de ese tiempo se pueden comparar con las demandas actuales, cuando el alumno tiene que alcanzar altos niveles técnicos, interpretativos e incluso físicos, y se le exige, en el caso de la danza clásica, un peso y una estatura determinados.

Montajes dancísticos, motivo de evaluación

En las propuestas de la Escuela de Plástica Dinámica no está presente el examen, sólo se habla de los logros que debían alcanzar los futuros bailarines. Por ejemplo, se decía que durante la carrera se perfeccionarían en los ejercicios más difíciles para conseguir una eficacia técnica clásica absoluta; que durante los años de estudio trabajarían en el perfeccionamiento del dominio del cuerpo, y que la participación en los espectáculos ordenados por el gobierno o por la escuela, denominados *espectáculos de examen*, les proporcionaría aplomo y preparación escénica.

Esto último muestra la importancia de la participación y desempeño de los alumnos en las presentaciones dancísticas y el hecho de que con ellas

¹⁰⁰ Raquel Gutiérrez en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 19 de junio de 2003, inédita.

¹⁰¹ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

se podrían evaluar sus avances. Entre 1930 y 1931 la Escuela de Plástica Dinámica montó una serie de espectáculos de danza (Tabla 2, página 198).

Como conclusión sobre este periodo, a pesar de que la Escuela de Plástica Dinámica cerró sus puertas a escasos meses de su apertura, el trabajo que desarrolló durante ese corto tiempo fue fundamental para la formación dancística en México, porque en sus planes de estudios trató de incorporar la experiencia de muchos años de la danza clásica y de las propuestas dancísticas en surgimiento, así como el estudio de los bailes mexicanos. Dicho plan se caracteriza por su visión amplia, que buscaba la formación de *bailarines completos* (actores completos), con una preparación sólida no sólo en el ámbito técnico-dancístico, sino también humana y artística. Ello guarda semejanza con los requerimientos actuales, uno de ellos, que los bailarines profesionales y profesores de danza estén mejor preparados y dominen un mayor número de técnicas y herramientas, además de vincularse con otras áreas artísticas, sociales y humanísticas, y nutrirse de ellas.

CAPÍTULO II

LA FORMACIÓN DANCÍSTICA EN EL MÉXICO REVOLUCIONARIO (1932-1937)

*Es tiempo de reconocer que sólo el que construye el futuro
tiene derecho a juzgar el pasado.*

"De la utilidad y los inconvenientes
de la historia para la vida"
FRIEDRICH NIETZSCHE

EN EL UMBRAL DE LA CREACIÓN DE LA ESCUELA DE DANZA

El 5 de enero de 1932 se integró el Consejo de Bellas Artes, con la aprobación del secretario de Educación Pública Narciso Bassols, cuyo propósito era que los consejeros dictaminaran y resolvieran asuntos propios de su especialidad, relacionados con la obra de educación artística de la Secretaría.¹ Pocos días después, en febrero, la Escuela de Plástica Dinámica cerraba sus puertas definitivamente.

Entre los acuerdos que tomó el Consejo de Bellas Artes estuvo la creación de una nueva Escuela de Danza, que dependería del DBA y de la SEP.² Cuando Nellie Campobello y Carlos Chávez supieron de esto, enviaron al Consejo, cada uno por su parte, una propuesta de trabajo en la que manifestaban su interés en dirigir la institución.

Nellie Campobello proponía:

El presupuesto de la Escuela debe destinarse a integrar un grupo de bailarines profesionales, entre los que figurarían las señoritas Campobello, así como algunos otros profesores y alumnos distinguidos, que se dedicarían a crear, aprovechando

¹ Conformaron el Consejo el escritor José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes; Salvador Ordóñez, a cargo de la Sección de Música; el pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, de la Sección de Pintura; Manuel Maples Arce, de Enseñanza Industrial Artística; el poeta Xavier Villaurrutia, de la Sección de Literatura y Teatro, y el compositor Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional de Música.

² La Escuela de Danza se sumaría a las secciones de Música, Dibujo y Artes Plásticas y de Educación Física, así como el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Popular Nocturna de Música, la Escuela de Escultura y Talla Directa, los teatros de la Secretaría, la Oficina de Propaganda Cultural y Cinematográfica y las agrupaciones subvencionadas.

los elementos coreográficos combinados de las diferentes danzas regionales del país, una Escuela Mexicana de ballet.³

Carlos Chávez sostenía que era necesario

aprovechar el presupuesto asignado a la Escuela de Danza para nombrar, exclusivamente, indígenas de cada región de la república para que realicen bailables que sirvan de recreación en escuelas, parques y teatros [...] No deben existir actividades docentes en materia de danza mientras no exista la danza mexicana, creada como una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país.⁴

El Consejo de Bellas Artes rechazó ambas propuestas y afirmó que la Escuela de Danza se iba a abrir; su propósito era la *formación de bailarines profesionales*, dueños de la mejor y más amplia técnica de baile, orientados hacia trabajos de creación en el sentido mexicano. Entre sus lineamientos señalaba: 1º) el último año de la carrera se dedicaría al aprendizaje de la coreografía, a reconstruir o recrear los bailes mexicanos utilizando el material proporcionado por las Misiones Culturales, y para el trabajo coreográfico se necesitaría la colaboración de pintores, escenógrafos, músicos y literatos; 2º) el Consejo se haría cargo, en un plazo no mayor de 45 días, de nombrar a la comisión que elaboraría el plan de estudios y de designar al personal que estaría a cargo de la institución.⁵

Fundadores de la Escuela de Danza, trayectoria y tareas

De 1932 a 1935 la instancia académica estuvo integrada por Carlos Mérida como director; Nellie Campobello en la revisión de las actividades técnicas y la elaboración de los experimentos del tercer año; Gloria Campobello al frente de los grupos de 1º y 2º año de bailes mexicanos; Hipólito Zybin como profesor de baile clásico en los grupos de 1º y 2º año; la señorita Sneath como profesora de baile griego; el profesor Héctor Díaz como encargado de la materia de bailes populares extranjeros; Pedro Rubín al frente de baile teatral; Agustín Lazo y Carlos Orozco en la materia de plástica escénica, y como

³ Documento del Consejo de Bellas Artes en Cristina Mendoza, *Carlos Mérida, Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza. Estudio introductorio y selección de textos*, INBA/Cenidiap, México, 1990, pág. 272.

⁴ Documento del Consejo de Bellas Artes en *ibid.*, pág. 275.

⁵ Documento del Consejo de Bellas Artes en *ibid.*, págs. 277-278.

músicos había dos opciones, Francisco Domínguez o Ángel Salas. Asimismo, se hablaba de contratar a tres músicos acompañantes. Lo anterior, con base en el documento "La Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública", del 15 de marzo de 1932, firmado por Xavier Villaurrutia y José Gorostiza,⁶ que da a conocer la primera propuesta de formación de la entidad educativa.

No obstante, al tomar posesión del puesto de director, Carlos Mérida comunicó por escrito algunos cambios a la planta docente: en la materia de bailes populares extranjeros se designó a Rafael Díaz en lugar de Héctor Díaz; en música, a Francisco Domínguez; en baile teatral, a Evelyn Eastin en lugar de Pedro Rubín y como acompañantes, Ángela Tercero, Consuelo Cuevas Ney y Jesús Durón Ruiz.

Finalmente, los maestros que se hicieron cargo de los exámenes trimestrales fueron, en técnica del baile, grupo de menores Linda Costa, grupo alumnos y alumnas Carol Adamchevski, grupos 1 y 2 Hipólito Zybin. Y para las especialidades, Evelyn Eastin de acrobático y tap;⁷ Rafael Díaz y Carmen Delgado de bailes regionales españoles;⁸ Gloria Campobello y Francisco Domínguez de ritmos mexicanos (primer año); Carlos Orozco Romero de los trabajos de plástica escénica, y como supervisora Nellie Campobello.⁹ Sobre los maestros, Olga Escalona dijo:

Profesores excelentes, sin excepción; Nellie nos daba clase de bailes mexicanos; su hermana Gloria, de ritmos indígenas, acompañada al tambor por el maestro Francisco Domínguez (que después sucedería a Mérida en la Dirección); el profesor Rafael Díaz nos daba baile español, esa clase la tomaría después Carmen Delgado; él tenía mucho trabajo en el cine y era muy importante en el teatro de revista.¹⁰

Bertha Hidalgo narró:

En 1932, cuando asistí a la Escuela de Danza en la SEP, conocí a Gloria Campobello. Recuerdo a una jovencita delgada, de cabello rubio y largo, cara con un óvalo perfecto, con ojos brillantes como soles. Por cejas, se pintaba unos hilitos de color café, como se usaban en esa época. Y una linda sonrisa en una cara de muñeca. Con su caminar rítmico y pausado, con una mirada transparente como

⁶ "La Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública", en *ibid.*, págs. 279-283.

⁷ Evelyn Eastin también fue maestra de la American School.

⁸ Rafael Díaz, reconocido bailarín mexicano, profesor de bailes de salón con su pareja Carmen Delgado, quien lo sustituía en la clase de bailes regionales extranjeros (baile español).

⁹ Programa de mano de la Escuela de Danza de la SEP. Reconocimientos trimestrales en el Teatro de la Secretaría (antes Hidalgo), 15 y 16 de noviembre de 1932, de las 11:00 a las 13:00 horas. (AHENDNyGC.)

¹⁰ Olga Escalona, "Una temporada mágica", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza, 60 aniversario*, inédito, México, 1992, pág. 67.

siguiendo un camino lejano que sólo ella conocía, entró en el salón de clase, tomó asiento en un banco, con una tambora a su lado, tomó la baqueta con la mano izquierda —en la derecha invariablemente tenía un cigarrillo que no sé por qué, pero la hacía verse más femenina y frágil. Con su voz monótona y aguda nos dijo: "Soy Gloria Campobello, su maestra de danzas mexicanas. Siéntense a lo chino, tomen las sonajas y... comenzamos".¹¹

Y Gloria Albet:

Nellie Campobello, al verla, reflejaba arrogancia; al hablar, don de mando; al bailar, todo ese brio en ella, emocionaba. Ver su esbelta figura en el *Ballet 30-30* era imponente.¹²

Otra figura en la construcción de la Escuela fue el pintor guatemalteco Carlos Ortega Mérida, conocido artísticamente como Carlos Mérida, nombrado director a partir del 16 de abril de 1932.¹³ Muy joven, viajó a Francia, donde estuvo en contacto con figuras del arte como D'Annunzio, Diaghilev, Nijinski, Picasso, Braque y Miró, por lo que adquirió una visión general del movimiento artístico que surgía en Europa.¹⁴ En ese mismo viaje conformó el "grupo mexicano" con la participación de Roberto Montenegro, Diego Rivera y Jorge Enciso; después de esa experiencia regresó a Guatemala, donde se introdujo en el folclor de su patria, así como en los ritos, costumbres, danzas y música tradicionales. "En 1914 asumió, junto con el escultor Rafael Yela Günter, el músico Jesús Castillo, el poeta Alberto Velázquez y el escritor Miguel Ángel Asturias, el compromiso de salvaguardar la herencia de las comunidades indígenas en defensa de las tradiciones culturales, y generó así un movimiento artístico etnográfico proindígena en Guatemala".¹⁵

De regreso en México, expuso por primera vez en la Academia de San Carlos, compartió durante seis años con Diego Rivera el trabajo para la creación de los murales de la SEP e incursionó en la docencia, que ejerció hasta 1953.

Durante una segunda estancia en París, se encontró un mundo diferente, poblado por el dadaísmo y el surrealismo. Al volver a México, según afirmó, vio una gran oportunidad:

José Gorostiza, en 1932, me llamó cierto día para interrogarme si acaso quería fundar y dirigir la primera escuela formal de danza en México. La demanda

¹¹ Bertha Hidalgo, "La maestra Gloriecita", en *ibid.*, pág. 88.

¹² Gloria Albet, "Gloria y Nellie Campobello", en *ibid.*, pág. 117.

¹³ Carlos Mérida (Guatemala 1897-ciudad de México 1984). (Véase Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, Publicaciones de Danza Moderna, México, 1959, pág. 14.)

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 29.

de Gorostiza me sedujo y acepté [...] La primera inscripción apenas alcanzó a unas treinta niñas y unos cuantos jóvenes que al cabo de poco tiempo hicieron el milagro de tornar esta faceta del arte en una de las expresiones más vivas del arte mexicano.¹⁶

A partir de ese momento, Carlos Mérida estrechó aún más su relación con el mundo de la danza. Realizó trabajo escenográfico de 1935 a 1979 y continuó escribiendo y emitiendo su opinión acerca de esta disciplina.¹⁷ En 1937, en el Congreso Nacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, su ponencia desató opiniones divergentes, porque decía que los bailarines debían dominar y poseer una técnica que podría ser importada de Estados Unidos, y que si se incorporaba a los ritmos plásticos indígenas y mestizos, podía conducir al surgimiento de la danza moderna mexicana.¹⁸

En pro de la danza y como una extensión del trabajo de las Misiones Culturales, Mérida colaboró con Francisco Domínguez impulsando el proyecto de investigación y catalogación de danzas regionales, gracias al cual durante su gestión como director se registraron sesenta danzas, que en años posteriores servirían de base para la composición de ballets con temas mexicanos.

El trabajo de Mérida como director de la Escuela de Danza se suspendió en 1935; al respecto, dijo: "con mi salida se interrumpió aquel apasionante y necesario estudio que iniciamos unos cuantos alucinados a favor de la danza mexicana".¹⁹

En ese momento, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios²⁰ se transformó en Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios por la intervención de José Muñoz Cota, quien en esos días ocupó el puesto de jefe del DBA y destituyó de sus cargos en dicha entidad pública a varios artistas e intelectuales, entre ellos Rufino Tamayo, Manuel Álvarez Bravo, María Izquierdo y Carlos Mérida, a éste, por "negarse a seguir la línea del nacionalismo radical del gobierno".²¹ Como respuesta a su cese, una movilización finalmente consiguió que Muñoz Cota saliera de la Federación y ésta adoptara nuevamente su nombre anterior.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 28.

¹⁷ El trabajo escenográfico, para las bailarinas Nellie Campobello, Anna Sokolow, Waldeen y Ana Mérida, en las obras *Ixtepec*, *El renacuajo paseador*, *La boda* y *Circo Orrín* entre muchas otras.

¹⁸ "Ponencia sobre problemas de la danza mexicana moderna", en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 146.

¹⁹ Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 33.

²⁰ Integrada entre otros personajes por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Juan de la Cabada, Ángel Bravo, Antonio Pujol, David Alfaro Siqueiros, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y José Muñoz Cota.

²¹ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995, pág. 90.

Carlos Mérida siempre estuvo ligado a la danza, incluso Ana Mérida, su hija menor, seguramente influida por las inclinaciones artísticas de su padre, llegó a ser una bailarina y coreógrafa prestigiada.

Después de la destitución del pintor, Francisco Domínguez fue nombrado director provisional de la Escuela a partir del 11 de marzo de 1935, y oficialmente, a partir del 22 de marzo del mismo año.²²

Una de las primeras propuestas de Francisco Domínguez como director fue la ampliación del plan de estudios de tres a cinco años y, por consiguiente, el incremento de la planta docente, que quedó constituida por Nellie y Gloria Campobello, Linda Costa, Estrella Morales, Xenia Zarina, Dora Duby, Jadwika Kaminska, Gabriel Ruiz, Ernesto Agüero, Moisés Fernández de Lara, Tessy Marcué, y en la materia de rítmica musical, Eduardo Díaz, Otilia O. de Chávez, Consuelo Cuevas Ney y Francisco Domínguez. Como acompañantes, Eduardo Díaz, Otilia O. de Chávez, Consuelo Cuevas Ney, Eduardo Muñoz y Dolores de Morales.

La inclusión de Estrella Morales en la planta docente se debió principalmente a que, al salir el maestro Hipólito Zybin de la institución, fue necesario contratar a una persona con experiencia en la enseñanza de la danza clásica; además, al aumentar el número de años de estudio, se requirió la participación de más maestros, como fue el caso de Ernesto Agüero, quien impartía danza española.

Con respecto a Estrella Morales y Ernesto Agüero, Bertha Hidalgo comentó:

El maestro daba clases de español [...] Lo veías siempre con su pantalón corto, su camisa blanca de manga corta y botas, y un modo de ser garboso [...] La maestra Estrella daba muy buena clase de clásico, pero a menudo nos pegaba en los brazos y en las piernas.²³

De otros maestros que ingresaron en ese momento, Gloria Albet explicó:

Teníamos un horario muy bonito, íbamos diario de las cuatro a las ocho de la noche, y en el transcurso de la tarde teníamos danza mexicana, que nos daban la señorita Gloria con un tamborcito y el maestro Luis Felipe Obregón. La maestra Gloria nos daba ritmos indígenas y el maestro nos daba folclor, bailes norteros, de Jalisco, Michoacán, Veracruz y Tamaulipas [...] Danza oriental nos daba Xenia Zarina; de tap y acrobático, Tessy Marcué, que venía de una familia de artistas, sus hermanas eran Issa, Marina y la tiple Celia Montalván. Dora Duby

²² Oficios de José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, al profesor Francisco Domínguez, 11 y 22 de marzo de 1935. (AHENDNyGC.)

²³ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

nos daba danza moderna; el maestro Francisco Domínguez era el director de la Escuela y nos daba teoría, ritmos y todo lo relacionado con la música.²⁴

De Francisco Domínguez se sabe que ingresó como estudiante al Conservatorio Nacional de Música; más tarde colaboró con Luis Quintanilla y Carlos González para formar el Teatro del Murciélago, iniciativa que conjugaba música, danza, indumentaria y artes plásticas.²⁵ Participó en las Misiones Culturales y años después realizó investigaciones relacionadas con las etnias lacandona, seri, tarahumara, tarasca y cora. Algunos de sus trabajos fueron *Ofrenda y danza ritual*, *Ballet 30-30*, *El quinto sol y sacrificio gladiatorio*, *El vaso de dios*, *La virgen y las fieras*, *Simiente*, *Xochiquetzalli*, *Tierra*, *Yobualnepantla* y *Amarándecua*. También participó como músico en las películas *Vida otomí*, *María Candelaria*, *Río escondido*, *El rebozo de Soledad*, *Lola Casanova* y *Doña Bárbara*, invitado por Rómulo Gallegos.

Este músico queretano, conocido como "Panchito", se desempeñó como director de la Escuela de Danza en el periodo de 1935 a 1937 y como maestro hasta 1939, cuando cambió su adscripción al Conservatorio Nacional de Música.

Un maestro que se incorporó en 1935 fue Luis Felipe Obregón, de quien Josefina Lavalte comentó:

Daba unas clases preciosas, con mucho método, con mucho sistema, muy bien organizadas, te iba enseñando los conocimientos poquito a poco, con una base anterior, sentías que ibas aprendiendo muy fácilmente. Además, era un bailaror maravilloso, elegantísimo y guapo. Fue maestro de educación física y luego participó en las Misiones Culturales. Nos enseñaba danzas, por ejemplo las *Igüiris*; para iniciarnos, también nos enseñaba jarabes, el *jarabe tlaxcalteca*, el *jarabe michoacano*, muchas cosas de Michoacán porque tenía mucho conocimiento de ese lugar, *los viejitos* y algunas cosas de Jalisco. [...] Por esa época trajeron grupos indígenas a bailar a Bellas Artes; tenían contacto con esos grupos y seguramente de ellos aprendieron la danza de *los viejitos*, que bailaban entre Amado López, el maestro Marcelo Torreblanca y el maestro Obregón. ¡Era una maravilla ver cómo cada uno ejecutaba pasos más difíciles que el otro! Una competencia preciosa, era delicioso ver bailar a los tres. Esas danzas las aprendieron de los grupos indígenas de Michoacán; las *Igüiris* fue una danza inventada por el maestro Luis Felipe Obregón, de su creación, pero con los conocimientos que tuvo de las pirecuas de Michoacán.²⁶

²⁴ Gloria Albet en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 12 de junio de 2003, inédita.

²⁵ Francisco Domínguez (Querétaro 1896-ciudad de México 1980). (Véase Felipe Segura, *op. cit.*, págs. 48-50.)

²⁶ Josefina Lavalte en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 25 de junio de 2003, inédita.

Es claro que la mayor parte de los profesores que integraron la planta docente de la Escuela de Danza provenía del grupo que desde años atrás había contribuido a la formación dancística en México impartiendo clases en academias particulares y en escuelas oficiales, o en la puesta en escena de trabajos coreográficos, por lo que su experiencia era indiscutible, tanto en la práctica como en la enseñanza dancística.

¿Qué significaba, entre 1932 y 1935, ser un bailarín y un profesor de danza? Significaba tener el conocimiento suficiente en una especialidad, como se les llamaba entonces a los géneros que se practicaban, es decir, técnica del baile clásico, acrobático, tap, bailes regionales españoles y ritmos mexicanos.

Para ser un bailarín profesional se requería haber concluido una carrera de tres años en la Escuela de Danza y obtenido el certificado correspondiente; cumplir con los lineamientos dictados por la institución y, desde el punto de vista dancístico, dominar la técnica del baile estipulado, así como las especialidades, con el fin de interpretar los trabajos coreográficos que la Escuela montara en busca de genuinas obras coreográficas.

Cabe reiterar que el número de años de estudio en los planes propuestos por Zybin era ocho, lo cual respondía a que la técnica dancística que se debía dominar era la clásica, para cuyo aprendizaje en otros países estaba estipulado ese número de años. En cambio, en las propuestas de 1932 a 1935 la técnica clásica perdió importancia y el esfuerzo se orientó a la exploración y experimentación de una técnica propia de los bailarines mexicanos, de ahí seguramente provino la reducción de los años de estudio.

Para el siguiente periodo, 1935 a 1937, para ser profesor de danza se requería poseer el conocimiento suficiente en un género o en un área artística específica; para ser bailarín, dominar las técnicas del baile y las especialidades que la Escuela estipulaba, en aras de una adecuada interpretación en los montajes coreográficos. El plan de estudios cubría cinco años, no tres como en la época de Carlos Mérida. Esto conllevaba que al terminar sus estudios los alumnos tuvieran una mayor preparación y dominio técnico, pero orientado a los bailes mexicanos y a la incipiente danza moderna.

En la década de los treinta a un bailarín se le exigía formarse en el conocimiento de las danzas indígenas y en los bailes mestizos, para posteriormente trabajarlos y llevarlos al escenario; lo más importante era la originalidad y autenticidad de las danzas, si bien otro objetivo era que el bailarín y el profesor de danza cumplieran con los propósitos del gobierno, que sus trabajos coreográficos llamaran la atención de los diferentes estratos sociales y los incorporaran, para que se pudiera bailar una experiencia comunitaria.

Un objetivo más era que los temas tocaran los problemas del momento, la política, la militancia y la lucha proletaria; asimismo, seguía en boga su-
brayar la salud, el deporte y la disciplina. Además se esperaba que artistas, intelectuales y trabajadores participaran en la revolución proletaria: "La danza

mexicana sería de la tierra, de 'los descalzos', actuada en un cuerpo humano sin afectación, movimientos ridículos, ni posturas convencionales. [...] El propósito de transfigurar el país debía remitir a una nueva concepción de la danza y del cuerpo".²⁷

La danza se consideraba relevante para el Estado y, por tanto, una de las más altas expresiones del "alma nacional", como lo seguía siendo el muralismo mexicano.

LA FORMACIÓN DANCÍSTICA COMO CAMPO DE PRÁCTICAS CULTURALES

En este apartado se introduce la noción de campo cultural²⁸ para considerar de qué modo se suman determinadas prácticas como razón o como sentido común, y posibilitan el escrutinio, la observación y la autorreflexión.

De 1932 a 1937, durante la gestión de Carlos Mérida y Francisco Domínguez al frente de la Escuela de Danza, hubo básicamente dos propuestas para la formación dancística: la primera se presentó en 1932, en la apertura de la institución, a partir de la cual se hicieron tres ajustes (los dos primeros lograron instrumentarse y el tercero sólo quedó en el papel); la segunda fue elaborada en 1935, cuando Francisco Domínguez tomó posesión.

El 15 de marzo de 1932 el Consejo de Bellas Artes definió que la Escuela de Danza se dedicaría a la *formación de bailarines profesionales*. Sobresale de esta propuesta que, si bien para su elaboración se tomó en cuenta la opinión de los maestros de danza, tuvieron mayor injerencia los artistas e intelectuales integrantes del Consejo.

Es claro que la institución contaba con el apoyo de autoridades, artistas e intelectuales y con la colaboración de algunos profesores de danza o bailarines más destacados, quienes habían sido llamados a opinar y a trabajar en el proyecto, pero también es cierto que la organización y dirección del trabajo estaban depositadas en artistas de especialidades diferentes a la danza, pintores, músicos y artistas plásticos que ocupaban altos puestos y tenían la autoridad para definir el rumbo de la formación dancística en México. Esto, porque se pensaba que los bailarines profesionales no tenían facultades de organización administrativa y técnica, y que si se les ponía a la cabeza del

²⁷ Sophie Bidault de la Calle, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, Cenidi-Danza/INBA, México, 2003, pág. 142.

²⁸ Para Bourdieu un campo se constituye a partir de la existencia de un capital cultural, que en el caso de la danza es el conocimiento de técnicas, habilidades, creencias y costumbres y la lucha por su apropiación. (Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990, pág. 138.) Ver la formación dancística como un campo de prácticas culturales significa que a dicho proceso llegan, y confluyen de otros campos, experiencias de vida sociales, sexuales, artísticas, técnicas y materiales que el ámbito dancístico asimila, transforma y utiliza.

proyecto, muy probablemente tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales.²⁹

A pesar de que ningún practicante o maestro de danza estuvo al frente del proyecto, el campo dancístico mexicano obtuvo su autonomía y se reconoció que su práctica estaba al nivel de otras artes, ya que de ella se decía:

La danza, si bien requiere para cobrar toda su intensidad del auxilio de las artes plásticas y musicales, no es menos cierto que tiene fuerza propia e independencia entre las bellas artes. Su enseñanza tiene que ser, pues, un fin y no un complemento de actividades plásticas o musicales.³⁰

Entre los lineamientos dictados en materia educativa se señalaba:

De los tres años en que estará dividida la carrera, el primer año se dedicará, preferentemente, al desarrollo armónico del cuerpo, y el último a la experimentación de los ritmos plásticos mexicanos, debidamente estudiados y depurados, y a la creación personal. Las clases de bailes mexicanos y las de especialidades se impartirán en todos los años.³¹

A partir de este lineamiento en los siguientes dos apartados abordo dos prácticas culturales que se trasladaron al ámbito de la formación dancística, la práctica de gobernación y la de experimentación, la primera relacionada directamente con el ámbito educativo y la segunda, que toca sensiblemente el aspecto artístico de la creación de danza. Si bien la formación dancística retomó estas prácticas culturales, también las transformó, las aplicó y se las apropió de acuerdo con las necesidades específicas del campo.

El currículum como práctica de gobernación

A continuación reviso los conocimientos³² que se consideró necesario enseñar al fundarse la Escuela de Danza y analizo su relación con la política social y artística.

En dos documentos cruciales para definir el rumbo de la institución, ambos emitidos por el Consejo de Bellas Artes, el 9 de febrero y 15 de marzo

²⁹ Documento del Consejo de Bellas Artes en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 278.

³⁰ "La Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública", en *ibid.*, pág. 279.

³¹ *Ibid.*, pág. 280.

³² El conocimiento es una práctica que fabrica, en su significado dual de ficción y configuración, mundos e individualidad. (Thomas S. Popkewitz, Miguel Á. Pereyra y Barry M. Franklin, "Historia, el problema del conocimiento y la nueva historia cultural de la escolarización: una introducción", en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*, Pomares, México, 2003, pág. 43.)

de 1932 (Anexo I.3, página 238), se plasmaron los lineamientos generales para su funcionamiento. Su lectura nos remite nuevamente a una afirmación de Popkewitz: "la escolarización es la principal institución del Estado que se ocupa de la educación y la formación profesional",³³ en virtud de que las propuestas que contienen fueron centrales para trazar la línea de acción de la nueva instancia académica.

El documento del 15 de marzo de 1932, firmado por Xavier Villaurrutia y José Gorostiza, preserva el interés y la preocupación por la salud, por el cultivo y desarrollo armónico del cuerpo y de la mente, lo cual había sido visible a partir de 1922, al crearse el Departamento de Educación Física impulsado por Vasconcelos, cuya tendencia fue acogida y prolongada por los gobiernos posteriores. La pretensión era instituir una cultura del cuerpo que procurara la fortaleza, el vigor y la salud. La danza cubría ampliamente esas expectativas, pues se pensaba que era capaz de modelar cuerpos sanos, ágiles y bellos, lo que se vinculaba con la atención que, mediante el conocimiento médico y los programas de higiene, se les daría al cuerpo y a la gimnasia.

En este trabajo el conocimiento se ve como gobernación, ya que aprender sobre danzas mexicanas, ballet clásico, duncanismo, tap, danza española, tiene que ver con disposiciones de aprendizaje, conciencias y sensibilidades acerca del mundo. El problema del conocimiento en las escuelas se relaciona con formas mediante las que decimos la verdad sobre nosotros mismos y los demás.³⁴ En relación con los que se enseñaban en el momento de fundación de la Escuela de Danza, reiteremos que fueron propuestos por el Consejo de Bellas Artes y que el plan estaba integrado por tres años de estudio, a diferencia de los ocho formulados por Hipólito Zybin en 1931.

Las materias que se impartían durante esos tres años eran bailes mexicanos y especialidades, no así danza clásica, que sólo se estudiaba en los dos primeros años; se observa que esta última llevaba la denominación de "baile" y que aún no se utilizaba la noción de técnica (Anexo I.3, página 238).

Es posible que la preponderancia otorgada a las danzas mexicanas estuviera ligada con la situación política y social que atravesaba el país; en 1932 en la ciudad había una intensa actividad política, revolucionaria, que se propagaría aún más en los años del cardenismo (1934-1940).

Durante la década de los treinta, la mayoría de los intelectuales y artistas simpatizaba con el "proletariado combatiente", incluso, en 1934 se creó la ya mencionada Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) con el propósito de luchar contra el imperialismo y de crear y promover las artes plásticas, la literatura, el teatro, el cine y la danza.

³³ *Ibid.*, pág. 160.

³⁴ *Ibid.*, pág. 156.

A la par, continuaban vigentes los preceptos que había puesto en marcha Plutarco Elías Calles durante su gobierno (1924-1928), como la difusión de *lo mexicano* entendido como el conjunto de símbolos referidos a las culturas prehispánicas, los charros y chinas poblanas, las tehuanas, las guitarras y los sombreros galoneados. Se aspiraba a regresar a lo indígena, sentimiento que se exacerbó con Cárdenas, y rechazar lo europeo, objetivo que benefició más a algunos intelectuales y artistas que a los indígenas.

En cuanto a las especialidades de la Escuela de Danza, serían

baile griego (duncanismo); bailes populares extranjeros (ruso, español, portugués), etc.; baile teatral moderno (tap, acrobático, etc.). Los alumnos estarán obligados a cursar, durante los dos primeros años, dos especialidades. El curso de plástica, obligatorio en los dos primeros años, comprenderá la enseñanza del dibujo en su relación con el arte de la danza, maquillaje, plástica escénica, proyectos de decoración, proyectos de trajes, etc.³⁵

La recuperación de las especialidades citadas estaba ligada a aquella efervescencia que estas formas de baile habían levantado en el mundo occidental a partir de las últimas décadas del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX, debido entre otros factores a la declinación del ballet, a la búsqueda de diversas formas de movimiento y expresión por bailarines y coreógrafos, a la interrelación que las diversas formas dancísticas trajeron consigo, y al surgimiento de nuevas propuestas artísticas en la pintura, teatro, música y literatura, que finalmente influían en la danza.

El baile griego o duncanismo se debía al trabajo de Isadora Duncan, bailarina estadounidense que tuvo mayor aceptación en Europa que en su país y que, por sus inquietudes dancísticas, rechazó el academismo del ballet clásico para ir en búsqueda de una danza libre, personal y sensible que se convirtió en punta de lanza de la *danza nueva* y de lo que más tarde se conocería como danza moderna. En 1900 radicaba en París; viajó por varios países de Europa, donde fue aplaudida y admirada por artistas como Auguste Rodin y Diaghilev; su influencia se irradió a México, aunque nunca nos visitó, y para la primera escuela pública de danza su propuesta se convirtió en una especialidad que los futuros bailarines mexicanos tendrían que estudiar. Los bailes populares extranjeros se hicieron más visibles; la presencia de bailarinas como Trinidad Huerta "La Cuenca", considerada como una de las precursoras del moderno baile flamenco y que estuvo en México en 1887, acentuó la necesidad de enseñar estos bailes de manera sistemática. Lo mismo sucedió con el baile teatral moderno, procedente en especial de los espectáculos de variedades de Estados Unidos, llegados a México con diversas compañías

³⁵ Documento del Consejo de Bellas Artes, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 281.

y caracterizados por que sus bailarines utilizaban la zapatilla de punta y la acrobacia para interpretar bailes como el *two-step*, *cake-walk*, tango y *clog*, este último conocido después como tap. Las tres especialidades, así llamadas en aquellos años, reunieron los requisitos que los maestros de la época consideraron pertinentes para incluirlos en la nueva propuesta formativa; su inserción confirmaba que subsistía el interés por ellas y, más aún, que existía una necesidad de aprenderlas de manera formal y sistemática.

La clasificación en a) baile griego o duncanismo, b) bailes populares extranjeros y c) baile teatral moderno empezó a dibujar el camino hacia donde se iba a dirigir la formación dancística profesional en México, al marcar rutas que poco a poco se irían separando, definiendo y especializando en bailes mexicanos, incipiente danza moderna, bailes populares extranjeros —principalmente, español— danza clásica y baile teatral moderno.

Otro aspecto que destaca de la primera propuesta es que a la SEP le interesaba fomentar la labor educativa. Al respecto se señalaba:

Realizar bailables que sirvan de recreación en escuelas, parques y teatros no es, sino muy lejanamente, una labor educativa. A la Secretaría le toca enfrentarse con los problemas y no torearlos, ni menos aún encubrirlos con artificiales actos de recreación. Aprovechar un conjunto de danzantes autóctonos dispares en espectáculos públicos, sin más aplicación inmediata determinada, no lleva a ningún fin educativo, ni de creación colectiva ni personal, aparte de que la labor de recreación pública en parques y teatros corresponde al Departamento Central, y ya la ejercitan las empresas teatrales comerciales.³⁶

La misión de la SEP era satisfacer una necesidad educativa específica; argumentaba que “no se trata de aprovechar un presupuesto, sino de satisfacer una necesidad de educación estética”.³⁷

Al mismo tiempo, se buscaba fortalecer la educación socialista, y aunque se aspiraba a consolidar una nación educada, lo más importante era la salud, el trabajo manual y la vinculación entre la escuela y la vida. La cultura, el arte y la educación fueron fundamentales para preservar el poder y darle continuidad, un poder que aparecía como absoluto y que dirigía el rumbo del país. El sentimiento nacionalista y los símbolos que lo representaban perseguían la consolidación y realce de las instituciones.

Con base en las ideas prevalecientes, en la apertura de la Escuela de Danza penetró la idea de la construcción de una sociedad moderna que ampliara la cobertura educativa a todos los estratos sociales y cubriera así otros requerimientos, como la educación artística y la dancística, en específico.

³⁶ *Ibid.*, pág. 276.

³⁷ *Ibid.*, pág. 275.

La propuesta recién comentada se modificó el 14 de abril de 1932 a través del "Acuerdo 30 del Consejo de Bellas Artes",³⁸ aprobado y sancionado por Luis Padilla Nervo, presidente del Consejo de Bellas Artes (Anexo I.4, página 239).

Los cambios importantes introducidos con este primer ajuste fueron la incorporación de la noción de *técnica* en la materia de clásico y por ende en la formación dancística profesional,³⁹ y la inclusión de esta materia a lo largo de los tres años que duraba la carrera.

Otro dato interesante es que a partir de las propuestas de 1932 se empezaron a considerar contenidos mínimos para cada materia. Los de este plan de estudios se muestran en el Anexo I.4 (página 239).

Las especialidades se mantuvieron pero se ubicaron en el segundo y tercer año; se afirmó que por medio de ellas el "alumno quedará capacitado para desarrollar, una vez terminada su carrera, actividades profesionales que le ayuden a resolver sus particulares problemas de trabajo y subsistencia".⁴⁰ Esto significaba que el mercado de trabajo era versátil, pues se pensaba en formar bailarines profesionales con opción de trabajar en la danza clásica, los bailes mexicanos o alguna especialidad (bailes populares extranjeros o baile teatral moderno).

A medida que la Escuela de Danza fue instrumentando el plan de estudios, con base en la experiencia vivida decidió que en 1934 se aplicaría un nuevo proyecto de acción, que planteaba: *a)* el desarrollo integral de un programa docente, *b)* la implantación del sistema rítmico Dalcroze y *c)* el inicio de un plan de investigación coreográfica, relacionado con la práctica de experimentación que más adelante se expondrá.

Carlos Mérida propuso un segundo ajuste al plan de estudios (Anexo I.5, página 241), que consistió en lo siguiente:

El estudio de los ritmos mexicanos debe mantenerse en los tres años que dura la carrera de la Escuela y en la forma que marca el plan programa [...] La plástica escénica debe situarse en los años segundo y tercero de la carrera y la clase debe surtir de elementos absolutamente vocacionales [...] Las especialidades deben mantenerse en los años segundo y tercero y limitarlas a bailes teatrales modernos y bailes españoles, haciéndose obligatorio para los alumnos tomar, durante el aprendizaje, por lo menos una de ellas.⁴¹

³⁸ Acuerdo 30 del Consejo de Bellas Artes, en *ibid.*, págs. 266-268.

³⁹ La técnica, como una forma de preparación y entrenamiento corporal, poco a poco fue ganando terreno, hasta que en muchos casos ha pasado a ser el punto medular de la preparación dancística profesional.

⁴⁰ Reglamento, propósitos y programa de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 47.

⁴¹ Proyecto de acción, en *ibid.*, págs. 64-77.

Esta propuesta no se autorizó oficialmente; no obstante, llegó a instrumentarse, como lo prueba la aparición de la materia de Teoría e historia de la danza en los programas de mano de octubre de 1933.

Con estas modificaciones, es claro que la Escuela de Danza se inclinaba por los bailes mexicanos como materia eje, y que si bien la técnica clásica se estudiaba durante los tres años de carrera, se consideraba sólo como un medio:

La técnica del baile, en forma progresiva, es materia básica para la Escuela y debe mantenerse en los tres años. No existe, hasta ahora, ningún sistema o método que supla, con ventaja, a la técnica clásica de baile, de donde se derivan todos los ensayos pedagógicos que se han hecho hasta hoy. Así pues, el conocimiento completo de la técnica clásica de baile es absolutamente indispensable para el alumno. Debe advertirse, sin embargo, que se habla de la parte fundamental del sistema, o sea lo referente a los ejercicios rítmicos puramente corporales *excluyendo cualquier idea o tendencia hacia la interpretación*. En cambio, la materia de especial cuidado debe ser la enseñanza de los ritmos mexicanos, tendiente a la preparación y desarrollo de una coreografía mexicana moderna [...] a través de crear una pedagogía adecuada para la enseñanza de la materia [...] y a través de un trabajo de laboratorio, tanto expresivo como pedagógico.⁴²

Para cumplir su propósito, la Escuela avizoraba que se requeriría un conocimiento profundo de los aspectos coreográficos más característicos del país, basado en un plan de investigación coreográfica.⁴³

En esta propuesta se insertó la materia de Teoría e historia de la danza para el segundo y tercer año de la carrera y se preservó el interés por el trabajo de laboratorio.

Para concluir su gestión, Carlos Mérida pensó un último ajuste al plan de estudios, que consistió en:

que se contrate en el extranjero un profesor de técnica del baile y un maestro de ballet. Este último debe preparar expertos en el montaje de los ballets [...] Un sector de suma importancia que la Escuela debe añadir a su programa es el referente a la creación de profesores destinados a la enseñanza de la euritmia en las escuelas primarias. El método más adecuado para llenar esta necesidad es el de Jaques Dalcroze [...] es indispensable contratar un profesor diplomado en una de las escuelas Dalcroze (París, Berlín, Bruselas o Ginebra, cuna del sistema) que se haga cargo por completo de esta enseñanza. Adoptando el sistema, el programa fundamental de la Escuela quedaría modificado así. *Primer año*: igual; *segundo año*: el mismo, más la obligación de tomar el primer curso del método Dalcroze;

⁴² *Ibid.*, pág. 65.

⁴³ El plan de investigación coreográfica se aborda más adelante como práctica de experimentación.

tercer año: el mismo, más el segundo curso del método Dalcroze. El punto tercero importante de tomar en cuenta para la Escuela es la necesidad de que se inicie un plan de investigación coreográfica hecho en la forma más seria y completa posible (Anexo I.6, página 242).⁴⁴

Mérida visualizaba aquí varios elementos centrales para la formación dancística profesional que, si se hubieran seguido, probablemente habrían modificado el camino de la danza en México, y en concreto el de la Escuela de Danza. Uno de esos elementos me parece crucial, en virtud de la problemática que hasta hoy permanece sin resolverse cabalmente; se trata de la preparación de los profesores encargados de la enseñanza de la danza en el sistema educativo nacional.

Desgraciadamente, las últimas propuestas de Mérida quedaron en el aire debido a que fue destituido de su cargo. Ahondando en ellas, planeaba contratar personal especializado, tanto coreógrafos como maestros de técnica clásica, con la idea de que debía hacerse si se quería que la institución fuera "un verdadero centro de acción viva y eficaz". Un maestro de ballet prepararía a expertos en el montaje de obras clásicas.⁴⁵

El pintor guatemalteco no sólo vio la importancia de formar profesores de euritmia para las escuelas primarias, sino que propuso el método para su preparación, el de Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950),⁴⁶ ligado a la pretensión de la época de instituir una cultura del cuerpo en busca de fortaleza, vigor y salud.

En aquel momento ya estaba abierto un debate sobre el método Dalcroze, pues se argumentaba que no se ocupaba de la enseñanza de la danza sino de la educación general. Se diferenciaba entre lo que proponía la danza y la rítmica de Dalcroze; se decía que la primera planteaba "el mayor desarrollo de las posibilidades armoniosas del cuerpo como vehículo de expresión [...] El sistema Dalcroze tiende a fomentar un determinado desarrollo físico armónico".⁴⁷

⁴⁴ Proyecto de acción, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, págs. 64-77.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 67.

⁴⁶ Jaques Dalcroze propuso el método que denominó *rítmica*, que estudiaba la gimnasia rítmica y la relación entre el dinamismo corporal y el dinamismo sonoro. Algunas reglas de su método son: a) establecer comunicación rápida entre cerebro y cuerpo, b) aprender a relajarse, c) canalizar las fuerzas del ser humano hacia un objetivo definido. Para Dalcroze la danza era "el arte de expresar las emociones con movimientos corporales rítmicos" y el verdadero bailarín, el artista que se sirve de su cuerpo como instrumento de música para expresar los sentimientos más profundos. (Émile-Jaques Dalcroze, *La Rythmique. Méthode Jaques-Dalcroze*, primer volumen, Lausanne Jobin & Cie Editeurs, París, 1916, págs. 1-64; Sophie Bidault, "Danza, nación y revolución", en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (directoradas), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, Cenidi-Danza/INBA/Escenología, México, 2002, pág. 656.)

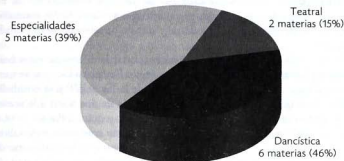
⁴⁷ Proyecto de acción, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 68.

Gráfica 3

Propuesta para la formación dancística (avalada oficialmente)

14 de abril de 1932

Total 13 materias



Según Carlos Mérida, en el sistema Dalcroze el factor musical tenía un valor capital, los alumnos eran como instrumentos de solfeo que llegaban a poseer una perfecta seguridad rítmica, un dominio rítmico absoluto sobre el cuerpo, un *verdadero automatismo definitivo*; mientras que la danza creaba una atmósfera de libertad expresiva y alegría, la rítmica de Dalcroze daba pie a un sentimiento colectivo de disciplina que podía ser muy útil como vehículo de educación corporal por medio del ritmo en las escuelas primarias, de lo cual provenía el éxito del sistema.⁴⁸

Un tercer elemento era el diseño de un plan de investigación coreográfica, en el cual se presentaban los programas detallados de las materias para los tres años de la carrera.

De la revisión de las cuatro propuestas anteriores, es notorio que la primera sirvió como eje para los ajustes posteriores, que respondieron a las necesidades sociales y políticas del país, así como a las del campo dancístico mexicano y de la instancia académica. En la gráfica 3 presento el primer ajuste, porque fue el que se autorizó oficialmente. Dividí el mapa curricular (Anexo I.4, página 239) en tres líneas: dancística, teatral y especialidades, y abarca un total de trece materias.

Durante el periodo de 1935 a 1937 el plan de estudios se incrementó de tres a cinco años y entró en vigor a partir del 1º de abril de 1935, en la gestión de Francisco Domínguez. La propuesta fue emitida por la Escuela de Danza,

⁴⁸ El sistema comprendía Rítmica (medidas y ejercicios métricos, independencia de miembros, desarrollo de la voluntad, espontaneidad de audición, de dirección, de notación, etc). Solfeo. Gamas y tonalidad, fraseo y matices. Plástica animada. El ritmo, la música y la educación. (*Ibid.*, pág. 69.)

no por el Consejo de Bellas Artes, aunque estaba fincada en los preceptos anteriores.

A la par del plan de formación dancística, la Escuela elaboró informe de labores, objetivos, programa general de estudios y datos estadísticos del personal docente y de la comunidad escolar. Lo más sobresaliente de esta propuesta es que estaba constituida por cuatro ejes o pilares: bailes mexicanos, técnica de danza clásica, danza moderna y trabajo de laboratorio (Anexo I.7, página 243).

En ese 1935 se abrió un debate para encontrar la diferencia entre bailes mexicanos y bailes regionales; los primeros, según Francisco Domínguez, eran los aborígenes, constituían "la parte medular de la Escuela"⁴⁹ y se estudiaban del segundo al quinto años, con una carga horaria de dos horas a la semana en el segundo y tercer años y de una hora en cuarto y quinto. Por su parte, los bailes regionales eran los mestizos y se consideraban como una especialidad. En el documento de Domínguez se observa una contradicción con respecto a esta materia, pues dice que se iba a impartir en segundo, tercero y cuarto años de la carrera, pero cuando se enlista únicamente aparece en segundo y tercero, con una carga semanal de dos horas.

En relación con ambas materias, se pensó que no debía recurrirse a las danzas aborígenes y mestizas o criollas tal cual, para repetirlas, pues se caería en un empobrecimiento y en adulteraciones. La Escuela de Danza buscaba "cuidar la tradición y crear una nueva, [tarea imposible] sin una educación sistemática, moderna y efectiva".⁵⁰

El segundo eje, la técnica clásica, tenía una carga de tres horas a la semana y se le incluía en los tres primeros años de la carrera.

El hecho de que los bailes mexicanos y regionales, así como la técnica de la danza clásica, se consideraran ejes del plan de estudios, se debe a que en la década de los treinta en México y en el mundo los aspectos político y social eran fundamentales e influían en todos los campos del quehacer; se habían acrecentado la lucha y las demandas de los trabajadores como resultado de la crisis mundial, por el peligro de otra guerra y la amenaza nazi fascista; asimismo, bullían los movimientos sindicalistas y masivos que pugnaban por justicia social. Este ambiente propició que intelectuales y artistas se inclinaran por un arte de contenido social, movimiento en que la danza quedó inserta.

Se buscaba que la danza desarrollara dos elementos: el ideológico y el técnico. El ideológico, porque a todo aquel que se dedicaba al arte o a la docencia artística se le pedía que educara en la ideología oficial nacionalista; la pintura y la música habían llegado a ser un buen ejemplo de ello, hacía falta que la danza las emulara. Dicho propósito se perseguía impulsando el estudio

⁴⁹ Informe de actividades de Francisco Domínguez a José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, 1º de abril de 1935. (AHENDNyG.)

⁵⁰ "La danza y el teatro", en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 130.

de las culturas autóctonas, revalorando los usos y costumbres locales y registrando las danzas en sus lugares de origen para trabajarlas, transmitir las a los alumnos y crear obras coreográficas que finalmente reforzaran la inquietud ideológica dominante.

El elemento técnico debía desarrollarse también, con el propósito de que la Escuela pudiera sistematizar los procesos de enseñanza aprendizaje, unificar criterios al respecto y lograr que los bailarines dominaran una técnica dancística que les permitiera avanzar en su desempeño como intérpretes y ejecutantes, aspecto educativo fundamental, en virtud de que la parte técnica y metodológica no estaban resueltas. Si bien continuó una preocupación muy definida por la salud, se siguió fortaleciendo aquella idea, gestada durante la década de los veinte, de que la liberación económica y el desarrollo educativo de la población estaban estrechamente vinculados con la técnica, y que ésta era la mejor arma para desarrollar un trabajo fuerte y brindarle un servicio sólido al Estado.

La tendencia a ennoblecer la técnica había tenido una de sus primeras expresiones en 1925, cuando se cambió la Dirección de Cultura Estética a Dirección Técnica de Solfeos y Orfeones. La danza no escapó a la aspiración de fortalecer y pulir la técnica, pues siendo un arte popular podía servir para dirigir y orientar la cultura del pueblo.

También sobre el aspecto técnico, se desplegaban debates para dilucidar qué técnica era la más adecuada para preparar a los bailarines mexicanos al tiempo que les permitiera expresar los mensajes y las ideas prioritarias de la época, considerando que los mensajes debían llegar al pueblo, pulir su gusto y contribuir a su educación.

Vistas como entrenamiento corporal, las técnicas dancísticas que se conocían eran, en primera instancia, el ballet clásico, poseedor de un reglamento y una estructura; sin embargo, se señalaba que, si bien ofrecía la utilidad de formar cuerpos capaces de moverse con toda precisión, pues se le veía como una disciplina ejemplar, carecía de mensaje o de emoción. Se sabía que con base en esa técnica los Ballets Rusos habían surgido y aprovechado los descubrimientos en temas modernos, acordes con las condiciones sociales y las nuevas ideas políticas.

En segundo lugar, se conocía el trabajo de Isadora Duncan (San Francisco 1878-Niza 1927), una danza natural que recordaba las esculturas griegas, cuya principal motivación era ilustrar la danza misma y cuyo propósito central era expresar las preocupaciones humanas.⁵¹

⁵¹ Aunque Duncan nació en San Francisco, su trabajo se apreció principalmente en Europa. Estudió ballet clásico pero salió de los cánones de esta disciplina para establecer un estilo propio. Conoció a grandes pensadores como Schopenhauer, Nietzsche y Fröebel, quienes influyeron en su concepción del mundo. Supo de la obra de Delsarte, estudioso del trabajo corporal, gesto y expresión, y de Stelle Mackaye, y por tanto, del curso de *harmonic gymnastics*.

En tercero, estaba presente el trabajo de Dalcroze y su método de la *rítmica*, que buscaba una relación íntima entre la música y la plástica y que le permitía al alumno encontrar los matices y gradaciones del movimiento.⁵²

El trabajo de Mary Wigman (Hannover 1886-Berlín 1973), en cuarto lugar, se identificaba con una danza más libre y más humana.⁵³

En conclusión, México tenía a la vista diversas posibilidades técnicas, unas derivadas de las viejas enseñanzas, otras de formas naturales, otras de carácter rítmico, expresivas únicamente como formas colectivas. Lo ideal, había dicho Carlos Mérida, era "aprovechar la suma necesaria de enseñanzas para nuestra propia expresión, para nuestras propias necesidades. Imposible sería limitarnos. En estas diversas enseñanzas hay mucho aprovechable".⁵⁴

Seguramente en la búsqueda de la técnica dancística más adecuada para el entrenamiento corporal, en el periodo de Francisco Domínguez se le concedió más importancia a la danza moderna (el tercer eje), en virtud de que se incluyó del segundo al quinto año; en el segundo, con una carga semanal de dos horas y en el tercero, de tres horas. Para los dos últimos años no se consigna el número de horas, pero se especifica que en el cuarto año se trata de danza moderna (estilo, expresión e interpretación) y en el quinto, danza moderna (creación individual y ballet). Dice en el documento que "el cuarto año de técnica (danza moderna) se ocupa exclusivamente de desarrollar en el alumno facultades expresivas e interpretativas procurando por primera vez que imprima a las interpretaciones su propio estilo; el quinto año se ocupa en

tics. Los principios que guiaron su trabajo dancístico fueron la danza como lenguaje natural del alma, la correspondencia entre la forma y el movimiento, el uso de la gravedad, la individualidad de cada cuerpo, la danza como una sucesión de movimientos en constante evolución y como expresión de los ideales de moralidad, belleza y salud. (Lín Durán, *La humanización de la danza*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990; Isadora Duncan, *Mi vida*, Debate, Madrid, 1980; Ann Daly, "Isadora Duncan's dance theory", *Dance Research Journal* 26/2, 1994, págs. 24-31, en Margarita Tortajada, *Frutos de mujer*, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001, pág. 118.)

⁵² Aunque el método Dalcroze no estuvo exento de sanciones, fue bien acogido tanto por gente de teatro como por escritores y bailarines. A partir de la primera década del siglo XX se abrieron varias instituciones que lo enseñaron. Entre los principales estudiantes de Dalcroze estuvieron Mary Wigman y Hanya Holm. Gracias a Wigman, el método ejerció una gran influencia en Alemania, y por Holm se conoció y estudió en Estados Unidos.

⁵³ Después de estudiar el método Dalcroze, Wigman ingresó a la Escuela de Laban. Fue una prolifera coreógrafa; en el ámbito académico creó una escuela en Dresde y otra en Nueva York, dirigida por una de sus alumnas más destacadas, Hanya Holm. Su obra coreográfica se caracterizó por su tema de la soledad, y desde el punto de vista corporal, por su trabajo de la pelvis y tronco, por su cercanía al piso y una estrecha relación con la madre tierra. Wigman es central para la danza por estos abordajes, pero también porque consideró fundamental la expresión en el bailarín. En 1966 escribió *Le langage de la danse*. (Lín Durán, *op. cit.*, y Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Blume, Barcelona, 1981 (1978).

⁵⁴ "La danza y el teatro" en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 138.

hacer crear al alumno sus propias danzas, terminando con la libre interpretación del ballet".⁵⁵

Como especialidades aparecen la danza española y la danza oriental: la primera, del segundo al cuarto año de la carrera con dos horas a la semana en el segundo año, tres en el tercero y no se define en el cuarto. La danza oriental se incluye en segundo y tercero, con una carga semanal de dos horas.

También es de notarse la presencia de materias como Historia de la danza e Historia de danzas mexicanas en tercero y cuarto año, respectivamente, con una hora de estudio a la semana.

Un cuarto eje, el trabajo de laboratorio para el estudio de las danzas aborígenes, siguió siendo vital para la institución, y se ubicó en la materia denominada Creación individual y ballet, que se impartía en quinto año.

En esta propuesta se sumó la materia de Rítmica musical, posiblemente debido a que Francisco Domínguez era músico.

Para este periodo también se localizó una tira de materias, que presenta una gran diferencia con la propuesta para la formación dancística emitida por Francisco Domínguez,⁵⁶ lo que hace pensar que se elaboró tiempo después, quizá por motivos administrativos, sobre todo, porque en ella se encontraron similitudes con propuestas académicas posteriores.⁵⁷

La gráfica 4 muestra la propuesta oficial del 1º de abril de 1935, constituida por tres líneas curriculares (dancística, artística y humanidades) y por un total de 24 materias (Anexo I.7, página 243).

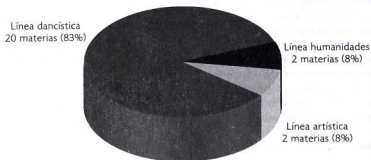
Con base en la revisión anterior se identifican las siguientes tendencias en las propuestas para la formación dancística correspondientes al periodo 1932-1937. Si bien las materias de Técnica de la danza clásica y Bailes mexicanos eran importantes en la formación, es evidente que la balanza se inclinó hacia la creación de bailes mexicanos. Se descartó el modelo de formación integral

⁵⁵ Informe de actividades de Francisco Domínguez a José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, 1º de abril de 1935. (AHENDNyG.)

⁵⁶ Alma Rosa Cortés González, *60 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992, pág. 123.

⁵⁷ En la tira de materias de 1935 aparecen 26 asignaturas y cuatro líneas curriculares: dancística, teatral, artística y humanidades. No se especifica ninguna carga horaria. La técnica clásica aparece durante toda la carrera; la danza moderna, sólo en el tercer año. Se fusiona la materia de mexicano y regional, adopta el nombre de baile regional mexicano y se incluye del primero al tercer año. En el cuarto año aparece una materia nueva, ritmos indígenas de México. La danza española se divide en dos: baile regional español (de primero a tercero) y español (cuarto y quinto). Tap y acrobático se imparten de primero a tercero. Oriental, únicamente en el tercer año de la carrera. Un punto fundamental, desaparece el laboratorio y se incluye una materia denominada práctica con grupo de principiantes. Las materias de plástica escénica y rítmica musical permanecen; la primera se ubica en el primero y segundo año, y rítmica musical, en el tercero y cuarto. Historia de la danza aparece en tercero y cuarto. La fusión de la materia de mexicano y regional y la desaparición del laboratorio —asignaturas fundamentales en la propuesta avalada por Francisco Domínguez— son indicio de que la tira de materias de 1935 quizá se elaboró tiempo después.

Gráfica 4
Propuesta para la formación dancística 1935
Total 24 materias



del bailarín para dar paso a la preponderancia del aspecto artístico, creativo y de experimentación. Se dejó de lado el estudio de los idiomas, la literatura moderna, la historia, la mitología, la propedéutica filosófica, la anatomía y fisiología.

Otros contenidos excluidos fueron la escultura, el cine, la pintura y el aprendizaje de algún instrumento, pues se proponía un trabajo interdisciplinario en el que colaboraran artistas de otras áreas para los montajes escénicos; no obstante, se incluyó el estudio de la rítmica musical.

El estudio del teatro se eliminó de las propuestas de 1932 y de 1935 porque la concepción de la plástica dinámica era totalmente diferente a la de la plástica escénica: la primera buscaba una preparación polivalente de *actores completos* y la segunda, un trabajo que apoyara la producción dancística y la formación de bailarines profesionales.

Los deportes, así como la pedagogía y las prácticas de la enseñanza en clases inferiores, también se excluyeron.

Destaca la relevancia concedida a la preparación del solista; por primera vez se hablaba de éste, y aunque no se señala el programa para formarlo, en el Reglamento del 1º de abril de 1935 dice: "todo aquel alumno que desee prepararse como solista, una vez que haya concluido la carrera de danza, tendrá que acreditar el programa especial que para este fin se elaboró".⁵⁸

Reglas y estándares de la formación dancística en la construcción de la subjetividad
 Cuando se habla de formación dancística, el concepto de gobernación no pretende marcar distinciones bueno/malo, sino reconocer la premisa sociológica

⁵⁸ Informe de actividades de Francisco Domínguez a José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, 1º de abril de 1935. (AHENDNyG.)

de que toda situación social tiene restricciones incrustadas históricamente. En este apartado busco mostrar que el currículo, como práctica de gobernanación, recurre a métodos y estrategias de acción políticamente sancionados, a través de los cuales los individuos se regulan y disciplinan como miembros de una comunidad.⁵⁹

En primer término encontré que, a medida que el trabajo dancístico se perfeccionaba, fue requiriendo cuerpos más dotados para el desempeño dancístico, así como una selección de los jóvenes que serían aceptados en el campo.

Si se quiere ubicar el origen del proceso de selección de alumnos para ingresar a los estudios profesionales de danza, aparecen indicios cuando existen bailarines capaces de ejecutar con mayor destreza los mismos movimientos que otros bailarines; en este sentido, desde el siglo XVI en Italia y Francia hubo un avance dancístico significativo que propició que emergiera la conciencia de las posibilidades de expresión estética del cuerpo humano.

Entre los factores que paulatinamente se han ido identificando, se detectó que si el alumno se iniciaba en la danza entre los 8 y 9 años, tenía más posibilidades de alcanzar mayores logros técnicos; que la salud era imprescindible para desempeñarse en este arte, desde el punto de vista tanto físico como estético; que una complexión delgada era mejor que una gruesa, y que si se poseían ciertas características y habilidades físicas, se facilitaba el aprendizaje de la danza.

Estos requerimientos se fueron puliendo y estudiando, de modo que en los inicios de la Escuela de Danza se habló de un examen de admisión, que en la actualidad se ha erigido en un proceso en que participa un grupo interdisciplinario de especialistas, bailarines, profesores de danza, psicólogos, trabajadores sociales, médicos del deporte y nutriólogos. Ello permite observar cómo la pedagogía ha ido incluyendo, con el tiempo, diversos sistemas de razón que ordenan quiénes somos, en quiénes debemos convertirnos y quiénes no están calificados para llegar a ser ese "nosotros".

⁵⁹ Con el capitalismo surgieron nuevas demandas de gobernabilidad; la dinámica creciente de la cultura y de la economía, donde el cambio aparece como regla, empezó a constituir otra forma de gobierno que integró a las disciplinas en una estructura mayor, abarcadora, más acorde con el ritmo vertiginoso de los tiempos. Foucault denominó bio-poder a esta nueva estrategia de poder y de gobierno. El sujeto del poder ya no era pensado como individuo aislado, sino como parte de una población a la que se debía controlar. Si bien estas formas de poder surgieron antes del siglo XIX, sólo después sus efectos se hicieron sentir con fuerza en la pedagogía. Las acciones derivadas de la bio-política fueron llamadas por Foucault "regulaciones"; ya no se trataba de disciplinar al cuerpo para producir efectos en la mente, sino de regular un organismo vivo, que crece y se transforma, lo que se empezó a designar como sociedad: "La reproducción, las tasas de natalidad y de mortalidad, el nivel de la salud pública, la duración de la vida, la vida larga con todas sus variaciones se convirtieron en el objeto de medidas interventoras y de controles reguladores: la bio-política de la población". (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, tomo I, Siglo XXI, México, 1992, pág. 166.)

En la propuesta académica de 1932 encontramos que los artículos 7º y 8º señalan que para ingresar a la Escuela de Danza los alumnos tenían que aprobar dos etapas. La primera consistía en cubrir ciertos requisitos, entre ellos, comprobar estudios de enseñanza primaria superior, tener entre 12 y 19 años, estar en perfectas condiciones físicas a juicio de los médicos de la SEP y aprobar un examen de evaluación de sus capacidades físicas y de improvisación. La segunda etapa buscaba evaluar el desempeño de los alumnos durante un periodo de tres meses después de haber sido admitidos. Ambas etapas estaban a cargo de profesores especializados, pero en la segunda también era necesario el punto de vista del supervisor técnico de la Escuela. Cabe señalar que no se localizaron pruebas de que la Escuela haya realizado esta segunda etapa.

Del examen de admisión Josefina Lavalle recuerda lo siguiente:

Habríamos de pasar por un examen de admisión. En un amplísimo salón, niñas y muchachos esperábamos temerosos las indicaciones de un maestro. Éste era un hombre alto —rubio o calvo, no recuerdo; extranjero—, que se dirigía a nosotros con amabilidad, tratando de darnos confianza a través de un español de marcado acento europeo. Era el maestro Hipólito Zybin. El examen consistía en un cuidadoso estudio de la conformación muscular de los aspirantes. La importancia se la daba al pie. Tener buen arco y buen empeine parecía constituir la clave esencial del examen. La elevación natural de la pierna era menos importante, no así la elasticidad de la cintura y el arco de la espalda. Una a una íbamos pasando por sus manos, grandes y blancas, con las que trataba de adivinar nuestras aptitudes naturales. Al parecer, el maestro daba mayor importancia a la segunda parte del examen, no solamente por el mayor tiempo utilizado, sino por el interés y la pasión que se empeñaba en transmitirnos. El otro maestro —que hasta ese momento permanecía solamente frente al piano, absorto en alguna lectura o en el desarrollo del examen— se preparaba para iniciar el acompañamiento musical que serviría de fondo a nuestra improvisación. El maestro Zybin indicaba que para esa parte del examen tendríamos música, que serviría de inspiración al ejercicio. Y explicaba con su peculiar español: "Interpreta esta historia: hay una carta... En ella dicen que tu madre ha muerto... ¿Cómo expresas en danza?... Haz como quieras...". O bien: "La carta es de tu novio y dice que te deja...". O, con tono más dramático: "La guerra ha terminado. Vuelves a tu casa pero ésta no existe más... Ni familia, ni padre, madre, ni hermanos... Baila tu sentimiento, tu desolación, tu desesperación...", decía en un tono apasionado arrastrando las erres. Mientras esperábamos nuestro turno, seguíamos atentos a la actuación de nuestros compañeros. Durante la espera —ya había pasado la primera parte del examen— mi corazón latía cada vez con mayor fuerza; me sentía sacudida por sensaciones encontradas. Tenía la imperiosa necesidad de lanzarme al desempeño "delirante" de mi actuación y, a la vez, de correr a los brazos de mi madre para salir huyendo. Pero debía enfrentarme a esta prueba, que me permitiría realizar mi sueño más anhelado:

ingresar en la Escuela de Danza. Era forzoso doblegar mi natural timidez y llevar a buen éxito el ejercicio; expresar por primera vez, en danza, sin más recurso que mi cuerpo, en movimientos espontáneos e ingenuos, la desesperación que me causaba el encontrarme sin casa y sin familia, en medio de la orfandad y el horror de una guerra, experiencia muy lejana a mi educación de niña mimada y pequeño burguesa. Sin embargo, por las lecturas en voz alta de mi padre y por sus pláticas de sobremesa, la guerra, la injusticia y los problemas sociales no eran tan ajenos a mi mundo. Finalmente aprobé el examen. Empezarían las jornadas vespertinas –las idas y venidas al corazón de la ciudad–, cadena perpetua de mi madre, quien se veía en la obligación de permanecer cinco horas diarias sentada en los sillones designados por las autoridades de la Escuela para ella y otras madres que, igualmente, esperaban a sus niños hasta la terminación de las clases.⁶⁰

Este testimonio apunta a que el examen de admisión consideraba dos aspectos, el físico y la improvisación; que buscaba ciertas características y capacidades de los alumnos; que las condiciones en que se llevaba a cabo exigían un espacio y un tiempo, y que dicho espacio debía estar dotado de elementos como un salón de clases amplio para que el alumno pudiera moverse con cierta holgura, un maestro que dirigiera el examen y un maestro de piano que acompañara los ejercicios de improvisación. También, en esta experiencia salta a la vista que lo que se aprendía o se aprende en la escuela no sólo tiene que ver con qué hacer y qué saber; aprender danza exige ciertas disposiciones de aprendizaje, conciencias y sensibilidades acerca del mundo. Ello se nota en el trabajo de improvisación solicitado a los alumnos, que interpretarían cómo se sentirían si su madre hubiera muerto, si su novio se hubiera ido o si la guerra hubiera terminado con toda su familia.

Lo anterior significa que la puesta en marcha de una propuesta de formación trae consigo doctrinas particulares de razón, que son los efectos del poder incrustados en las prácticas escolares,⁶¹ y que la instrumentación de un currículum implica formas de conocimiento cuyas funciones consisten en regular y disciplinar al individuo.

Retomando las características específicas de los planes de estudios, debe señalarse que al ampliarse el plan de tres a cinco años se eliminó la evaluación de los alumnos después de su ingreso a la Escuela, aunque se preservaron algunos requisitos, como la edad entre 10 y 17 años, aprobar un examen individual de aptitudes y presentar certificado de registro civil, certificado de salud y

⁶⁰ Hipólito Zybin aplicó el examen cuando la Escuela estaba en el Palacio de Bellas Artes y el director era Carlos Mérida (ca. 1934). (Josefina Lavalle, "De los confines de mi memoria: dos testimonios", en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, Cenidi-Danza/INBA/ Escenología, México, 2002, págs. 902-903.)

⁶¹ Thomas S. Popkewitz, "La producción de razón y poder: historia del currículum y tradiciones intelectuales", *op. cit.*, pág. 156.

constancia de haber cursado cuando menos el primer grado del segundo ciclo escolar. Para los varones, en su caso, presentar carta de referencias del lugar donde trabajarán.⁶²

Para entonces se empezaba a discutir sobre los factores que debían evaluarse para la admisión; se propusieron los siguientes:⁶³

- Ritmo de marcha y de vals
- Flexibilidad
- Línea del cuerpo
- Salto
- Interpretación

Sobre el examen de admisión Gloria Albet añade:

El maestro Hipólito Zybin hacía el examen. Lo primero que me pidió fue que entrara con las manos extendidas a los lados y caminara alrededor del salón; luego me solicitó que caminara de puntas, después con los talones, más adelante flexionando las piernas hasta llegar abajo como si fuéramos enanos –decía él. Después salíamos con paso cambiado, paso cambiado y saltos. Los saltos eran muy importantes, ya que si al brincar uno bajaba las puntas, eso denotaba que teníamos alguna cualidad para llegar a ser bailarinas. Además, el maestro veía si teníamos piernas largas o cortas.⁶⁴

Este último dato es importante porque indica qué concepción se tenía del cuerpo y de las cualidades físicas necesarias para el trabajo dancístico. Atrás había quedado la concepción de la mujer regordeta, sustituida en los años veinte por una despreocupada mujer de pelo corto, que utilizaba *rimmel* y lápiz labial, inspirada en el “flapperismo”, fenómeno sajón impuesto por la moda; posteriormente, en la década de los treinta, la mujer idealmente debería estar comprometida con la patria y sus cualidades principales serían su “asexualidad deportiva”, “energía inusitada” y “aplomo de bachiller”.⁶⁵

En la medida en que se ha incrementado la eficacia de las técnicas dancísticas y éstas han arrojado mejores resultados, en las escuelas profesionales de danza el examen de admisión se ha hecho más complejo e imprescindible, en virtud de que permite detectar capacidades, habilidades y limitaciones de los aspirantes.

⁶² Requisitos de ingreso para la Escuela de Danza, noviembre de 1935. (AHENDNyGC.)

⁶³ Pruebas para el examen de admisión, 3 de diciembre de 1935. (AHENDNyGC.)

⁶⁴ Gloria Albet en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 12 de junio de 2003, inédita.

⁶⁵ Elena Urrutia, *Imagen y realidad de la mujer*, SEP-Diana, México, 1979, cit. en Sophie Bidault, *op. cit.*, 2003, pág. 141.

La experiencia ha demostrado que si el estudiante se acerca más a los requerimientos estipulados, el entrenamiento corporal tendrá mejores resultados y el proceso de enseñanza aprendizaje de la danza se tornará más fluido, tanto para el alumno como para el maestro; sin embargo, no hay que olvidar a los grandes bailarines que en sus inicios carecían de las facultades idóneas, pero gracias a su tenacidad y disposición, y al excelente trabajo del docente, llegaron a convertirse en destacadas figuras.

Los documentos y testimonios citados apuntan que la tendencia de los exámenes de admisión en los años treinta era buscar en los alumnos capacidades que se concretaban en ritmo, flexibilidad, línea del cuerpo, salto e interpretación. El ritmo y la flexibilidad quizá se evaluaban con la caminata normal, en puntas, en talones y flexionando las rodillas lo más posible; la línea del cuerpo, observando la estructura ósea del alumno y el largo de las piernas, de los brazos, cabeza y tronco, así como la complexión; y los saltos, al ejecutarlos. La interpretación era un punto nodal para la decisión de los maestros de aceptar a un alumno en una escuela profesional de danza.

Así como se fueron requiriendo cuerpos más dotados para la práctica dancística, paulatinamente fue necesario contar con un espacio y un tiempo *ex profeso* para ella.⁶⁶ En México, con la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica se había manifestado la necesidad de un lugar especial para la enseñanza de la danza, que al principio fue difícil satisfacer. Durante la gestión de Carlos Mérida, una prioridad fue buscar el espacio y determinar los tiempos. Él mismo se hizo cargo de la construcción e infraestructura: "puso tal calor en el funcionamiento de la Escuela, que personalmente vigiló la adaptación de los salones, el encerado de los pisos, la instalación de luz, etc., vigilando, sugiriendo, en ocasiones imponiendo su autoridad; Mérida ha obtenido que la Escuela funcione".⁶⁷

De hecho, la primera encomienda de José Gorostiza a Carlos Mérida, incluso antes de ocupar el cargo, fue la búsqueda de un lugar para la Escuela de Danza. El 22 de abril de 1932 Gorostiza le informó al subsecretario del ramo que el futuro director había encontrado como opciones la sala de las Discusiones Libres, una casa ubicada en Bucareli 85 y los salones de la Se-

⁶⁶ En Italia, durante el Renacimiento se empezó a constituir la sociedad cortesana y con ella el gusto por las artes; la danza se practicaba en los salones de la corte. Posteriormente (ca. siglo XVI) proliferaron los teatros, el ballet entró en ellos y ganó un lugar importante. Más adelante, al fundarse la Real Academia de Danza en Francia, la danza tuvo un espacio y un tiempo específico para su entrenamiento. A partir de ese momento los espacios se fueron equipando de manera más adecuada para apoyar el trabajo físico y técnico de los bailarines, hasta que hoy, los salones idealmente no sólo son amplios, ventilados, luminosos, dotados de barras y espejos, con equipo de sonido y grabación e instrumentos musicales para el músico que acompaña las clases, sino que los pisos se han diseñado de tal modo que son adecuados para cada especialidad dancística, incluso hay linóleos especiales según el género que se practique.

⁶⁷ "Introducción", en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 16.

cretaría.⁶⁸ Finalmente se decidieron por estos últimos, porque tenían servicios de correspondencia e intendencia, cuatro salas grandes y una pequeña que se destinaría a vestidor.

De ese sitio, Bertha Hidalgo recuerda:

Ingresé a la Escuela en 1932 [...] estaba en la calle de Argentina y la entrada era por la puerta principal de la SEP; tenía elevador [...] el director era Carlos Mérida.⁶⁹

Pasados dos años de trabajo, nuevamente se tuvo que buscar espacio para la joven institución, ya que, como dice Martha Bracho, "la Escuela se [había cambiado] por unos meses a un salón del Conservatorio Nacional de Música en la calle de Moneda 16",⁷⁰ si bien sus oficinas permanecían en la Secretaría.⁷¹ Carlos Mérida retomó la tarea y encontró dos propiedades, una en la calle de Sadi Carnot y la otra en República de Cuba, de las cuales opinaba que eran:

edificios que si no son ideales, por lo menos reúnen ciertas condiciones de amplitud para el buen funcionamiento del plantel. El señor Mora (propietario) se compromete a hacer todas las adaptaciones y ampliaciones necesarias siempre que al rentarse una de las casas, se le asegure un contrato no menor de cuatro años, cobrando 400 pesos de renta mensual por la primera y 300 pesos por la segunda [...] hay otra casa en Perú 72, que es de la Secretaría y que para ocuparla sería necesario cambiar pisos, pintar muros, hacer instalaciones de luz, instalar barras, vestidores y baños, así como departamentos de sanitarios.⁷²

Encontrar el lugar idóneo no fue fácil pero la espera valió la pena, pues el 29 de junio de 1934 Mérida solicitó transporte para mudar enseres y pianos de la Escuela de Danza a su nuevo local, ni más ni menos que el Palacio de Bellas Artes, en los salones ubicados en el tercero y cuarto pisos, del lado oriente de la Alameda. La mudanza se verificó el 3 de julio de 1934 a las 9:00 horas.⁷³ El 29 de septiembre de ese mismo año, el director de la Escuela le dio

⁶⁸ Memorándum en *ibid.*, págs. 232-233.

⁶⁹ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

⁷⁰ Martha Bracho, "Gracias porque me enseñaron el camino", en Felipe Segura, *op. cit.*, pág. 70.

⁷¹ Oficio de Carlos Chávez, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Carlos Mérida, director de la Escuela de Danza, 13 de febrero de 1934. (AHENDNyGC.)

⁷² Carta de Carlos Mérida, director de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 17 de enero de 1934. (AHENDNyGC.)

⁷³ Carta de Carlos Mérida, director de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 29 de junio de 1934. (AHENDNyGC.)

las gracias por escrito a Carlos Chávez, director del Conservatorio de Música, por la ayuda prestada durante el tiempo en que los albergó.⁷⁴

Para esas fechas Abelardo L. Rodríguez estaba a la cabeza del país, Eduardo Vasconcelos como secretario de Educación Pública y Antonio Castro Leal como jefe del Departamento de Bellas Artes. Les tocó inaugurar en 1934 el Palacio de Bellas Artes.

El monumental sitio que ocupó la Escuela es evocado hasta la fecha por sus egresados, como Martha Bracho:

Y al fin a Bellas Artes, ¡qué cosa tan maravillosa!: salones espaciosos, ventanas, luz, todo era un sueño. Teníamos que subir y bajar por las escaleras los cuatro pisos, todavía no había elevador en la parte posterior de Bellas Artes. Cuántos recuerdos inolvidables, mis compañeros, los profesores, los directores, los exámenes en el salón y las funciones en el teatro. Son vivencias que siento dentro del corazón.⁷⁵

Y Josefina Laval:

Referirme a la vieja Escuela Nacional de Danza es entrar en el mundo misterioso de mi infancia. Recordarla o más bien adivinarla "dejando a la imaginación errar en las criptas de la memoria", como dice Bachelard, no significa otra cosa que la recuperación de vivencias, las más recónditas y entrañables de una infancia recorrida en un proyecto de vida [...] No recuerdo el año exacto de mi ingreso en la Escuela de Danza; preciso solamente la importancia de ese hecho en la memoria presente de mis años infantiles. Como antecedentes encuentro la impresionante visita, de mano de mi padre, al recién abierto Palacio de las Bellas Artes. Esta visita guiada, organizada para un selecto grupo de intelectuales y políticos, incluía —además del recorrido por largos pasillos relucientes y estancias con olor a exquisitas maderas recién trabajadas— la demostración, en la gran sala de espectáculos, de los avanzados mecanismos con los que contaba el nuevo teatro. Me veo con mi atuendo dominguero y el asombro en los ojos, escuchando con la mayor atención que mis cortos años me permitían, tratando de comprender las explicaciones que daba al grupo el hombre de negro que nos guiaba. Tan pronto subíamos por amplísimas escaleras, que me encontraba bajando a profundidades oscuras por estrechos escalones empinados, en forma de caracol. De pronto se abría ante mí un espacio inmenso de piso espléndido en donde, a una orden del hombre de negro, surgían luces de colores o enormes arañas que bajaban —de un techo sin fin— grandes focos rectangulares. Me encontraba allí, pequeñita, con mis zapatos nuevos, frente a un espacio que, sin saberlo, sería mi segunda casa, donde habrían

⁷⁴ Carta de Carlos Mérida, director de la Escuela de Danza, a Carlos Chávez, director del Conservatorio de Música, 19 de septiembre de 1934. (AHENDNyGC.)

⁷⁵ Martha Bracho, "Gracias porque me enseñaron el camino", *op. cit.*, pág. 70.

de transcurrir infancia, adolescencia, juventud y madurez. Poco tiempo pasaría para que volviera al lugar encantado: ahí se encontraba la Escuela Nacional de Danza. Después de muchas súplicas y reclamos de sus dos hijas, mi madre, venciendo sus prejuicios, accedió a llevarnos a estudiar "baile". Otra vez percibí el olor a maderas finas y recorrí nuevas y elevadas escaleras que daban acceso —por el cuarto piso, entrando por la avenida Hidalgo— a la escuela tan deseada.⁷⁶

La Escuela de Danza tuvo posesión de este espacio por varios años, lo cual dejó claro que la danza como trabajo artístico finalmente obtenía el reconocimiento y la legitimación como campo de trabajo, ante la mirada y la crítica de los artistas e intelectuales de la época; legitimación que fue validada no sólo por el apoyo que se le dio a la institución académica para su apertura, sino porque se le otorgó el espacio que daba cobijo a las expresiones artísticas más importantes del país en la cuarta década del siglo XX. La Escuela permaneció en el Palacio de Bellas Artes hasta el 31 de diciembre de 1946, durante el gobierno de Miguel Alemán, cuando la entonces ya denominada Escuela Nacional de Danza pasó a ocupar otro espacio, en Avenida del Castillo 200, Lomas de Chapultepec, que antes había albergado al Club Hípico Alemán.

El tiempo en la clase de danza también se ha constituido, a lo largo de los años, como una estrategia y elemento fundamental. Existen el tiempo que dura una clase, el número de horas y de clases que se dan a la semana, el número de años que dura la carrera y, en esos años, el número de veces que una materia aparece en la currícula.

Tanto el número de años más adecuado para la enseñanza de la danza, como las horas a la semana que hay que entrenar, se han modificado sustancialmente. En los planes de estudios de los años treinta hay variaciones considerables: en 1931 el plan era de ocho años, en 1932 de tres y en 1935 de cinco.

También ha variado el número de clases y de horas de entrenamiento a la semana; con el tiempo se ha comprobado que se obtienen mejores resultados si la clase de técnica se imparte diariamente y abarca una hora y media.

Durante los primeros años de trabajo de la Escuela de Danza, las clases duraban una hora y el tiempo destinado a las materias en el primer año de la carrera eran, para técnica del baile, cinco horas a la semana; baile mexicano, cinco; plástica escénica, de tres a cinco. Durante el segundo año, técnica de baile, cuatro horas semanales; baile mexicano, cuatro; especialidad, cuatro, y plástica escénica, tres. Para el tercer año no se estipuló el número de horas.

Con respecto al horario, el Reglamento de 1933 consignaba: "La Escuela trabajará diariamente de las 17:00 a las 21:00 horas. A todos aquellos que falten sin justificación durante cinco veces al mes, se les dará de baja en sus

⁷⁶ Josefina Lavalle, "De los confines...", *op. cit.*, págs. 901-902.

respectivas clases. Los horarios especiales para la atención de las diferentes clases se publicarán por separado".⁷⁷

De 1935 a 1937, el horario de trabajo fue lunes, miércoles y viernes de 17:00 a 21:30 hrs., y martes, jueves y sábados de 18:00 a 21:00.

Pasando a otra estrategia de gobernación, quizá la más utilizada e importante en el ámbito dancístico para dirigir cómo razonan los estudiantes acerca del mundo en general y de sí mismos, sea la elección del modo de entrenar los cuerpos que danzan, es decir, las técnicas dancísticas por las que opta la instancia académica para preparar a sus alumnos corporalmente. Esta elección también determina la forma de concebir la profesión, el cuerpo, la danza y el mundo.

Las técnicas dancísticas se han modificado a lo largo de los años por múltiples factores, entre ellos, los requerimientos, experiencia y estudio que la propia técnica ha generado; la dedicación de maestros, coreógrafos y bailarines; los movimientos artísticos, culturales y sociales; el avance de la medicina y el conocimiento cada vez mayor del cuerpo humano; el avance de áreas específicas de las ciencias médicas, como la medicina del deporte, la kinesiólogía y la nutrición y, por supuesto, las diversas formas de concebir el cuerpo según el momento histórico.⁷⁸

En la primera mitad de los años treinta, en la danza se acrecentó la discusión sobre la técnica idónea para el entrenamiento corporal; en la Escuela de Danza la técnica clásica pasó de materia rectora en la gestión de Hipólito Zybin, a ser, durante el periodo tanto de Carlos Mérida como de Francisco Domínguez, sólo una herramienta para la preparación de los futuros profesionales, aunque se reconocían los resultados obtenidos. De la técnica clásica, Francisco Domínguez decía:

Hemos considerado que los cursos progresivos de técnica clásica son la base estructural de la Escuela de Danza porque dicha técnica tradicional pone al alumnado en excelentes condiciones de agilidad, equilibrio armónico de sus mo-

⁷⁷ Reglamento de la Escuela de Danza, México, 1933. (AHENDNyGC.)

⁷⁸ Los siglos XV y XVI vieron el mayor esplendor de la danza cortesana; los cuerpos tenían que adaptarse a un código de elegancia, al espectáculo cortesano; lo hicieron a través del aprendizaje de habilidades como la danza y el teatro. En los siglos XVII y XVIII las políticas del cuerpo empezaron a cambiar, debido, entre otros factores, al avance del capitalismo, la revolución democrática, el surgimiento de nuevas doctrinas de libertad y derechos; entonces se produjo una extensión de las técnicas y discursos del poder disciplinar, que impregnaron diferentes ámbitos sociales. El cuerpo dejó de verse desde el punto de vista de las buenas maneras, se le concedió importancia a la higiene y la pedagogía. Se creía que era necesario algún trabajo físico para adquirir fortaleza, que podía llevarse a cabo de acuerdo con el conocimiento científico sobre cómo funcionaba el cuerpo, y así surgió el arte de ejercitarlo. Había confianza en los recursos y en la perfectibilidad de los cuerpos, así cobró auge la necesidad de entrenarse con ejercicios gimnásticos y rítmicos, y la danza empezó a adquirir preeminencia en la formación de cuerpos fuertes, bellos y vigorosos.

vimientos, sentido rítmico, expresión, interpretación, etc., que lo capacita una vez que domina sus secretos para ejecutar con cierta naturalidad y perfección cualquier tipo de danza.⁷⁹

La tendencia en México fue una marcada búsqueda de la expresión dancística que reflejara el sentir nacional, pero sumada a la necesidad de conocer y probar técnicas dancísticas diversas. La más conocida y practicada hasta ese momento era la clásica, de ahí su presencia en los planes de estudios, aunque no se dejaba de mirar hacia otros horizontes, como la incipiente danza moderna.

Por el éxito de la tradición dancística clásica, hasta la fecha existen maestros, coreógrafos, bailarines, alumnos e investigadores que consideran que es la técnica más efectiva, entre ellos, Bertha Hidalgo: "La danza clásica es la base para todo, después de bailar clásico ya no es difícil hacer cualquier otro tipo de danza".⁸⁰

Otras dos estrategias íntimamente relacionadas con el trabajo cotidiano en el salón de danza son el uso del uniforme y la elaboración, por los maestros, de documentos como informes, programas de estudio y contenidos generales de las materias.

Ambas estrategias se vinculan con el currículum como problema de gobernación, que no tiene que ver únicamente con los conocimientos que se enseñarán, pues la escuela moderna y su currículum provienen de diversas trayectorias sobre las formas sociales y culturales a través de las cuales los individuos comprenderían y participarían en nuevos conjuntos de relaciones e instituciones que incluían al Estado, las burocracias, el comercio y el trabajo.⁸¹ Es decir, las tecnologías de la pedagogía han introducido directamente normas institucionales en el espacio subjetivo del individuo, al tiempo que las reformas tratan de cambiar las capacidades y disposiciones de los alumnos.

Los uniformes son rasgos firmes de la cultura institucional de las escuelas y por tanto manifiestan la clase de subjetividades valoradas por las instituciones educativas; llevan en sí significados sobre identidad y diferencia, y finalmente, representan la disciplina ejercida sobre el cuerpo por un poder que somete y subjetiviza.

Lo anterior no implica ver los uniformes como enemigos, sino como tecnologías de poder, mantenidas durante mucho tiempo y que, junto con otros procedimientos institucionales, producen homogeneidad entre los alumnos, pero a su vez diferenciación frente a otras instancias educativas, así como cierta inclusión y exclusión en las escuelas y en el conjunto de la sociedad.

⁷⁹ Informe de actividades de Francisco Domínguez a José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, 1º de abril de 1935. (AHENDNyG.)

⁸⁰ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

⁸¹ Thomas S. Popkewitz, "La producción de razón y poder...", *op. cit.*, pág. 159.

En el ámbito dancístico, el uniforme diario para el entrenamiento corporal está vinculado con las formas en que se han concebido los cuerpos, cómo han sido corregidos, cuidados, y sobre todo, con los discursos médicos y filosóficos que prescribieron, durante las primeras décadas del siglo XX, un regreso a la simplicidad y a la naturaleza.

En el material utilizado para este trabajo encontré que entre 1932 y 1935 se les solicitaba a los alumnos:

Un par de zapatos de estudio; un par de zapatos de punta; un par de zapatos con "taps"; un cuaderno cuadrícula; una caja de lápices de colores "Faber"; un doble-decímetro; un lápiz Faber núm. 2; una goma de borrar Faber. Y el uniforme según modelo proporcionado por la Dirección.⁸²

Bertha Hidalgo describe el uniforme:

Las mujeres llevábamos unos vestiditos sin mangas, con un cinturoncito y falda tableada cortita, calzones y zapatos, sin calcetines; todavía no se usaban mallas, las primeras las usamos hasta el Ballet de la Ciudad de México y nos las mandaron a hacer en un lugar donde hacían suéteres. ¿Te imaginas cómo eran de gruesas? Cuando nos hincábamos se nos encajaban en las rodillas. Los muchachos iban con pantalón corto negro y con camiseta.⁸³

El equipo de trabajo paulatinamente se fue perfeccionando, y a partir de la instrumentación del plan de estudios de 1935, a los alumnos se les requirieron dos uniformes diseñados por la Escuela, un par de zapatos para estudio, un cuaderno pautado, un cuaderno para apuntes, lápiz, goma, toalla, jabón y una llave para el casillero.

En la actualidad, el uniforme de entrenamiento está íntimamente relacionado con la especialidad dancística que se practica. En la ENDNyGC por muchos años para la danza clásica se han utilizado leotardo negro y mallas rosas, zapato de estudio negro y zapatilla de puntas color rosa, con el cabello recogido minuciosamente para garantizar que no estorbe el rostro. La danza contemporánea se practica sin zapatos, con mallas y leotardo negros y el cabello peinado con mayor libertad sólo cuidando que no caiga sobre la cara. En danza española y danza folclórica se acostumbra leotardo y mallas negras, cabello recogido; la diferencia son los zapatos de entrenamiento y la falda, que en folclor puede ser naranja, rosa mexicano u otro color, y en español es negra.

⁸² Reglamento de la Escuela de Danza, 1934. (AHENDNyGC.)

⁸³ Bertha Hidalgo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 20 de junio de 2003, inédita.

En conclusión, el uniforme en la enseñanza de la danza porta información sobre disposiciones estéticas, recursos y funciones sociales y demarca límites aun entre géneros dancísticos.

Por su parte, los contenidos generales, programas de estudio e informes de trabajo son estrategias que con el paso del tiempo se han hecho imprescindibles para el avance académico de una escuela. De la propuesta de 1932 se localizó la mayor parte de los contenidos generales (Anexo I.4, página 239), pero sólo algunos informes y programas de estudio; estos últimos apenas empezaban a solicitárseles a los maestros.

Entre los programas de estudio elaborados por los profesores se cuenta con el de Nellie Campobello, del 14 de junio de 1933, para la materia de bailes mexicanos, en el cual enfatiza la enseñanza de los bailes profanos y de los de algunas regiones del país.⁸⁴

También se localizaron el informe de abril de 1935 de Gloria Campobello, correspondiente al tercer año de técnica clásica,⁸⁵ y el de 1º y 2º año de ritmos mexicanos;⁸⁶ el programa de estudio, también de 1935, de Dora Duby para la materia de danza moderna,⁸⁷ y los programas del 3 de octubre de 1935⁸⁸ y mayo de 1936 de Luis Felipe Obregón, para la materia de baile regional.⁸⁹

En todos ellos se detectó que los profesores buscaban registrar el trabajo que estaban realizando, sistematizar y definir lo que llevaban al aula, manifestar los problemas técnicos que enfrentaban los grupos y proponer la manera en que pensaban resolverlos.

Por último, se localizaron estrategias administrativas para dirigir a la institución, a los maestros y alumnos. Las cuatro propuestas académicas generadas durante el periodo de 1932 a 1935, además de estar acompañadas de los propósitos de la Escuela y de su programa, contienen un reglamento⁹⁰ que señala derechos y obligaciones del director y de los miembros de la comunidad, entre ellos, el auxiliar del director, profesores y acompañantes de piano, así como los requisitos de ingreso y motivos de suspensión, el cual se fue puliendo y dio como resultado el Reglamento de 1934.⁹¹

⁸⁴ Documento 16. Programa de estudio de Nellie Campobello, 14 de junio de 1933. (AHENDNyGC.)

⁸⁵ Documentos 17 y 18. Informe de trabajo de Gloria Campobello, abril de 1935. (AHENDNyGC.)

⁸⁶ Documentos 19 y 20. Informe de trabajo de Gloria Campobello, abril de 1935. (AHENDNyGC.)

⁸⁷ Documento 21. Programa de estudio de Dora Duby, 1935. (AHENDNyGC.)

⁸⁸ Documento 22. Programa de estudio de Luis Felipe Obregón, 3 de octubre de 1935. (AHENDNyGC.)

⁸⁹ Documentos 23 y 24. Programas de estudio de Luis Felipe Obregón, mayo de 1936. (AHENDNyGC.)

⁹⁰ Reglamento, en Cristina Mendoza, *op. cit.*, págs. 50-52.

⁹¹ Reglamento de la Escuela de Danza, 1934. (AHENDNyGC.)

El director, entre sus funciones, tenía la encomienda de fungir como jefe de las comisiones de experimentación en los trabajos de laboratorio, que estaban a cargo de los profesores de plástica escénica y de música. Éstos, a su vez, eran responsables de recoger y utilizar el material necesario para los proyectos encaminados a crear expresiones coreográficas mexicanas, y de colaborar con el auxiliar del director o con los profesores de baile mexicano para lograr dicho objetivo; de encargarse del taller de decoración, del foro de experimentos y controlar los talleres de costura y maquillaje, más todas las áreas relacionadas con la plástica escénica o la música. Los profesores de plástica escénica, además de impartir su materia, debían dedicar a la Escuela por lo menos una hora diaria más para la realización de los trabajos de laboratorio.

La colegiatura era de 24 pesos anuales, que se debían pagar trimestralmente; la primera exhibición, al solicitar la inscripción, era de seis pesos.⁹² El monto de las colegiaturas se destinaba al fondo con el que la Escuela sufragaría los gastos de montajes y exhibiciones coreográficas de conjunto, así como a cubrir las necesidades del laboratorio.

Para la identificación de los alumnos existían dos tipos de credenciales, las de bolsillo (para los alumnos en general) y los distintivos metálicos (para alumnos que por sus conocimientos y aprovechamiento merecieran la denominación de solistas). Su costo era de 2.50 y cinco pesos, respectivamente.⁹³

Durante el periodo de 1935 a 1937 en un documento se consignó el objetivo de recaudar fondos pidiendo a los alumnos una cuota de 30 pesos, pagadera en dos exhibiciones.⁹⁴

La experimentación

Esta práctica cultural se recobró del trabajo en conjunto que se había probado en aquellos años en diversos ámbitos. Por un lado, la experiencia de los muralistas, que alrededor de un taller trabajaban y armaban sus murales; por el otro, el antecedente de las Misiones Culturales, en las que personas de diferentes áreas configuraban un grupo para conocer las costumbres y tradiciones de las regiones del país, difundirlas y alfabetizar a los pobladores que visitaban; asimismo, entre otras iniciativas, se había organizado el Teatro del Murciélagu, en el que participaban músicos, pintores, bailarines y actores.

Tal parece que la intención era trasladar esas prácticas al ámbito dancístico, de ahí que desde la propuesta para la formación emitida en 1932 haya existido una marcada tendencia hacia el trabajo de experimentación con el

⁹² Sólo para comparar: la entrada a un espectáculo en el Palacio de Bellas Artes costaba dos pesos la butaca en el primer piso, un peso la butaca en el segundo piso y 50 centavos en el tercero. (Programa de mano de la Escuela de Danza, noviembre de 1936, AHENDNyGC.) En 1937 un litro de leche costaba 25 centavos.

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ Acuerdo de noviembre de 1935. (AHENDNyGC.)

propósito de trabajar las danzas registradas en las diferentes regiones del país, y a partir de ellas, crear obras coreográficas y consolidar un genuino ballet mexicano.

La inquietud de experimentación estaba estrechamente ligada con la necesidad de encontrar una identidad del país, busca que se venía arrastrando desde la Revolución, en aras de cohesionar y unir a la sociedad, en virtud de que México se percibía como un país heterogéneo y contradictorio. Desde el punto de vista de la danza, para esa época ya se conocía una serie de influencias y de formas dancísticas; se buscaba apartar a la danza de influencias extranjerizantes y regresar a *lo mexicano*, encontrar una danza propia que reflejara el sentir del pueblo; dignificar el arte y a través de él infundirle al pueblo el amor a la patria y el gusto por el trabajo. Sólo a través de la experimentación se podría lograr un arte nuevo y diferente, que amalgamara los avances técnico-dancísticos, las costumbres y tradiciones de las regiones del país, y que expresara *lo mexicano* y *lo nacional*.

Esta tendencia hacia la experimentación apareció oficialmente en 1932, cuando el Consejo de Bellas Artes propuso que el último año de la carrera de danza se dedicara "a la experimentación de los ritmos plásticos mexicanos, debidamente estudiados y depurados, y a la creación personal".⁹⁵ Para lograr este propósito se pusieron en marcha algunas estrategias, entre las cuales se determinó que

tanto la señorita Gloria Campobello como el señor Hipólito Zybin tendrán, al mismo tiempo que dos nombramientos, la doble obligación de impartir a los grupos de primero y segundo años los conocimientos de baile mexicano y baile clásico respectivamente [...] durante el presente año se impartirán solamente los dos primeros años de la carrera y se preparará con tiempo y cuidado el trabajo de laboratorio que servirá el próximo como material para los experimentos de creación del ballet mexicano, que son materia del tercer año de estudios. Un trabajo de relación entre las Misiones Culturales y el Departamento de Bellas Artes en lo que toca al material folclórico recogido por los maestros misioneros es indispensable.⁹⁶

Como se observa en esta propuesta, se empezó a otorgar valor preponderante a la creación, a la experimentación y al trabajo de los misioneros culturales. De éstos se pensaba que estaban capacitados para recoger la información de fuentes directas; sin embargo, se aceptaba que era necesario un trabajo de depuración a cargo de un cuerpo erudito (que podían ser las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música) que regresara la infor-

⁹⁵ "La Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública", en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 280.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 283.

mación debidamente clasificada y ordenada. Entonces el grupo de profesionales reconstruiría los bailes regionales e intentaría creaciones tendientes a la producción de un genuino ballet mexicano.

Las prioridades que se detectaron fueron tres: *a)* el aprendizaje de una técnica dancística, que debía ser la mejor y más amplia, orientada hacia la creación con sentido mexicano, *b)* el trabajo coreográfico y *c)* reconstruir o recrear los bailes y danzas de las regiones derivados de los materiales surgidos en las Misiones Culturales. Esto último en particular abrió la gran oportunidad de abordar la danza en talleres y de experimentar con los ritmos plásticos mexicanos y con la creación personal.

Dos aspectos cobraron relevancia: primero, la investigación como eje del trabajo coreográfico, bajo la consigna de que fuera una práctica de colaboración efectiva no sólo de bailarines, sino de pintores, escenógrafos, músicos y literatos; y segundo, el impulso y aprovechamiento de los símbolos de *lo nacional* y *lo mexicano* para integrar un genuino ballet nuestro, de manera similar a la obra del muralismo.

Tres materias fueron clave para las intenciones que se perseguían: laboratorio, ritmos mexicanos y plástica escénica.⁹⁷

El trabajo de laboratorio se perfiló en dos niveles: primero, interpretación y creación, y segundo, labor en conjunto con especialistas de otras áreas.

Para conocer los grupos de interés de la clase de ritmos mexicanos (el aborígen y el mestizo o criollo), se elaboró un plan muy bien estructurado que proponía, en primer término, traer danzantes auténticos de regiones del país donde la tradición coreográfico-musical hubiera recibido las menores influencias extrañas; en un segundo momento, conocer las variaciones de pasos existentes para elegir algunas, y por último, una vez seleccionados los pasos, los aprendería el profesor de la materia respectiva, quien los transmitiría a los alumnos en conjuntos normados en forma plástica hasta culminar en evoluciones que se presentarían en obras coreográficas en los teatros.

Esta práctica de indagación en el ámbito dancístico ha recorrido los años y la siguen hasta la fecha grupos de danza y escuelas profesionales, para allegarse nuevos materiales provistos por informantes de la región en estudio.

Con respecto a la materia de plástica escénica, comprendía la enseñanza del dibujo en su relación con el arte de la danza y proponía que los proyectos de decorado y vestuario se desarrollaran en ella; esta idea también resultó de gran interés para las escuelas profesionales de danza y los grupos profesionales, pues aunque en ocasiones no se han trabajado en clase, en otras múltiples los proyectos de decorado, vestuario y escenografía han nacido en talleres y en el laboratorio.

⁹⁷ Documento 10. Programa de estudio de la materia de Plástica Escénica a cargo de Carlos Orozco Romero, s/f. (AHENDNyGC.)

Por otro lado, se señalaba que con este plan de investigación coreográfica había sido posible la creación de tres obras, la *Danza de concheros del estado de México*, la *Danza ritual de San Dionisio del Mar, Tehuantepec*, y el ballet *La virgen y las fieras* del maestro Francisco Domínguez, basado en una leyenda otomí, y se preparaba el ballet *Troka*, el cual había comenzado a ensayarse y contaba con argumento de Germán List Arzubide, decorado de Leopoldo Méndez, música de Silvestre Revueltas y coreografía de Gloria Campobello.⁹⁸

A partir de 1935, durante la gestión de Francisco Domínguez, el trabajo de laboratorio para el estudio de las danzas aborígenes continuó siendo vital para la institución, y se ubicó en la materia de creación individual y ballet, que se impartía en quinto año. Afirmaba Domínguez:

La Escuela de Danza se fundó como una necesidad de crear un centro educativo oficial en donde no sólo se conserven y cultiven nuestras propias danzas y bailes mestizos llamados a desaparecer, sino en donde este material artístico de primer orden por su calidad, se analice y elabore, depurándolo de todo elemento extraño a él, hasta llegar a encontrar el mecanismo técnico y la médula característica de su propia expresión, para lograr con este rico acervo, celular, la creación en tiempos próximos del Ballet Mexicano.⁹⁹

Entre los últimos documentos que Francisco Domínguez emitió como director están un calendario de trabajo y la solicitud de que "se le respete a la Escuela la partida presupuestal previamente asignada para la preparación de los ballets",¹⁰⁰ labor que ya no pudo cumplir en virtud de que se retiró del puesto el 19 de enero de 1937.

LA LÓGICA INTERNA DE LA ESCUELA DE DANZA

La formación

Esta noción de Hans-Georg Gadamer abre la pregunta sobre qué idea de formación prevalece en cada una de las propuestas curriculares gestadas en los periodos de 1932 a 1935 y de 1935 a 1937.

⁹⁸ El Ballet *Troka* no se llevó a escena a pesar de que la planeación estaba muy adelantada. Existe evidencia escrita de dicha planeación, en la que se incluyen argumento, presupuesto, personajes, bailarines y programación de ensayos. (Programa de acción de la Escuela de Danza firmado por Carlos Mérida, 1º de noviembre de 1933, AHENDNyGC.)

⁹⁹ Francisco Domínguez, "Notas preliminares", en programa de mano del segundo reconocimiento Trimestral de la Escuela de Danza en el Teatro Hidalgo, agosto-septiembre de 1936. (AHENDNyGC.)

¹⁰⁰ Oficio de Francisco Domínguez, director de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 8 de enero de 1937. (AHENDNyGC.)

Es importante distinguir la finalidad que condujo a la Escuela de Danza en ambos periodos, que en 1932-1935 fue formar bailarines profesionales y en 1935-1937, formar al alumno como profesor de danza, bailarín ejecutante y solista.

Las propuestas de 1932 a 1937 respondían más a las necesidades artísticas, culturales, económicas y sociales del país, que las presentadas por Hipólito Zybin en 1931. Si bien las gestadas por este último buscaban ser congruentes con las expectativas de una nación moderna, tenían mayor relación con los modelos europeos; en cambio, las generadas posteriormente pretendían responder a los movimientos artísticos y culturales de México y a las necesidades del momento.

De 1932 a 1937 se aspiraba a que la danza encontrara un camino propio pero que su expresión se fundamentara en los valores y símbolos nacionales, por ello los bailes mexicanos se tornaron tan importantes y la técnica de la danza clásica —requerida para adquirir habilidades y dominio corporal— pasó a ser sólo un medio para aquellos fines.

Esta búsqueda, como ya se dijo, tenía que ver con el camino seguido por la pintura y con el éxito del muralismo. Los bailarines, artistas e intelectuales mexicanos se preguntaban cómo llegar a obtener, en la danza, esos mismos resultados.

De 1932 a 1937 la formación se inclinó preponderantemente al aspecto artístico y creativo, y el tiempo que los alumnos pasaban en la Escuela no se proponía tan exhaustivo. Las ideas de Zybin, si bien trataban de imitar un modelo europeo, amplio y abierto, hasta cierto punto eran rígidas porque las materias estaban estipuladas de principio a fin, mientras que de 1932 a 1937 prevalecieron la apertura y flexibilidad, en el sentido de buscar la experimentación.

Otro elemento importante del periodo de 1932 a 1937 es que se conservó el espíritu de indagación, así como de retroalimentación; en varios momentos se argumentó la necesidad de conocer cómo se trabajaba en otros países, de traer a maestros extranjeros a mostrar sus experiencias y, con esas herramientas, dar paso a la búsqueda de un ballet netamente mexicano.

El papel de la danza en el concepto de lo nacional

En el trabajo dancístico de los años veinte y treinta fue determinante la revaloración del indígena, impulsada a través de estrategias para integrarlo al resto de la cultura nacional. Entre las acciones se cuenta el proyecto de las Misiones Culturales, que repercutió en la danza de varias formas, pues los maestros misioneros conocieron, valoraron y difundieron la música, la danza y la cultura de los pueblos. Intercambiaron experiencias directamente con los músicos y danzantes de las regiones del país, conocimiento que les permitió sentar las

bases de lo que más adelante sería la formación en la danza folclórica, tanto profesional como en el ámbito educativo nacional; asimismo, los impulsó a experimentar y crear obras coreográficas cuyos temas principales eran las tradiciones y costumbres de los pueblos de México, con la colaboración de artistas de diferentes disciplinas, es decir, los impulsó para que realizara una labor de conjunto con músicos, bailarines y escenógrafos, entre otros.

Cabe aclarar que la obra de los maestros misioneros en la danza contrastó con las interpretaciones "folcloristas" exhibidas en los teatros de revista de la capital, ya que mostraron respeto por las danzas de las comunidades.

Este bagaje cultural se tradujo en la búsqueda en la danza del punto de unión entre lo culto y lo popular, entre lo universal y lo nacional, así como en "la necesidad de academización y teatralización",¹⁰¹ pues desde tiempo atrás existía la inquietud de integrar un ballet nacional o mexicano con un cuerpo de baile estable. Los primeros trabajos efectuados desde esta perspectiva tuvieron lugar en la Escuela de Danza a partir de 1932 (Tabla 2, página 198).

Para concluir esta apartado, agregaré que para la Escuela de Danza fue decisiva la labor de 1932 a 1937, ya que avanzó en aspectos que hoy son pilares o ejes de la formación dancística en México, que lograron traspasar las aulas, dejaron huella en la danza en general, y cuya repercusión ha llegado hasta la actualidad.

Estos pilares o ejes son la relevancia dada al trabajo artístico-dancístico nutrido de los avances de otras artes; la jerarquía otorgada a la formación de maestros, no sólo de aquellos que se encargarían de preparar a los bailarines profesionales, sino de los que atenderían a personas no interesadas en bailar profesionalmente. Otro elemento crucial que vislumbró la Escuela fue la investigación orientada a la creación dancística, donde abrió tres líneas de estudio: la primera, acercándose a los informantes para que de viva voz proporcionaran la información del contexto, indumentaria, vestuario, actitud, etc. de cada danza en estudio; la segunda, evidenciando las bondades del registro, conocimiento y catalogación de las danzas y bailes de las regiones del país, y la tercera, llevando dichas danzas y conocimientos al taller o laboratorio para adaptarlos y transformarlos en obras coreográficas que pudieran presentarse en el escenario.

Por último, en este periodo la Escuela pudo nutrirse de maestros capacitados en diversas áreas del quehacer dancístico y obtuvo como sede el Palacio de Bellas Artes.

¹⁰¹ Desde el punto de vista de Josefina Lavalle, el "proceso... no ha sido fácil de concretar en obras artísticas y a menudo ha derivado en una falsa visión del folclor". [Josefina Lavalle, "Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX", *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2002, pág. 36.]

CAPÍTULO III

LA FORMACIÓN DANCÍSTICA ANTE EL NUEVO PROYECTO DE DESARROLLO INDUSTRIAL (1937-1945)

La historia será "efectiva" en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Divida nuestros sentimientos; dramatice nuestros instintos; multiplique nuestro cuerpo y lo oponga a sí mismo. No deje nada sobre sí que tenga la estabilidad tranquilizadora de la vida de la naturaleza, ni se deje llevar por ninguna muda obstinación hacia un final millenario. Socave aquello sobre lo que se le quiere hacer reposar, y se ensañe contra su pretendida continuidad. Y es que el saber no está hecho para comprender, está hecho para zanzar.

"Nietzsche, la genealogía, la historia"
MICHEL FOUCAULT.

FUNCIONAMIENTO DE LA ESCUELA DE DANZA

El sexenio del general Manuel Ávila Camacho comprendió de 1940 a 1946, en plena Segunda Guerra Mundial; se caracterizó principalmente por el inicio del auge industrial y la búsqueda de unidad nacional. La industrialización tuvo lugar, entre otros factores, debido a que México exportó materias primas para la producción de materiales de guerra, a cambio de lo cual recibió maquinaria, herramientas, capitales y créditos que activaron a sus sectores económicos; aunado a ello, dicho impulso fue favorecido por la creación de una amplia red de carreteras y vías férreas, la ampliación de redes de correo, telégrafos y transmisiones de radio.

A pesar del evidente impulso en el sector industrial, agrícola y minero, continuó pendiente el compromiso de México con Estados Unidos debido a la deuda externa y ferrocarrilera, que el país vecino redujo en alrededor de 20 por ciento a cambio de la devaluación del peso a 4.85 por dólar.

En relación con la búsqueda de unidad nacional, se pretendía erradicar las divisiones políticas, por ejemplo, con el apoyo de diversas organizaciones, como fue el caso de la Secretaría General de la Confederación de Trabajadores de México, dirigida por Fidel Velázquez, que se sujetó a los dictados del

gobierno; el Instituto Mexicano del Seguro Social, fundado el 19 de enero de 1942, y el ascenso del Departamento de Trabajo a Secretaría.

La política educativa se inclinó por fortalecer la economía preparando a los individuos para el trabajo eficiente y productivo; esto dio paso a la apertura de instituciones educativas privadas, a nuevas campañas de alfabetización y a un incremento de la matrícula y de las instalaciones en todos los niveles de escolarización.

Entre las estrategias educativas puestas en marcha en el periodo avilamachista sobresale la agrupación del magisterio rural en la CNC y del personal del sistema en el recién creado Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Aunque se decía que se apoyaba la educación socialista, en la práctica se impulsó la extraescolar y estética, aquella que estaba más relacionada con la modernización del país, y se favoreció el arte popular, siempre que no se disociara del arte y la cultura universal.

Para impulsar la educación extraescolar y estética, en 1941 se creó la Dirección correspondiente, integrada por los departamentos de Bellas Artes, Acción Juvenil, Bibliotecas, Editorial y Publicidad. Cabe señalar que durante este régimen hubo tres secretarios de Educación Pública, Luis Sánchez Pontón, Octavio Véjar Vázquez y, de 1943 a fines de 1946, Jaime Torres Bodet.

Pasando al ámbito dancístico, en los últimos años de la década de los treinta la danza ya era reconocida y admirada, contaba con prestigio y legitimación. Bailarinas como Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis ocupaban un lugar preponderante. La danza había tomado otro rumbo. Si bien seguía en boga el género revisteril, a los artistas e intelectuales les llamaba la atención la danza moderna por su cercanía con la metáfora poética; por otro lado, la danza clásica se seguía presentando en los foros de México y se conocían bien el furor y la calidad de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Desde la aparición de estos últimos en 1909, los bailarines, coreógrafos, intelectuales, artistas y empresarios dancísticos no pudieron soslayar su éxito; los distinguían especialmente la limpieza en la ejecución de sus bailarines, la conjunción de artistas de diferentes áreas en una obra dancística y su nueva propuesta artística y estética, con la que habían cuestionado el academismo rígido de la danza clásica.

Con las formas dancísticas señaladas coexistía el furor folclorista, por los bailes exóticos, el tango, la rumba, las danzas españolas, el orientalismo y el exotismo. De esta confluencia de formas, géneros y estilos se benefició la práctica dancística. Además, para ese momento la danza ya no era vista como una representación baladí, sino que había adquirido el rango de espectáculo serio y "más que un espectáculo, se consideraba un arte".¹

¹ Martín Luis Guzmán, "La danza y el arte de Troy Kinney", *Obras completas*, tomo I, FCE, México, 1995, pág. 62, cit. en Sophie Bidault de la Calle, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, Cenidi-Danza/INBA, México, 2003, pág. 163.

En el aspecto técnico, a partir de 1937 la Escuela Nacional de Danza, al contrario de lo que se hubiera esperado, empezó a dar un viraje en el camino que se había trazado en 1932; en lugar de proseguir su búsqueda tomando como base la danza moderna, los bailes y danzas mexicanos y el laboratorio, se enfocó en la técnica clásica, en la que depositó la formación de los alumnos y la creación artística.

Algunos de los motivos que suscitaron este viraje pueden haber sido el éxito de los Ballets Rusos, cuyo trabajo estaba sustentado en la técnica de la danza clásica; la inclinación de Gloria Campobello por este género desde el momento en que vio bailar a Anna Pavlova y la rivalidad que se generó entre los métodos de trabajo propuestos por la Escuela de Danza y por las bailarinas extranjeras llegadas a México; las tensiones surgidas entre la directora de la Escuela y el jefe del DBA, y el gran compromiso y responsabilidad que la Escuela contrajo a partir de que se le dio facultad para expedir títulos profesionales.

Con respecto al trabajo mostrado por ejecutantes extranjeros, entre 1934 y 1940 visitaron México tres bailarinas que impulsaron la profesionalización de la danza en el país: la francesa Nelsy Dambré (madame Dambré) y dos bailarinas estadounidenses protagonistas de la incipiente danza moderna: Anna Sokolow y Waldeen, quienes recibieron apoyo de los intelectuales, artistas y promotores culturales.

Margueritte Constante Coussignot de André (Chaucenne, Francia 1908-México 1976) estudió en la Ópera de París y se desempeñó como primera bailarina en el Gran Teatro de Bordeaux, en la Ópera de Lyon, en el Gran Casino de Vichy dirigido por el maestro Belloni, en la Ópera del Teatro de Lieja con el profesor Von Kamberg y en La Haya. Después de una lesión de la cual tardó varios meses en recuperarse, formó parte del Ballet Parisien, del que llegó a ser directora. Dicho ballet fue contratado para bailar en México, así fue como Nelsy Dambré llegó a esta ciudad para debutar el 4 de noviembre de 1937. Una vez radicada en México, en 1938 comenzó a dar clases en su domicilio, donde se perfeccionaron bailarinas como Laura Urdapilleta, Nellie Happee, Lupe Serrano y Sonia Castañeda. Fue una figura clave en la integración del Ballet Concierto de México y del Ballet de Cámara. Con integrantes de estos dos últimos el INBA formó el Ballet Clásico de México, que después se convertiría en la Compañía Nacional de Danza. Madame Dambré, además de desempeñarse como bailarina, coreógrafa, docente, promotora cultural y administradora de la compañía de danza que integró en 1950 (el Ballet de Nelsy Dambré), infundió en sus alumnos la conciencia y necesidad de prepararse lo mejor posible técnica y artísticamente, y lo logró, ya que varias de sus alumnas llegaron a ser primeras figuras de la danza.²

² Felipe Segura Escalona, *Nelsy Dambré. Un ballet para México*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1998.

Como resultado de la participación y presencia de Sokolow y Waldeen, la Escuela Nacional de Danza perdió parte de las canonjías de las que venía gozando, para compartirlas con las visitantes.

Waldeen (Dallas, Texas 1913-Cuernavaca 1993), por ejemplo, recibió apoyo de Diego Rivera y del jefe del DBA, Celestino Gorostiza, que en 1939 la nombró directora artística del Ballet de Bellas Artes. Muy pronto su trabajo causó furor en el círculo de los intelectuales.³ Formada en el ballet, después conoció la escuela alemana de danza. Integró una compañía en México con alumnas de la Escuela Nacional de Danza, entre ellas Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Amalia Hernández y Josefina Lavalle. Hasta la fecha se recuerda su obra *La Coronela* (1940), con música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Candelario Huízar; libreto de Waldeen, Fernández Ledesma y Seki Sano basado en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta, escenografía y vestuario de Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto.

Anna Sokolow (Hartford, Connecticut 1910-Nueva York 2000) estudió danza con Blanche Talmud y Bird Larson, y más tarde formó parte de la Compañía de Martha Graham.⁴ Visitó México en 1939 y, después del éxito obtenido en sus funciones, la SEP la invitó a quedarse en nuestro país para desempeñarse como maestra y formar una compañía de danza moderna, la cual integró también con alumnas de la Escuela Nacional de Danza. Al respecto, Raquel Gutiérrez recuerda que

el grupo que formó Anna Sokolow estuvo integrado por Rosa Reyna, Martha Bracho, mi hermana Carmela, mi hermana Isabel, Ana Mérida, Josefina Luna, las hermanas Ruiz, aquellas muchachas, hermanas de la joven que salía vestida de tehuana en los billetes de diez pesos, tres muchachos que no recuerdo sus nombres y yo.⁵

El contrato de Anna Sokolow duró pocos meses; entonces se integró el patronato "La Paloma Azul", dirigido por Adela Formoso de Obregón Santacilia, que también declinó al poco tiempo. Sin embargo, el trabajo repercutió directamente en la danza de México desde el punto de vista artístico y técnico, y algunas de las bailarinas que participaron en los proyectos de Sokolow llegaron a ser grandes figuras de la danza moderna mexicana.⁶

³ Véase Josefina Lavalle, "La creación: una danza moderna mexicana", *En busca de la danza moderna mexicana*, Cenidi-Danza/INBA, México, 2002, pág. 141.

⁴ Véase Anadel Lynton, "Anna Sokolow", *Cuaderno del Cenidi-Danza* núm. 20, Cenidi-Danza/INBA, México, 1988.

⁵ Raquel Gutiérrez en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 19 de junio de 2003, inédita. (El billete de diez pesos emitido en 1937 tenía impresa la fotografía de Estela Ruiz Velásquez vestida de tehuana, ganadora de un concurso efectuado para el caso.)

⁶ Fue el caso de Ana Mérida, Rosa Reyna, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez y Carmen Gutiérrez.

La estancia de ambas bailarinas agudizó los debates sobre la utilización de las técnicas dancísticas para formar a los bailarines. Se manifestaron claramente dos propuestas: tomar como eje rector la técnica de la danza clásica —probada y respaldada por años de trabajo— y de manera paralela estudiar danzas mexicanas, españolas y moderna; o bien, tomar la danza moderna como pilar de la formación, porque representaba una propuesta novedosa, vital, cautivadora y con amplio espectro en el ámbito de la creación.

La Escuela Nacional de Danza optó por la danza clásica; para responder a su compromiso de formar profesores de danza instrumentó algunas estrategias, integró grupos infantiles para que los alumnos de los últimos grados empezaran a dar clases de danza y le imprimió fuerza a la materia de práctica con grupo de principiantes. En ese momento la institución se empezó a alejar oficialmente del camino de formar bailarines profesionales y empleó todas sus fuerzas en la docencia; no obstante, en la práctica cotidiana conservó la idea inicial de formar una compañía de danza. En contraposición a lo que se había deseado durante el periodo de 1932 a 1937, es decir, consolidar una agrupación que experimentara con las técnicas dancísticas nuevas y se valiera de ellas para generar una propuesta diferente surgida del estudio de las necesidades de movimiento y de las danzas y costumbres de los pueblos de México, la senda que la Escuela tomó fue la integración del Ballet de la Ciudad de México (BCM), asociación civil que vivió sus años más gloriosos entre 1943 y 1947, cuando presentó tres exitosas temporadas dancísticas, y cuya historia abordo más adelante, por estar estrechamente vinculada con el trabajo de Gloria Campobello.

Crisis en la Escuela de Danza

El 19 de enero de 1937 Nellie Campobello fue designada directora de la Escuela de Danza y se notificó que el Consejo quedaría integrado por ella a la cabeza, Ernesto Agüero como secretario y Estrella Morales como vocal.⁷ Los cursos regulares de danza se iniciaron el 1º de febrero de ese año.⁸

Desde que Campobello tomó posesión, el clima de trabajo no fue propicio; hubo fricciones con autoridades, profesores y alumnos. Los problemas que se dieron en la institución se debieron a cuatro causas principales: *i)* de índole laboral y sindical, *ii)* fricciones surgidas entre la Dirección de la Escuela y los profesores por el incumplimiento, por parte de los alumnos, del Reglamento escolar, *iii)* el desempeño académico de algunos maestros y

⁷ Informe semanal que rinde Carmen M. L. de Suárez, prefecta de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 21 de enero de 1937. (AHENDNyGC.)

⁸ Oficio de José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, 1º de febrero de 1937. (AHENDNyGC.)

iv) discrepancias de orden académico y administrativo entre Celestino Gorostiza, jefe del DBA, y Nellie Campobello.

Estas discrepancias pueden entenderse a partir de dos conceptos de Bourdieu, el de *campo* y el de *habitus*. El *campo* visto como "un ámbito autónomo, que adquiere independencia en un momento concreto en una determinada cultura y genera sus propias convenciones culturales".⁹ El *habitus*, como "el sistema de disposiciones socialmente constituidas [...] principios generadores y unificadores del conjunto de las prácticas y las ideologías características de un grupo de agentes".¹⁰ Es decir, el campo, es el espacio social concreto que se crea en torno a la valoración de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión, la política y la enseñanza aprendizaje de danza. Y el *habitus* comprende las formas de pensar, sentir y actuar que están originadas por el lugar que una persona tiene en la estructura social. Los campos están ocupados por agentes con distintos *habitus* y capitales (cultural, económico y social) que compiten por los recursos materiales y simbólicos.

Los siguientes son algunos ejemplos de la movilidad y de las diferentes fuerzas que tuvieron lugar en el campo dancístico mexicano durante la primera década de trabajo de la Escuela de Danza. El primer problema identificado lo protagonizó Xenia Zarina por su desempeño como profesora de danza; quedó registrado en una serie de oficios escritos por otros profesores. Gloria Campobello señalaba:

La profesora de técnica clásica Gloria Campobello, que ha estudiado con las profesoras Amelia Costa y Adela Costa, primeras bailarinas del Teatro de la Scala en Milán, y con Carol Adamchewsky, de la Escuela Imperial del Ballet Ruso de Moscú, opina: Xenia Zarina como profesora y danzarina clásica es de una capacidad muy reducida.¹¹

Estrella Morales decía:

La señora Estrella Morales de Cots, que estudió en el Conservatorio de Berlín con la profesora Alexandria Nicolawya; en París en la Escuela de Madame Eduardowa y en la Escuela de Isadora Duncan; en Estados Unidos con Fokine en su Escuela de Riverside Drive 4 New York, opina que Xenia Zarina ni en conciertos ni en la Escuela de Danza demostró sus capacidades en baile clásico. Yo como danzarina y profesora de baile clásico afirmo que no vi en el examen final

⁹ Pierre Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y cultura*, Grijalbo/CNCA, México, 1990, pág. 136.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual* (trad. C. Boccardo), Folios Ediciones, Argentina, 1983, pág. 50.

¹¹ Oficio de Gloria Campobello, 4 de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

de 1936 nada que revelara su competencia como profesora clásica ni danzarina, considerando un fracaso este examen.¹²

Luis Felipe Obregón:

El profesor Luis Felipe Obregón, investigador de las manifestaciones coreográficas nativas de la República Mexicana y que ha recorrido el país conviviendo con las costumbres aborígenes, opina que: Xenia Zarina con visión de turista pretende conocer e interpretar el baile mexicano, manifestación que sólo puede ser apreciada en todo su valor cuando se está completamente compenetrado de la vida con los indígenas en todas sus manifestaciones; por otra parte piensa que de lo contrario se harán simples mascaradas al querer interpretar la danza mexicana. No concede ningún valor a las afirmaciones de Xenia Zarina.¹³

Y Linda Costa:

La señora Linda Costa, que ha estudiado en Turín, Italia, en la Escuela del Teatro Regio, y actuado en Francia y en Estados Unidos en el Teatro Metropolitano, opina: a Xenia Zarina, en los tres años que estuvo como profesora de estilizaciones de bailes orientales, no le vio más de tres bailes que puso a sus alumnas. Como profesora de baile clásico no la considero competente.¹⁴

De la confirmación de estas visiones se encargó Nellie Campobello:

Yo, como profesora de bailes regionales y creadora del ballet mexicano de expresión popular basada en el ritmo indígena, digo que Xenia Zarina no es posible que sienta y exprese las danzas mexicanas, esto, claro, está basado como lo estoy en el conocimiento que tengo de ella y de sus actividades que todos le conocemos en el círculo artístico de México. Como profesora no tiene ningún valor porque danza bailes orientales creados por Michio Ito y ni siquiera los enseña, ya que sus alumnas son un exponente de lo que afirmo.¹⁵

A partir de la fecha de estos oficios, Xenia Zarina no volvió a aparecer en las listas de asistencia ni en los informes emitidos por la Escuela, lo que indica que dejó de prestar sus servicios en ella.

Asimismo, surgieron problemas con Tessie Marcué, sobre quien la directora le escribió al jefe del Departamento de Bellas Artes:

¹² Oficio de Estrella Morales, 4 de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

¹³ Oficio de Luis Felipe Obregón, 4 de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

¹⁴ Oficio de Linda Costa, 4 de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

¹⁵ Oficio de Nellie Campobello, 4 de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

El día 20, en el cumplimiento de mis deberes en la Escuela Nacional de Danza [...] la señorita profesora Tessie Marcué se alteró al pedirle yo guardara silencio en un asunto que sólo se relacionaba con la Dirección. Como insistiera en pedirle silencio, se disgustó más optando yo por salir de la oficina de la Dirección. [...] Al otro día, 21 de octubre, al llegar al desempeño de mis labores, me recibió la señorita Marcué y su familia con escándalo y malas palabras, a las cuales yo no contesté. Procuré en el acto irme a la Dirección del plantel, a donde me siguieron, y de pie durante una hora 25 minutos me lanzaron insultos, amenazas, etc. [...] no contesté a ninguno de los insultos [...] pues de sobra saben que no se puede uno defender por el respeto que, los que sabemos nuestro deber, debemos tener a esta Escuela.¹⁶

Tessie Marcué causó baja definitiva de la Escuela de Danza a partir del 1º de septiembre de 1939, según el aviso firmado por Miguel Ávila Pablot, subjefe del Departamento de Pagos; el motivo fue su renuncia a la plaza de doce horas como profesora de danza.¹⁷

Entre los incumplimientos al Reglamento, se presentó el caso de la alumna Guillermina Bravo, quien por faltas de asistencia quedó fuera de la institución, aunque posteriormente solicitó su reincorporación (Anexo II.2, página 251), en el siguiente oficio dirigido a Campobello:

... a fines de agosto [...] falté a la representación y ensayos del Ballet Revolución que usted dirigía en el Teatro Hidalgo [...] por causas ajenas a mi voluntad y que usted conoce: una gripe pulmonar (según certificado médico que adjunto a usted), que me obligó a estar en la cama por espacio de tres semanas, durante las cuales recibí una carta firmada por usted, en la que se me daba de baja definitivamente [...] Como mi deseo de aprender baile es mucho [...] le suplico [...] me permita hacer un examen a título de suficiencia el día que usted disponga, para ingresar de nuevo a la Escuela.¹⁸

Bravo consiguió que se le permitiera reincorporarse a la Escuela, pero en 1939 salió definitivamente; por tal motivo, le solicitó a Celestino Gorostiza su autorización para que se le aplicaran exámenes a título de suficiencia y así obtener su grado profesional. (Anexo II.14, página 265).¹⁹

En 1938 prosiguieron los conflictos. Nellie Campobello reportó a la profesora Estrella Morales por dar clases particulares en los salones de la Es-

¹⁶ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 23 de octubre de 1937. (AHENDNyGC.)

¹⁷ Aviso de baja de la profesora Tessy Marcué Montalbán, 28 de septiembre de 1939. (AHENDNyGC.)

¹⁸ Carta de Guillermina Bravo, alumna de la Escuela, a la directora Nellie Campobello, 15 de diciembre de 1937. (AHENDNyGC.)

¹⁹ Oficio de Guillermina Bravo, alumna de la Escuela Nacional de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, 18 de septiembre de 1939. (AHENDNyGC.)

cuela.²⁰ Además, hubo un cambio de autoridades que no benefició a la nueva directora: José Muñoz Cota fue destituido de la Jefatura del DBA, lugar que ocupó Celestino Gorostiza.

El 2 de marzo de 1938 el nuevo jefe del DBA informó de que la Escuela de Danza pasaría a depender de la Sección de Teatro, por constituir este arte uno de los varios elementos del teatro;²¹ sin embargo, a los pocos días se comunicó que formaría parte del Conservatorio Nacional de Música:

El Conservatorio Nacional tiene señaladas en el país sus funciones máximas para divulgar y ensanchar el arte musical, y por ende, tener circunscritas todas las ramas que se relacionan con el mismo. En tal virtud, así como fue anexada a dicho establecimiento la Escuela Nocturna de Música para su mejor control, creo necesario que la Escuela de Danza de Bellas Artes dependa también del Conservatorio, a fin de orientar debidamente las funciones de este arte, tan íntimamente relacionado con el de los sonidos. Estas consideraciones deciden al suscrito a dictar el siguiente acuerdo: *a)* a partir de esta fecha se anexa la Escuela de Danza de Bellas Artes al Conservatorio Nacional de Música, para su mayor control y efectivo aprovechamiento; *b)* la dirección de dicha Escuela de Danza se pondrá a las órdenes del C. director del Conservatorio para todo lo que se relacione con el buen ejercicio de su cometido; *c)* el Departamento de Bellas Artes expedirá la reglamentación indispensable para cumplimentar este acuerdo.²²

Como respuesta al comunicado, José Rolón, director del Conservatorio de Música, le pidió a Nellie Campobello el plan de estudios, reglamento, programas de clase e informes relacionados con el funcionamiento de la Escuela.²³

Posteriormente, Gorostiza le hizo saber a Campobello, sin tomar en cuenta su opinión, que el Consejo de profesores quedaría integrado por Francisco Domínguez, Luis Felipe Obregón, Gloria Campobello, Linda Costa y Tessa Marcue,²⁴ y le envió un escrito en el que la reprendía:

Esta Jefatura se ha enterado [...] de la participación que tomó la Escuela de Danza [...] en una función comercial [...] en ningún caso el Departamento de Bellas Artes puede permitir que la Escuela de Danza en su categoría de es-

²⁰ Oficio de Nellie Campobello al subjeefe del Departamento de Bellas Artes informando de problemas en la Escuela por compartir los espacios, 14 de enero de 1938. (AHENDNyGC.)

²¹ Oficio de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, 2 de marzo de 1938. (AHENDNyGC.)

²² Oficio de Abundio Lechuga Méndez, jefe de la Sección Administrativa, a Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, 18 de marzo de 1938. (AHENDNyGC.)

²³ Oficio de José Rolón, director del Conservatorio Nacional de Música, a Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, 25 de marzo de 1938. (AHENDNyGC.)

²⁴ Oficio de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, 9 de mayo de 1938. (AHENDNyGC.)

cuela participe en espectáculos de paga alternando con artistas de la más ínfima categoría, menos puede tolerar que esa participación la tenga sin la debida preparación y sin ser supervisada por él [...] cuando la Escuela de Danza carece hasta ahora no sólo de principios y normas estéticas, sino hasta de un plan de estudios y de un reglamento. [...] el Departamento a mi cargo hace a usted un severo extrañamiento por la libertad que se ha tomado [...] con lo que sólo ha conseguido agregar una prueba más a las muchas que ya ha dado de insubordinación e indisciplina.²⁵

Ella contestó enérgicamente:

Es muy lamentable que el jefe del Departamento no haya hecho [...] una investigación previa a la censura que me dirige. Si así hubiera procedido, se habría aclarado: 1º Que el día y hora de que se trata todo el personal de esta Escuela, y yo como su directora, estuvimos presentes, convocados por nuestro Sindicato, en el festival celebrado en honor de los maestros [...] 2º Que yo no tenía conocimiento oficial de las actividades particulares a que en ese día se fueran a dedicar las alumnas de la Escuela. 3º Que el "severo extrañamiento" que se me quería dirigir era injustificado del todo [...] como mi carrera profesional y docente viene ligada desde hace siete años con el nacimiento y desarrollo de la Escuela de Danza [...] me apresuro a comunicarle que si aplica esta Escuela un Reglamento y un plan de estudios hechos según principios estéticos que consideraron buenos los anteriores jefes [...] acerca de los artistas de "ínfima categoría" [...] el Departamento conoce mi criterio y mi rigidez [...] según lo demuestra mi actitud en el caso de la señora Gloria Marcué, que actualmente trabaja en las últimas filas de coristas del Teatro Folies Bergere, la cual, recomendada por su hermana la señorita Tessy Marcué y apoyada por ese Departamento, pretendió también ingresar en el cuerpo de profesores. [...] En conclusión: no acepto el "severo extrañamiento".²⁶

El periodo de tensión queda evidenciado en un oficio más, enviado por Gorostiza a Campobello por medio del director del Conservatorio Nacional de Música, donde le decía que iba a integrar un ballet con las alumnas de la Escuela de Danza y que estaría a cargo de Estrella Morales y de Tessie Marcué.²⁷ De esta disposición se desprendió una serie de comunicados en los cuales se involucró a Rodolfo Usigli, director de la Sección de Teatro (Anexo II.6, página 256).

²⁵ Anexo II.3. Oficio de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, 17 de mayo de 1938. (AHENDNyGC.)

²⁶ Anexo II.4. Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, 19 de mayo de 1938. (AHENDNyGC.)

²⁷ Oficio de José Rolón, director del Conservatorio Nacional de Música, a Nellie Campobello, 23 de junio de 1938. (AHENDNyGC.)

Nellie Campobello le escribió a Usigli:

He sido informada que usted por teléfono pedía cinco niñas de 14 años y le fueran enviadas a la Sección de Teatro sin decir para qué las quería, también algunas niñas me han mostrado citatorios que firmados por usted les ha enviado para que concurran a desempeñar labores que ellas mismas y yo ignoramos. [...] Me veo en la necesidad de informarle a usted que esta Sección a mi cargo perteneciente al Departamento de Bellas Artes no recibe órdenes verbales ni por escrito de otras Secciones si no son por conducto del Departamento de Bellas Artes.²⁸

Rodolfo Usigli respondió:

Es en mi poder su oficio de 29 de junio pasado, al que ya he dado el trámite debido dictando una respuesta para la firma del jefe del Departamento [...] deseo recordar a usted [...] que el jefe del Departamento colocó originalmente esa Escuela bajo la dependencia de la Sección de Teatro [...] usted en varias ocasiones recurrió al que suscribe en categoría de jefe que podía examinar los problemas de esa Escuela [...] en el futuro correré todos los trámites de cada caso de tal suerte que no tenga usted ninguna objeción de carácter administrativo para oponer a la labor misma del Departamento de Bellas Artes.²⁹

Gorostiza trató de alejar a Campobello de la institución comisionándola "por instrucciones del secretario de Estado y del Despacho de Educación Pública" para que recopilara en diferentes estados de la república danzas indígenas que serían utilizadas en los espectáculos del siguiente año.³⁰ Nellie Campobello se movilizó y logró que las alumnas le escribieran al secretario de Estado para pedirle que no la comisionara; en respuesta a dicha movilización, Gorostiza le informó a ese funcionario:

Me refiero a los telegramas que dirigieron a usted algunas madres de familia y alumnas de la Escuela de Danza, para manifestarle que quedó sin efecto la comisión que se había conferido a la directora de dicha Escuela, señorita Nellie Campobello, para salir a los estados.³¹

Campobello fue ratificada en su puesto el 1º de octubre de 1938.

²⁸ Oficio de Nellie Campobello a Rodolfo Usigli, 29 de junio de 1938. (AHENDNyGC.)

²⁹ Oficio de Rodolfo Usigli a Nellie Campobello, 1º de julio de 1938. (AHENDNyGC.)

³⁰ Oficio de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, 26 de septiembre de 1938. (AHENDNyGC.)

³¹ Oficio de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, al secretario de Estado y del Despacho de Educación Pública, 27 de octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

A pesar de las dificultades, durante este periodo la Escuela consiguió el anhelado título profesional para los alumnos que concluyeran satisfactoriamente la carrera de danza y, para la institución, el rango de Escuela Nacional.

A partir de que la Escuela tuvo la facultad de otorgar títulos, la carrera se denominó Profesor de Danza, en virtud de que la SEP no expedía títulos que certificaran las carreras de bailarín, intérprete o ejecutante.

En febrero de 1939 Campobello señaló que las oficinas del plantel (secretaría, archivo e informes generales) se trasladarían al salón 2, donde las madres de familia acostumbraban esperar a sus hijas, debido a que la Escuela Nacional de Danza había ascendido a la categoría de profesional.³² Meses después esta información se ratificó con la notificación, en julio de 1939,³³ de que la Escuela no estaba considerada como técnica, que pertenecía al Departamento de Bellas Artes y tenía la categoría de profesional.

CAMBIOS EN EL CAMPO DE LA FORMACIÓN DANCÍSTICA MEXICANA

Papel de los sujetos históricos

Se considera como sujeto histórico a aquel que es constructor de historia y algo más que "autor", pues por medio de su producción deviene creador; su oficio (en este caso, profesor de danza, bailarín y coreógrafo) contribuye a dibujar las imágenes que se resguardan en la memoria colectiva, aquí, de la educación dancística mexicana.³⁴ A continuación señalo el nombre de los maestros que conformaron la planta docente de la END y las materias que impartieron, así como las actividades artísticas y docentes más sobresalientes de las autoridades, Nellie y Gloria Campobello, por ser ellos en quienes se depositó la responsabilidad de guiar el proceso de enseñanza aprendizaje de los futuros bailarines; por su contribución a la sistematización de la enseñanza, a la elaboración de los planes y programas de estudio, y porque su participación fue decisiva para trazar la línea estética, académica, administrativa y artística que seguiría durante varias décadas la primera escuela pública de danza.

³² Informe de actividades que rinde Nellie Campobello, 5 de febrero de 1939. (AHENDNyGC.) Aunque a la Escuela se le otorgó el rango de profesional, durante varias décadas ofreció estudios medio superiores. No se le otorgó la licenciatura sino hasta 1995, en Enseñanza de la Danza, únicamente autorizada a cinco generaciones.

³³ Oficio de Nellie Campobello a Eladio Zurita, secretario general de la Confederación Nacional de Escuelas Técnicas. (AHENDNyGC.)

³⁴ María Esther Aguirre Lora, "Recuerdos y epopeyas: aproximaciones a la memoria de la educación", *Miradas, estilos, recuerdos*, CESU/UNAM/FCE, México, 2001, pág. 62.

Personal académico

Entre 1937 y enero de 1939 el personal académico se mantuvo más o menos estable con respecto al que impartió clases durante la gestión de Francisco Domínguez. En el área de clásico continuaron Linda Costa, Estrella Morales y Gloria Campobello, y se integraron Tessy Marcué y Carmen Galé, esta última, profesora de Nellie Campobello en el momento de su incursión en la danza.

Se advierte el nombre de una nueva materia, bailes internacionales, a cargo de Tessy Marcué, quien venía impartiendo las materias de tap y acrobático. La danza española continuó bajo la responsabilidad de Ernesto Agüero; mexicano y regional, a cargo de Gloria Campobello y Luis Felipe Obregón, respectivamente, y rítmica, de Francisco Domínguez. Los acompañantes eran Eduardo Díaz Araujo, Adolfo Díaz Chávez, Moisés Fernández de Lara Ramírez, Manuel Hernández Lomelí, Dolores Morales Martínez Landázuri, Eduardo Muñoz Schleske e Ignacio Rodríguez Torres. El personal administrativo, directora, Nellie Campobello; prefectas, Carmen M. L. de Suárez y María de la Luz Languarica; celadora, Manuela Mayorga; mozo, G. Barrientos.³⁵

Sin embargo, para febrero de 1939, además de la reestructuración del plan de estudios, se suscitaban nuevas fricciones laborales que llegaron al sindicato, y la planta docente sufrió fuertes modificaciones. Los profesores Estrella Morales, Linda Costa, Tessy Marcué, Ernesto Agüero, Luis Felipe Obregón y Francisco Domínguez se inconformaron ante la Sección IX del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana, acusando a Nellie Campobello de mala administración de la Escuela y maltrato a los profesores. La directora solicitó al Sindicato oportunidad de aclarar la situación de cada maestro y de refutar con documentación los cargos hechos en su contra. Para el efecto citó a una junta a la Sociedad de Madres, a la Sociedad de Alumnos, a los otros profesores, a los empleados de la Escuela y a los representantes del Sindicato, del Conservatorio y del Departamento de Bellas Artes.³⁶ Como resultado, Celestino Gorostiza relevó de su cargo a los profesores y la Escuela perdió una planta con experiencia y trayectoria.

Enseguida, Campobello contrató al profesor Enrique Vela Quintero y comisionó a alumnos de los últimos años para que impartieran las siguientes materias: en 1º de vocacional A y B, Estela Trueba; al frente de 2º vocacional, Bertha Hidalgo y Esperanza Reyes; a cargo de 3º vocacional, Lourdes González Meza; en 1º de profesional, Vita Fernández; en baile regional, Roberto Jiménez, y a cargo del baile español, Vita Fernández y Lourdes González Meza.³⁷

³⁵ Informe anual que rinde Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 20 de diciembre de 1937. (AHENDNyGC.)

³⁶ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al secretario de Trabajo y Conflictos del STERM, Sección IX, D.F., 9 de febrero de 1939. (AHENDNyGC.)

³⁷ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 22 de marzo de 1939. (AHENDNyGC.)

Por otra parte, el profesor Francisco Domínguez quedó comisionado en el Conservatorio Nacional de Música para impartir la clase de solfeo, teoría y dictado musical en vez de la de rítmica y teoría que impartía en la Escuela de Danza, materia que se suprimió con la aprobación del nuevo plan de estudios.³⁸ Además, el profesor Luis Felipe Obregón renunció a la Escuela el 16 de abril de 1939.³⁹

En la comunidad escolar también se presentaron movilizaciones, ya que varios alumnos fueron expulsados⁴⁰ y dados de baja por faltas de asistencia o por incurrir en delitos incluso del orden penal, al hacer víctima de injurias, calumnias y atropellos a Nellie Campobello y a otros integrantes de la planta docente, según declaración de la Sociedad de Madres de Familia.⁴¹ De ese periodo, se tiene noticia de que profesores externos llegaron a la Escuela a dar cursos. María Roldán recuerda:

Nellie Campobello [...] continuamente invitaba a profesores de diversas materias, quienes impartían cursos de cuatro a seis meses. En esta forma pasaron por la Escuela profesores como Xenia Zarina, Yol-Izma, Dora Duby, Indio Guate, Gilberto Martínez del Campo y José M. Rojo.⁴²

En 1939 la planta docente quedó integrada de la siguiente manera: curso infantil a cargo de los profesores supernumerarios Yolanda Orive, Margarita Alvarado, Norma Vázquez y Eva Enríquez Duplán; vocacional 1º A y B a cargo de la alumna Estela Trueba; 2º año, de la alumna Bertha Hidalgo y 3º año, de Lourdes González Meza. Baile español 2º y 3º vocacional, a cargo de Carmen Galé; baile regional 2º y 3º, del alumno Roberto Jiménez. Técnica de danza clásica (1º, 2º y 3º) bajo la responsabilidad de Lourdes González Meza, profesor supernumerario Enrique Vela y Gloria Campobello, respectivamente. Baile español: 1º de profesional a cargo de Carmen Galé; 2º y 3º de profesional, de Enrique Vela Quintero. Baile regional: 1º de profesional bajo la dirección de Roberto Jiménez. Pedagogía y metodología 2º y 3º a cargo de Adolfo Díaz Chávez. Ritmo indígena y danzas de México 2º y 3º, e historia

³⁸ Oficio de Nellie Campobello a Francisco Domínguez, 1º de febrero de 1939. (AHENDNyGC.)

³⁹ Notificación de baja definitiva del profesor Luis Felipe Obregón de la Escuela Nacional de Danza, 19 de mayo de 1939. (AHENDNyGC.)

⁴⁰ Los alumnos con problemas fueron Manuel Aburto, Gabriel Álvarez, Eulalio Arroyo, Lourdes Campos, Alicia Ceballos, Francisco De León, Margarita Devares, Alba Estela Garfías, Isabel Luna, Josefina Luna, María Martínez, Ofelia Martínez, Bertha Molina, Paz Monterde, Martha de Lourdes Ortiz, Rosa María Ortiz, Ofelia Reyna, Celia Rodríguez, Estela Sakar, Dina Torregrosa y Teresa Zavala.

⁴¹ Carta firmada por la Sociedad de Madres de Familia, 13 de febrero de 1939. (AHENDNyGC.)

⁴² María Roldán, "Recuerdos 1932-1992", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, México, 1992, inédito, pág. 75.

de la danza 3º, Gloria Campobello. 2º y 3º de solfeo y 1º y 2º profesional, José M. Rojo.⁴³

En relación con la planta docente, se observa que a partir de 1939 la Escuela, que contrataba profesores de danza con experiencia, que habían dado clases particulares y formados en el extranjero o con maestros extranjeros, paulatinamente se empezó a nutrir de profesores formados por la misma institución.

Entre los pocos maestros contratados de las filas de quienes daban clases al mismo tiempo en la SEP y en academias particulares, estuvo Enrique Vela Quintero; de los maestros extranjeros contratados anteriormente sólo quedó Linda Costa. Poco a poco la dirección y guía de la institución quedaba bajo la visión estética, artística y educativa de Nellie y Gloria Campobello.

El trabajo académico y artístico de Nellie y Gloria Campobello

Entre los sujetos históricos que marcaron el camino de la formación dancística mexicana figuran, como es visible, Nellie y Gloria Campobello.⁴⁴

Las hermanas Campobello llegaron del norte del país a la ciudad de México en 1923. En 1925 Gloria vio bailar a Anna Pavlova, experiencia que le bastó a la joven para soñar con ser bailarina. A partir de ese momento las hermanas buscaron maestros; las primeras enseñanzas que Gloria recibió fueron de Adela, Amelia y Linda Costa. Al principio Nellie acompañaba a su hermana y esperaba sentada en el automóvil a que terminaran las clases; finalmente se le unió y ambas decidieron entrenarse en este arte. Como las clases de las maestras Costa no eran satisfactorias, prosiguieron con su búsqueda y fueron a dar con Carmen Galé, "muchacha de tipo indígena que tenía un *port de bras* que podías esculpirlo en mármol",⁴⁵ que para Nellie fue una buena maestra, pues aparte de sus aptitudes personales contaba con las bases que le habían proporcionado sus maestros Vittorio Rossi y Anna Pavlova.

Otros maestros que acompañaron a Gloria y Nellie en su incursión dancística fueron los polacos Stanislava Mol Potapovitch y Carol Adamchevsky,

⁴³ Informe de labores enviado por Nellie Campobello al jefe del Departamento de Bellas Artes, abril de 1939. (AHENDN_YGC.)

⁴⁴ El verdadero nombre de Nellie Campobello era Francisca Ernestina Moya Luna, nació en Villa Ocampo, Durango el 7 de noviembre de 1900 y murió el 9 de julio de 1986; no se supo de su fallecimiento hasta diciembre de 1998. Sus padres fueron Rafaela Luna y Felipe de Jesús Moya; sus hermanos, José Felipe de Jesús, Mauro, José Mateo, Carlos, Pedro, María Judith y María Soledad (Gloria). En 1918 Nellie se fue a Chihuahua, donde conoció a Alfredo Chávez, un comandante de la policía de quien se enamoró y tuvo un hijo, Raúl. Doña Rafaela Luna lo reconoció como hijo propio, pero murió dos años después y enseguida sobrevino la muerte de doña Rafaela. Quizá por estos acontecimientos Nellie decidió venir a la ciudad de México en 1923. (Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, Ediciones Cal y Arena, México, 1997, págs. 23-24, 36-37 y 45.) Gloria Campobello nació en Parral, Chihuahua el 21 de octubre de 1911. Sus padres fueron Rafaela Luna y Jesús Campbell Morton. (*Ibid.*, pág. 34.)

⁴⁵ Campobello en Patricia Cardona, "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Cenidi-Danza/INBA, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990, pág. 129.

y la estadounidense Eleonor Wallace, hasta que finalmente ingresaron a la compañía de Lettie Carroll. Desde el principio se dejó sentir la participación de las hermanas en este grupo. A Nellie, la mayor de las dos, se le asignó el papel de muchacho, como pareja de Gloria.

Debutaron en marzo de 1927 interpretando *Una fantasía bucólica*, con Nellie como el Príncipe feliz; en esa ocasión la compañía llevó a escena también algunos *divertissements* y *El baile de los marineros*.

Un año clave para su trabajo dancístico fue 1929 (el mismo en que Nellie inició su labor periodística y publicó *Yo*, su libro de poemas),⁴⁶ porque las dos hermanas, después de permanecer durante algunos meses en la compañía de Carroll, decidieron retirarse de ella para presentarse como dúo interpretando danzas mexicanas auténticas con una indumentaria apegada a la tradicional y con peinados de acuerdo con su interpretación. Adoptaron el apellido del padre de Gloria, Campbell, castellanizado como Campobello.

Apoyos decisivos para las hermanas fueron las amistades que cultivaron con intelectuales y artistas como Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*; Carlos González Peña, director de *El Universal Gráfico*, y el escritor Martín Luis Guzmán, director del periódico *El Mundo*.⁴⁷

Después del éxito que obtuvieron en 1929, las Campobello recibieron una invitación para participar en la Feria de Sevilla; en su viaje nunca tocaron tierras españolas, la travesía únicamente llegó hasta La Habana. Allí conocieron a personajes que hablarían muy bien de su trabajo dancístico y literario, entre ellos el periodista José Antonio Fernández de Castro, Federico García Lorca, Germán List Arzubide⁴⁸ y el poeta estadounidense Langston Hughes.⁴⁹

A su regreso a México a mediados de 1930, en lugar de dedicarse a la danza en los teatros de la capital, Gloria y Nellie Campobello prefirieron trabajar en la SEP, en la Sección de Música y Bailes Nacionales del Departamento de Bellas Artes. Nellie impartió clases en la Escuela del Estudiante Indígena y Gloria, en la Escuela Corregidora de Querétaro; se unieron al trabajo de las Misiones Culturales y empezaron a presentar obras como *Escena*

⁴⁶ En la editorial LIDAN, dirigida por el Dr. Atl; hubo una segunda edición en 1958, a la que tituló *Yo*, por Francisca y en la que ya firmó como Nellie Campobello.

⁴⁷ Amigo y compañero de Nellie Campobello durante la mayor parte de su vida, hasta 1976, cuando murió el escritor. Casi 53 años de convivencia, en los cuales éste pasó mucho tiempo presenciando los ensayos de la Escuela, compartiendo su vida familiar, intercambiando apuntes y comentarios sobre sus escritos con Nellie.

⁴⁸ Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 28 de abril de 1997, inédita; *cfr.* Tortajada, *Frutos de mujer*, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001, pág. 275.

⁴⁹ Tiempo después Langston Hughes tradujo algunos versos que Nellie había escrito y Dudley Pitts los publicó en su *Antología de la poesía latinoamericana contemporánea* [Norfolk, 1942]. En noviembre de 1930 se publicaron algunos escritos de Nellie en la *Revista de La Habana*. (Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1965, págs. 327-338.)

tarabumara, *La sandunga*, el *Jarabe* y *La fantasía yucateca* en diferentes lugares de la república. Poco tiempo después se sumaron al equipo de maestros de la SEP que trabajaba bajo la dirección de Hipólito Zybin.

En 1931, en varios espectáculos las hermanas Campobello interpretaron danzas aprendidas durante su incursión en las Misiones Culturales, como *El venadito* para la Casa del Estudiante Indígena y el *Ballet yaqui* para el tercer aniversario de la muerte del general Obregón; en noviembre estrenaron en el Estadio Nacional, para conmemorar el aniversario de la Revolución, el *Ballet simbólico de masas 30-30*.⁵⁰ Además, Nellie publicó su segunda obra literaria, *Cartucho*.⁵¹

En 1937 Nellie fue nombrada directora de la Escuela de Danza; Gloria, profesora de danza clásica, camino que tomó como bailarina.

Gracias a su trabajo de la década de los treinta, en 1941 la Escuela Nacional de Danza inició el proyecto de creación del Ballet de la Ciudad de México, que se constituyó en 1943; su objetivo era la construcción de ballets mexicanos, pero con el fundamento técnico del ballet clásico. Para la integración del BCM la referencia clave fueron los Ballets Rusos, por sus triunfos y porque la búsqueda de México era similar a la de ellos: recuperar y resaltar el folclor de su pueblo. Con el BCM se logró un ballet mexicano que recuperaba temas de interés para el país, muy ligados a sus tradiciones pero siguiendo los preceptos clásicos, tanto técnicos como artísticos.

El BCM contó con apoyo político; en su primera presentación en 1941 fue respaldado por el gobernador de Veracruz, Jorge Cerdán, y posteriormen-

⁵⁰ El éxito de la obra fue tal, que se presentó en innumerables ocasiones y espacios escénicos, incluso hasta 1946, como obra completa, y en 1960 en el Palacio de Bellas Artes, sólo fragmentos pero conservando su estructura coreográfica en tres partes: *Revolución*, *Siembra y Liberación*. El *Ballet 30-30*, con el nombre de *Corrido* y a cargo de Josefina Laval, también se llevó a escena con la participación de alumnos de la ENDNCGC en el centenario del natalicio de Nellie Campobello (2000) y en la muestra de las Escuelas Superiores de Danza del INBA (2001). Fue la obra coreográfica más importante de la década de los treinta; para ella Campobello escribió su poema "Estadios". [Cfr. "Estadios", fragmento, en "Tres poemas" (de *Abra en la roca*, volumen en prensa), Compañía General de Ediciones, México, 1957, págs. 27-39.]

⁵¹ Según Nellie, el libro se formó en Jalapa y se publicó en "Palabra pura" de Ediciones Integrales el 13 de octubre de 1931; Germán List Arzubide cuidó la edición y Leopoldo Méndez diseñó la portada. Su trabajo literario no concluyó con *Cartucho*; en 1937 apareció *Las manos de mamá*; en 1940, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Ritmos indígenas de México* en coautoría con Gloria. (Nellie Campobello, "Prólogo", *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960, págs. 8-45.) Nellie había participado en el periodismo desde 1929 con "sucesos y noticias raras" en *El Universal Gráfico*. Antes inició una novela que dejó inconclusa, *La procesada de la duquesa*; en noviembre de 1930 publicó, gracias a la ayuda del cubano Fernández de Castro, "Ocho poemas de mujer", que aparecieron en la *Revista de La Habana*; asimismo, publicó artículos donde hacía comparaciones entre la ciudad de México y La Habana. (Emmanuel Carballo, *op. cit.*, págs. 327-338.) Su última publicación fue una antología con todos sus libros (1960), excepto *Ritmos indígenas de México*, que incluye los poemas reunidos en el libro *Abra en la roca* y siete más, que tratan un tema poco frecuente en su obra: el amor perdido. (*Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960).

te, por el presidente Ávila Camacho y el secretario de Gobernación, Miguel Alemán. Seguramente recibió dicho apoyo porque estaba administrado por personajes importantes de la cultura y porque coincidía con la idea del gobierno de Ávila Camacho, de propiciar un nacionalismo distinto al anterior.

El sexenio de Cárdenas se había caracterizado por el intento de llegar a los lugares recónditos para tener contacto con la cultura y las costumbres de los pueblos de México y plasmarlas en las diversas expresiones artísticas; en ocasiones esta inclinación se exacerbó hasta dar como resultado un arte cargado hacia el indigenismo que provocaba "luchas a muerte" entre quienes no se inclinaban por esta tendencia y quienes la abanderaban.⁵² Este movimiento se radicalizó y repercutió directamente en el arte; se llegó a argumentar que si carecía de mensaje propagandístico, el arte no era tal.

Entonces, Ávila Camacho buscó un nuevo nacionalismo, más conciliador, que diera cabida a intelectuales y artistas maduros cuya experiencia pudiera ser valiosa. Entre ellos figuraba Martín Luis Guzmán, cuya participación fue decisiva en la constitución del BCM desde el punto de vista político, artístico y económico.

En la década de los cuarenta, el BCM dio tres grandes temporadas (1943, 1945 y 1947), en las cuales Gloria Campobello destacó como primera *ballerina* y se llevaron a escena obras de repertorio y de nueva creación (Tabla 3, página 224).

Juntos, las hermanas Campobello, Martín Luis Guzmán (presidente del Consejo Directivo del BCM) y José Clemente Orozco (como vocal) constituyeron y le dieron vida a una compañía mexicana, integrada con bailarines del país, en cuyas obras recuperó las tradiciones mexicanas pero en busca de un arte universal. Su tesorera, Nellie Campobello, declaró que su propósito era "crear un cuerpo de ballet integrado por mexicanos, que sirva de instrumento artístico para expresar los valores tanto universales como nacionales del baile".⁵³

Los artistas que dieron cauce a esta iniciativa fueron Martín Luis Guzmán,⁵⁴ Nellie Campobello, José Clemente Orozco y Gloria Campobello, sin olvidar que en las puestas en escena colaboraron artistas de la talla de Diego Rivera, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Germán Cueto, Federico Canessi y Julio Castellanos, en la escenografía y vestuario; así como Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada, José Pablo Moncayo y Blas Galindo, en la música.

⁵² José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Ed. Era, México, 1985, pág. 73.

⁵³ Nellie Campobello cit. en "Temporada de baile", *Tiempo*, México, 12 de marzo de 1943, pág. 44.

⁵⁴ Martín Luis Guzmán, durante su estancia en Nueva York, "tuvo la oportunidad de admirar los Ballets Rusos, que hacían su primera gira por los Estados Unidos". (*Tiempo*, 1943, cit. en Patricia Aulestia, "Nellie Campobello", *Cuadernos del Cenidi-Danza* núm. 15, Cenidi-Danza, México, 1987, pág. 4.)

En 1943 el BCM hizo su primera aparición, con gran éxito, y se mantuvo hasta el final de la década de los cuarenta.

Sus integrantes tuvieron la oportunidad de observar el trabajo que se estaba realizando en el extranjero, cuando a México llegaron varias compañías cuyos bailarines se habían formado en la técnica clásica; entre ellas, en 1934, los Ballets Rusos de Montecarlo, compañía que se fragmentó y dio lugar a los Ballets de Montecarlo dirigidos por René Blum, y los Ballets Rusos del Coronel de Basil, que más tarde llevó el nombre de Covent Garden Russian Ballet y posteriormente, Original Ballet Ruso.⁵⁵

En 1941 llegó a México otra compañía, The American Ballet Theatre, que regresó en 1942; entre sus bailarines estaban Alicia Markova y Antón Dolin, intérpretes que más adelante compartirían aplausos con el BCM, ya que éste los invitaría a participar en su temporada de 1947.⁵⁶

Al finalizar la tercera temporada la compañía empezó a desmembrarse. Fernando Schaffenburg, la pareja de baile de Gloria Campobello, se fue; otros bailarines regresaron a sus trabajos o fueron becados por compañías extranjeras de danza.

Un año antes, en 1946, la Escuela había dejado el Palacio de Bellas Artes para ubicarse en Avenida del Castillo 200.⁵⁷ Aunque el inmueble era amplio y cómodo, desde el punto de vista político la separación del PBA representaba una gran desventaja para el trabajo artístico y académico de la instancia educativa.

Después de su última temporada, en 1947, el BCM decaía, a pesar de que el presidente Ávila Camacho lo había apoyado. El siguiente gobierno, de Miguel Alemán, ya no lo sostuvo. Las necesidades eran diferentes, la ciudad estaba cambiando, el capitalismo tomaba la delantera y ahora se pretendía un país moderno que se incorporara a los avances tecnológicos demandados por el nuevo modelo económico y social; el arte tendría que hacer aportaciones acordes con el momento histórico, y dicha asociación ya no cumplía con estas expectativas.

Gloria Campobello, por tanto, se quedó sola, sin sus bailarines y sin la compañía. Su calidad artística podría haberle permitido integrarse a cualquier otro proyecto artístico; sin embargo, decidió permanecer al lado de su hermana en la Escuela, ejerciendo su labor docente. En 1948 trató de rehacer su vida personal y contrajo matrimonio clandestinamente con Melchor Pereda; estaba embarazada, pero perdió a su hijo y el matrimonio se desbarató al poco tiempo; mucho se dijo que Nellie tuvo que ver en esta disolución.⁵⁸

⁵⁵ *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, dos tomos, INBA-SEP, México, 1986, pág. 329.

⁵⁶ *Ibid.*, págs. 330-332.

⁵⁷ La Escuela estuvo ubicada en el mismo predio de 1946 a 1974, pero el nombre de la calle cambió de Av. del Castillo a Presidente Mazaryk, debido a un reajuste en los nombres de las calles en la zona de Polanco, alrededor de 1966.

⁵⁸ Testimonio de Mariano Tapia en Felipe Segura, *Gloria Campobello. La primera ballarina de México*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1991, págs. 59-62.

El BCM dio sus últimas funciones en 1951; la última de Gloria Campobello como bailarina fue en *Umbral*, en 1957. Murió el 4 de noviembre de 1968, dejando su nombre a tres escuelas: la Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBA, la de Tijuana, Baja California y la del Centro Popular José María Pino Suárez, del Departamento del Distrito Federal.

La Escuela Nacional de Danza continuó con sus actividades docentes. Nellie siguió al frente hasta 1984; murió el 9 de julio de 1986 en Progreso de Obregón, Hidalgo, aunque no se supo de su fallecimiento hasta diciembre de 1998, debido al secuestro de que fue víctima.⁵⁹

A partir de que la Escuela se cambió en enero de 1975 de Av. Presidente Mazaryk a Campos Elíseos 480 en la colonia Polanco,⁶⁰ Nellie Campobello empezó a faltar debido a que para ese momento tenía 75 años de edad y su salud y energía habían mermado. Además, dejar el predio anterior, mucho más amplio y cómodo, seguramente representó para ella un fuerte golpe político y anímico, ya que el espacio en Campos Elíseos estaba diseñado para casa habitación y no para una escuela profesional de danza, situación que repercutió también en deserción de alumnos. Ya ubicada en sus nuevas instalaciones, la directora dejó de acudir diariamente para ir dos o tres veces por semana; después su presencia sólo era semanal, y se fue distanciando cada vez más, hasta el punto en que ya no acudió. La Escuela quedó en manos de Cristina Belmont, ex alumna a quien Nellie le confirió la facultad de supervisar las actividades cotidianas del plantel. Esta ausencia afectó drásticamente el trabajo artístico, académico y administrativo, tanto, que en dos ocasiones la Escuela estuvo a punto de desaparecer. Esto ocurrió en 1983, pero gracias al trabajo que emprendió Nieves Gurría junto con la planta docente a partir de 1984, la institución salió adelante.

En 1993 la Escuela nuevamente se encontró sin planes de estudios autorizados y prácticamente sin alumnos,⁶¹ porque los planes existentes estaban en liquidación y porque pendía la amenaza de quitarle nuevamente la casa que ocupaba, pues las autoridades tenían previsto que las escuelas profesionales del INBA que daban resultados favorables —entre las que no estaba incluida

⁵⁹ Para información al respecto se sugiere consultar Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, op. cit.; Clara Guadalupe García, *Nellie. El caso Campobello*, Cal y Arena, México, 2000; Roxana Ramos, *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2002, y César Delgado Martínez, *Nellie Campobello. Crónica de un secuestro*, Escenología, México, 2007.

⁶⁰ Telegrama de Nellie Campobello a Luis Echeverría Álvarez para agradecer las nuevas instalaciones de la Escuela Nacional de Danza, diciembre de 1974. (AHENDNyGC.) El cambio a Campos Elíseos se debió a que en el gobierno de Echeverría las instalaciones de la Escuela se le otorgaron a la embajada Cubana, de manera que Campobello se vio obligada a buscar otro espacio, que encontró a espaldas del que ocupaba.

⁶¹ En 1994 la Escuela sólo tenía 25 alumnos inscritos, que estaban cursando los últimos años del plan de estudios en liquidación.

la ya en ese momento llamada Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello— se concentraran en el Centro Nacional de las Artes. La batalla fue ardua, pero con el trabajo académico y artístico desarrollado, a partir de 1993 a la instancia académica se le autorizaron dos planes de estudios y, además, quedarse en las instalaciones que ocupaba, una ampliación presupuestal considerable que permitió incrementar la planta docente de 17 a más de 70 maestros y albergar a una población que rebasó los 600 alumnos. Gracias a este esfuerzo la Escuela continuó su camino y conservó su misión de formar profesionales de la danza dedicados a la docencia.

A partir de la década de los treinta la concepción de bailarín y de profesor de danza se fue transformando paulatinamente. En los años veinte y treinta lo común había sido una enseñanza de la danza no formal, es decir, fuera del sistema educativo institucionalizado, dirigida a subgrupos particulares de la población interesados en aprender y practicar esta disciplina. Con la apertura de la Escuela se iniciaba la sistematización, en primer término, al elaborarse diversos planes de estudios de acuerdo con el momento histórico y con las necesidades que se iban detectando, de manera que las primeras propuestas eran extensas, pretendían formar a los bailarines mexicanos con un plan de ocho años, que posteriormente, de 1932 a 1935, se redujo a tres, hasta que a partir de 1935 nuevamente se extendió a cinco años.

A mediados de la década de los treinta ser bailarín en México significaba haber estudiado una carrera profesional en una instancia específica y oficial, en este caso, la Escuela Nacional de Danza perteneciente al DBA y a la SEP. La formación de maestros todavía no se pensaba como una carrera; los planes estaban encaminados a formar bailarines, apenas consideraban algunas materias que brindaban herramientas para fungir como profesor de danza. A su vez, ser maestro de danza significaba formarse como bailarín con algunos conocimientos sobre pedagogía; finalmente, la experiencia se ganaba con la práctica.

Estos procesos empezaron a transformar costumbres y a establecer una cultura profesional,⁶² que en general incluye los procedimientos por medio de los cuales los maestros ingresan a una institución, los mecanismos para avanzar dentro de ella, los requisitos con los que tienen que cumplir los maestros o autoridades mientras pertenezcan a la instancia académica e incluso los mecanismos que determinan su exclusión. Todo ello va constituyendo costumbres y tradiciones, que se transforman con el tiempo. Al abrirse la Escuela, los maestros pertenecían a la SEP y algunos impartían clases en escuelas particulares; el factor más importante era que contaran con los conocimientos y la experiencia necesarios para impartir su materia. Lo mismo sucedió de 1935 a 1937, cuando el dominio, conocimiento y experiencia en el área asig-

⁶² Dominique Julia, "La cultura escolar como objeto histórico", en *Historia de las universidades modernas en Hispanoamérica. Métodos y fuentes*, CESU/UNAM, México, 1995, págs. 143-149.

nada eran fundamentales. A partir de 1939 la contratación y permanencia en la institución dependieron de los criterios de la directora, quien solicitaba los conocimientos necesarios en el área que se impartiría, pero también lealtad a la institución y a la autoridad. Entonces, la experiencia pasó a segundo término; desde ese año la mayoría de los maestros contratados había egresado de la propia institución y adquiría experiencia en el trayecto.

PRÁCTICAS REGULADORAS

Centrarse en el currículum como sistema de razón consiste en tomar en cuenta las prácticas a través de las cuales se fabrica la individualidad. De ellas consideré tres: de gobernación, de titulación (legitimación) y de enseñanza de la danza.

Gobernación

Denominé a la primera práctica de gobernación tomando en cuenta dos nociones: gobierno y gubernamentalidad. De la primera, Foucault afirma:

En un sentido amplio de la palabra, "gobierno" no es una forma de forzar a los hombres a hacer las cosas que el gobernante quiere; en realidad, se trata más de un equilibrio movable con agregados y conflictos entre las técnicas que aseguran la obediencia y los procesos a través de los cuales uno se construye a sí mismo y se transforma.⁶³

Con respecto a la segunda, el propio Foucault indica:

[Son] las tácticas de gobierno las que permiten definir paso a paso qué es lo que compete al Estado y qué es lo que no le compete, qué es lo público y qué es lo privado, qué es lo estatal y qué lo no estatal, etc. En consecuencia el Estado, en su supervivencia y en sus límites, no puede entenderse más que a partir de las tácticas generales de la gubernamentalidad.⁶⁴

A partir de lo anterior es posible señalar que la "gubernamentalidad" tiene lugar si existe "una mentalidad de gobierno, que acepte y valore el gobierno"; para ello es necesario "primero la conducción de sí mismo, y segundo

⁶³ Michel Foucault, "About the beginning of the hermeneutics of the self", *Political Theory* vol. 21, núm. 2, 1993, págs. 203-204.

⁶⁴ Michel Foucault, "Espacios de poder", *Genealogía del poder* 6, Editorial La Piqueta, Madrid, 2ª ed., 1991, págs. 9-26.

la articulación, unión, combinación de muchas conducciones (la del padre, del maestro, incluso la del médico), con la conducción global de un Estado moderno, [que] no siempre coinciden".⁶⁵

La conducción de la que se habla tiene que ver con la conducta, por ello

conducir las conducciones no es fácil. El primer requisito es que la gente sienta que debe conducirse a sí misma, que tiene que cumplir las reglas y que, en caso de que no lo haga, es necesario que se justifique y se pregunte por qué no las cumple, y acepte un castigo o reprimenda.⁶⁶

Con base en lo anterior, relaciono la práctica de gobernación, uno, con los conocimientos que se seleccionaron para enseñarse a partir de 1937 en la Escuela Nacional de Danza, y dos, con las estrategias para la acción que ésta puso en marcha para construir la razón y la individualidad.

En cuanto a los conocimientos que valía la pena enseñar, a partir de que Nellie Campobello tomó posesión del cargo de directora se modificaron las propuestas de formación dancística. Sobre las materias, la nueva directora le escribió a José Muñoz Cota que

el programa presentado por el señor Francisco Domínguez a ese Departamento [de Bellas Artes] está basado en el plan de estudios que yo elaboré para la Escuela en 1932 con el cual, aunque irregularmente en el terreno técnico, la Escuela ha estado funcionando. Al firmarlo indebidamente Carlos Mérida, seguramente creyendo dar realce o más importancia a la Escuela, agregó algunas materias complementarias como la plástica escénica, que fue un fracaso; el baile acrobático, que por su mismo origen viene del clásico y que no es necesario; así como el baile oriental, al estar enseñado por una estilizadora que a su vez lo había aprendido de un bailarín que también lo estilizaba. Al entrar el señor Francisco Domínguez como director, impuso la rítmica musical; nosotros los profesores y bailarines utilizamos la música desde el punto de vista de la música misma, por no ser ninguno de nosotros músico. Los maestros acompañantes de esta Escuela pueden dictaminar sobre esta clase si usted así lo dispone.⁶⁷

De acuerdo con la cita, es notorio que Campobello pretendía que se le considerara la autora de los planes de estudios generados desde 1932; además, le molestaba que se hubieran incluido materias que no le parecían pertinentes. Algunos de los argumentos dictados por ella se expresaron en las tres diferen-

⁶⁵ Inés Dussel y Marcelo Caruso, *La invención del aula. Una genealogía de las formas de enseñar*, Ediciones Santillana, Buenos Aires, 1999, pág. 37.

⁶⁶ *Ibid.*, págs. 36-37.

⁶⁷ Comentarios de Nellie Campobello en relación con el plan de estudios, dirigidos al jefe del Departamento de Bellas Artes, 26 de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

tes propuestas académicas elaboradas en 1937, 1938 y 1939, y en las dos tiras de materias correspondientes a 1938 y 1939.

Antes de abordar el tratamiento que se les dio a las asignaturas, es necesario enfatizar dos aspectos; uno, que aquéllas de los planes de estudios divergían de las incluidas en las tiras de materias, lo cual hace pensar en irregularidades de instrumentación, y dos, que esas tiras se elaboraban tiempo después, con fines administrativos.

De entrada, sobresale que en 1937 se elaboró un plan emergente cuyo principal propósito era la titulación de los alumnos; es posible detectar esto porque como parte de los lineamientos, la institución señalaba que la aplicación práctica del programa de estudios estaba encaminada a "*graduar primeras bailarinas culturales y primeros bailarines completos [...]; egresar maestros culturales del primero al tercer año*".⁶⁸ Dicho argumento no aparecía en ningún plan anterior; además se le llamaba emergente, calificativo que se constata porque al año siguiente la propuesta académica se modificó.

Entre las materias incluidas en el plan emergente de titulación en primer término aparece la danza clásica, que se ubica en todos los años de estudio y de la que se decía: "el baile clásico se imparte ya con la evolución moderna o sea con la técnica de expresión rusa y con variaciones clásicas de conjunto y personales".⁶⁹

La danza española se privilegió como la más importante de las especialidades, a tal grado que se impartía por el mismo número de años que los bailes mexicanos. Ambas materias aparecían del 3º al 5º año de la carrera.

La danza moderna se excluyó del plan, a pesar de que en la propuesta anterior se impartía durante cuatro años. Las materias de tap y acrobático, historia de la danza y rítmica quedaron como complementarias y no se informaba el año en que se cursaban ni el número de horas que se les dedicaba a la semana. Se retomó una materia del plan de 1931, la práctica con grupo de principiantes (Anexo I.8, página 244).

Pasando a la propuesta de 1938, que incluía el Proyecto de Reglamento Interior de la Escuela de Danza (Anexo II.15, página 266)⁷⁰ se observa que la preparación física de los bailarines se fincó en la danza clásica, y pasaron a

⁶⁸ Programa técnico de la Escuela de Danza, noviembre de 1937. (AHENDNyGC.) El programa técnico no aclara qué se entiende por bailarinas culturales y maestros culturales; quizás la idea esté ligada a la misión que la Escuela asumió a partir de 1937, que fue preparar a sus alumnos para la transmisión del oficio de la danza al grueso de la población. Por otro lado, cabe aclarar que hasta el 21 de octubre de 1937 los comunicados recibidos y emitidos por la instancia llevaban el nombre de Escuela de Danza, y a partir del 22 de octubre de 1937, en la mayoría se le llama ya Escuela Nacional de Danza.

⁶⁹ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, firmado por Nellie Campobello en noviembre de 1937. (AHENDNyGC.)

⁷⁰ Proyecto de Reglamento interior de la Escuela de Danza del DBA de la SEP, México, D. F., abril de 1938. (AHENDNyGC.)

segundo plano las danzas mexicanas. Sobre la técnica clásica, que se estudiaba durante cinco años, se marcaba:

La Escuela de Danza imparte la enseñanza y divulgación de la danza con fines educativos. La técnica clásica del baile es tan indispensable para la danzarina como el solfeo para el músico. El conocimiento de las raíces que formaron el baile clásico francés en el siglo XVII y su evolución en Italia (técnica de expresión italiana) del siglo XVIII y en Rusia a mediados del siglo XIX, son la base de todas las buenas escuelas de ballet.⁷¹

Con respecto a la enseñanza de las danzas mexicanas, es importante notar que la Escuela dividió los contenidos de la materia del siguiente modo: en el 1º año se estudiaban bailes elementales mexicanos y danzas internacionales; en el 2º, ritmos indígenas de México y baile popular mexicano; en el 3º, bailes populares mexicanos; en el 4º, ritmos indígenas de México, danzas y ballets de México; y en el 5º, perfeccionamiento de bailes mexicanos. No se encontró ningún documento que detallara qué se estudiaba en cada una de éstas.

La danza española se quedó como la especialidad elegida; se estudiaba durante tres años, del 3º al 5º, y en el último año se le denominaba perfeccionamiento del baile español.

A pesar de que Nellie Campobello había dicho que la materia de música la había incorporado Francisco Domínguez y que la manera en que se estudiaba no era adecuada para los bailarines, en esta propuesta nuevamente se le incluyó durante los tres primeros años de la carrera; asimismo, se retomó el laboratorio, eje fundamental de las propuestas de 1932 a 1935, y se preservó la materia de enseñanza elemental a los grupos preparatorios. También se recuperó la historia de la danza, impartida del 2º al 5º año. Las asignaturas que se suprimieron fueron danza moderna y plástica escénica (Anexo I.9, página 246).

La tira de materias de 1938 estaba constituida por cuatro líneas curriculares (dancística, teatral, humanidades y artística) y un total de 44 asignaturas. No se encontró mayor información, sólo que estaba integrada por las mismas materias para los cuatro primeros años: técnica clásica, mexicano, español, regional, tap, oriental, danza moderna, plástica escénica, rítmica e historia de la danza. En el 5º año sólo incluía técnica clásica, español, práctica con grupo de principiantes y laboratorio.⁷²

⁷¹ Plan de estudios para el año escolar de 1938, octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁷² La línea de trabajo marcada era similar a la del periodo 1935-1937, con la diferencia de que si bien eran casi las mismas materias, se estudiaban un mayor número de veces a lo largo de la carrera. En síntesis, entre la tira de materias de 1938 y la propuesta de formación dancística de ese mismo año se detectaron diferencias, por ejemplo, que la tira estaba constituida por 44 materias y la propuesta para la formación, por 27. En este caso también se percibe que muy

A partir de 1939, la Escuela Nacional de Danza incrementó de cinco a seis años el plan de estudios, que permaneció vigente hasta 1943. La materia rectora siguió siendo la técnica de danza clásica, que se estudiaba durante los seis años; pero en el 6º, además de llevar técnica superior, se incorporaron dos materias más pertenecientes al área de clásico, a la primera se le denominó danzas y ballets clásicos y a la segunda, *divertissements*, estudio y práctica de ballets antiguos, tradicionales y modernos (Anexo I.10, página 247).

Las danzas mexicanas estaban presentes a partir del segundo año, con diversas denominaciones: de 2º a 4º, como bailes regionales mexicanos; en 5º, como ritmos indígenas y danzas de México, y en 6º, como danzas y ballets mexicanos.

Se volvió a incorporar la danza moderna, ubicada en 5º y 6º años con los nombres de técnica de la danza moderna y danzas modernas, respectivamente.

Los contenidos de la danza española también se dividieron para su enseñanza: en 3º y 4º se estudiaban bailes regionales españoles; en 5º, danzas españolas clásicas y modernas, y en 6º año, danzas y ballets españoles.

Se abrió una nueva materia, llamada bailes de otros países, que se estudiaba del 2º al 4º año.

La materia de solfeo, rítmica y teoría musical se cursaba en 1º y 2º, para impartirla se contrató al profesor José M. Rojo; plástica escénica regresó al plan de estudios, en el 3º año; y plástica del traje y maquillaje, en 4º. Por último, historia de la danza y estética de la danza se concentraron en el 5º año, a cargo de Gloria Campobello y Adolfo Díaz Chávez, respectivamente.

La tira de materias estaba integrada por 37 asignaturas (cuatro más que en el plan de estudios del mismo año).⁷³

Como se observa, a partir de 1937 y hasta el año que comprende esta investigación (1945), la Escuela se caracterizó por centrar la formación de los bailarines en la enseñanza de la técnica clásica; en un segundo plano ubicó las danzas y bailes mexicanos y las danzas españolas, pero seguramente se comprendió que era excesivo el material que se pretendía abarcar, porque dichas asignaturas se fueron dividiendo o fraccionando para su estudio, y finalmente se subrayó la importancia de la práctica con grupo de principiantes, de manera que a partir de ese momento se inició en la Escuela una nueva práctica, que denominé enseñanza de la danza y que abordó más adelante.

El hecho de que a partir de 1937 se haya concedido la mayor importancia a la técnica clásica, da pie a recurrir a la siguiente afirmación de Foucault: "la regulación de la vida social es, primero y antes que nada, la regulación de los cuerpos, por lo que se puede decir que el fenómeno del cuerpo social es el

posiblemente la tira haya servido sólo para subsanar trámites administrativos posteriores. La tira de materias aparece en Alma Rosa Cortés González, *60 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992, pág. 125.

⁷³ En *ibid.*, pág. 126.

efecto de la materialidad del poder que funciona en los mismos cuerpos de los individuos".⁷⁴ Puede entenderse que la Escuela, en el momento de fundar una compañía, eligiera una estética y técnica relacionadas con la danza clásica, pues ésta gozaba de mayor prestigio social y sus resultados estaban probados; por tanto, la institución optó por abandonar o alejarse de la experimentación o exploración que demandaba la naciente danza moderna.

A continuación se enlistan los contenidos generales del ciclo profesional, de acuerdo con el Programa sintético presentado en 1939:

Primer año. Técnica de la danza. 4º curso.

Técnica de expresión italiana (la antigua escuela) ejercicios en puntas, "port de bras" completo, pasos de "routine", pegados, toda clase de combinaciones, ejercicios sencillos en punta y media punta.

Segundo año. Técnica de la danza. 5º curso.

Técnica superior. Gran combinación con pasos auxiliares y espectaculares. Combinaciones improvisadas. Bailes en puntas tipo francés, italiano y ruso. Perfeccionamiento de la punta. Pegados. Combinaciones de la técnica superior. Depuración del estilo en bailes individuales. Creación e interpretación de pequeños ballets de todos estilos.

Tercer año. Técnica superior de la danza. 6º curso.

Perfeccionamiento del baile clásico individual.⁷⁵

Queda claro que la técnica que se estaba utilizando provenía de la tradición dancística italiana, aunque se detecta que la institución también trabajaba las escuelas francesa y rusa y realizaba adecuaciones, como lo expresa al señalar que impartía "bailes en punta tipo francés, italiano y ruso".

La influencia de la tradición italiana en México se debió a Giovanni Lepri (ca. 1820-1891),⁷⁶ Carlo Blasis (1797-1878) y Enrico Cecchetti (1850-1928); fue asimilada por las hermanas Costa y Giorgio Vittorio Rossi, quienes a su vez transmitieron sus conocimientos a Marina Marcué, Carmen Galé y las hermanas Campobello, entre otros.

Carlo Blasis, en su famoso tratado elemental de danza clásica llamado *Código de Terpsícore*, se concentró en el estudio de piernas, brazos, torso y prin-

⁷⁴ Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Pantheon Books, Nueva York, 1980, pág. 55 (*Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1979).

⁷⁵ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza. Programa sintético general, 1939. (AHENDNyGC.)

⁷⁶ Los datos de nacimiento y muerte de Giovanni Lepri no son exactos; de su fallecimiento dice Maya Ramos Smith: "Hacia 1891-1892, los periódicos dejaron de mencionar a Giovanni Lepri. Es probable que ese gran maestro, cuya actividad había marcado una época, muriera por esas fechas". (*Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1919)*, UAM/Gaceta, México, 1995, págs. 231-355.)

cipales posiciones, e incluyó los elementos generales de una clase, parecidos a los que se trabajan hoy. Una clase como la proponía estaba integrada por "arabescos, corridos y ejercicios de puntas; tiempo tierra a tierra y tiempo de rigor; encadenamientos y grandes círculos de pierna; ejercicios en la barra y en medio; dobladuras de torso en todas las posiciones; grandes y pequeños *battements* sobre el empeine; aplomo, grandes *fouettés* en el terreno y girando".⁷⁷

Asimismo, Blasis consideraba que en la preparación del bailarín era vital el apoyo de un buen maestro y saber que la danza requiere coraje, tenacidad y práctica diaria, pero sin olvidar que el trabajo excesivo es perjudicial para la salud.

Cecchetti dotó de una estructura específica a la clase de danza, integrada por las siguientes etapas: *à la barre* (barra), *au milieu* (ejercicios en el centro del salón), *port de bras* (trabajo de brazos), *temps d'adage* (adagio), *petit allegro* (pequeños saltos), *grand allegro* (grandes saltos), *temps de pointes* (tiempo de puntas) y *diagonale* (ejercicios en la diagonal).

Los ejercicios en la barra siguen un orden específico pero que puede combinarse según el avance de los alumnos y la creatividad del profesor: a) *pliés* en las cinco posiciones de los pies; b) *grands battemens à la quatrième devant, à la seconde en l'air, à la quatrième en l'air*; c) *battements tendus*; d) *battements dégagés*; e) *ronds de jambe à terre en dehors y en dedans*; f) *battements frappés sur le cou de pied*; g) *petits battements sur le cou de pied*; h) *battements relevés*, e i) *ronds de jambe en l'air en dehors y en dedans*.

Para el centro del salón, el método Cecchetti propone la misma serie de ejercicios realizados en la barra. Proporciona también diversas secuencias para *adagios* y *allegros*, siempre atendiendo el avance de los alumnos y el grado de estudios que estén cursando.

El método hace hincapié en varios aspectos, uno de ellos, la importancia del profesor de danza y su experiencia para corregir a los alumnos. Esto implica darse cuenta de las aptitudes, destrezas y limitaciones del alumno, así como sus características físicas; con base en este conocimiento se le deben hacer los señalamientos.

El avance de los estudiantes debe ser seguro, es decir, hay que tomar en cuenta la limpieza y pulcritud de la ejecución para incrementar las dificultades.

Otro aspecto fundamental del método es que indica que hay que conocer al alumno desde el punto de vista emocional; asimismo, que la clase de danza clásica se debe tomar de lunes a sábado para lograr buenos resultados. Para los alumnos avanzados da ejercicios específicos que deben ejecutar cada clase.⁷⁸

⁷⁷ Ferdinando Reyna, *Historia del ballet*, Daimon, España, 1985, págs. 111-112.

⁷⁸ Cyril W. Beaumont y Stanislas Idzikowski, con prefacio de Enrico Cecchetti e ilustraciones de Randolph Schwabe, *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti Method)*, Beaumont, Londres, 1955 (1922).

En los apuntes del maestro Felipe Segura⁷⁹ sobre el método Cecchetti se menciona: i) el estudio de las cinco posiciones de los pies, de los brazos y de la cabeza; ii) que en danza existen principalmente siete movimientos (*plier, étendre, elever, glisser, sauter, élancer y tourner*); iii) los movimientos del pie con mayor detalle y los errores más comunes; iv) los diversos *arabesques*; v) las posiciones del cuerpo; vi) la secuencia del *grand plié*, y vii) la ejecución de diversos pasos como el *rond de jambe, battements, port de bras, développé* y *adagio*.

De la llegada de la escuela rusa a México, Patricia Aulestia afirma:

La escuela rusa llegó a nuestro país a través de diversos maestros, entre ellos Maslova, Potapovitch y Adamchevsky, quienes provenían de la Escuela Imperial Rusa, la cual estaba fundamentada en el trabajo de Petipa, Johansson y Cecchetti. Carroll fue alumna de Alexander Kotcherovsky, entrenado por Cecchetti en el Ballet Ruso de Diaghilev. Zybin fue alumno de Poliakova y Shestakova, de Fokine.⁸⁰

Estrella Morales comenzó a enseñar elementos de la escuela francesa y más tarde madame Dambré la perfeccionó.⁸¹

Con el fin de especificar cómo eran las clases de danza, a continuación reviso algunas estrategias o reglas de razón que son indicativas de las condiciones en las que se impartían en la Escuela Nacional de Danza, entre ellas, tiempo de estudio, uniformes, evaluaciones y documentos elaborados por los maestros y por la institución.

Josefina Lavalte cuenta cómo era un día en la Escuela:

Entrábamos a las cuatro de la tarde y salíamos a las nueve de la noche. Ahora se dice que los niños pasan muchas horas en la escuela porque tienen una carga de treinta y tantas horas a la semana, entonces era igual, porque ibas a la escuela primaria en la mañana, tenías que hacer las tareas a la hora que fuera [...] y en la tarde, a la Escuela de Danza. Todo el día. A las nueve de la noche regrésate a la casa, báñate, merienda y haz la tarea que te faltó. Teníamos varias clases de 4 a 5, de 5 a 6, de 6 a 7, de 7 a 8 y de 8 a 9. Recuerdo que la más divertida era la de Tessy Marcué, porque era muy viva y cambiaba de tap a una polca y después a una danza rusa. También me gustaba mucho la clase del maestro Obregón, y la clase de español me encantaba. Gozaba con todas, una clase seguida de la otra, con diez minutos de descanso entre una y otra. Teníamos varios salones. Tomábamos clases en un salón pequeño con Linda Costa, en el salón grande en

⁷⁹ Proporcionados por Sylvia Ramírez, corresponden a 1945, cuando Felipe Segura era estudiante de la Escuela Nacional de Danza.

⁸⁰ Patricia Aulestia, *Actividad pedagógica de la danza en México (1910-1939)*, Cenidi-Danza, México, inédito.

⁸¹ *Loc. cit.*

la noche tomábamos clase con Tessy Marcué. Estábamos en el 4º piso del Palacio de Bellas Artes.⁸²

Como se observa, durante este periodo de trabajo la Escuela continuó dando clases en el turno vespertino, trabajaba de lunes a viernes de las 16:00 a las 21:00 horas. Las clases eran de cincuenta minutos, con diez minutos para cambiarse de ropa y de salón.

Los uniformes cambiaron. Las batitas de jorget, que recordaban a Isadora Duncan, se mudaron por un leotardo (entonces llamado "payasito", con forma de traje de baño de una pieza) y falda corta con el mismo diseño para toda la Escuela; lo que distinguía a un grado de otro era el color del payasito, porque la falda era corta y blanca para todas. Para 1º, 2º y 3º de vocacional los colores eran azul marino, amarillo y azul rey, respectivamente; para 1º, 2º y 3º de profesional, rosa indio, verde esmeralda y azul rey, y para el ciclo infantil, que estaba integrado por cinco años, los colores de primero a quinto eran blanco, rosa, lila, verde nilo y azul turquesa. Los hombres llevaban como uniforme camiseta blanca y pantalón corto negro.

Para evaluar el desempeño de los alumnos, la Escuela instrumentó la modalidad de reconocimientos trimestrales ante público, en los que se mostraban clases de técnica o montajes dancísticos cortos de diferentes especialidades.

Los montajes podían ser de dos tipos principalmente: breves trabajos coreográficos creados por un maestro de danza de acuerdo con su especialidad, o ballets de masas que continuaban presentándose en plazuelas y espacios abiertos. A continuación se mencionan algunos trabajos realizados a partir de 1937 y los lugares donde se presentaron.

Entre las obras cortas, derivadas de las clases de técnica clásica, de bailes mexicanos y de bailes españoles, se encontraron *La sandunga* de Gloria Campobello (30 de junio de 1937, Palacio de Bellas Artes) y el *Jarabe tapatío* (interpretación de Rosa y Amelia Bell).⁸³ En diciembre de ese mismo año, *Ballets mexicanos* de Nellie y Gloria Campobello, *Columnas* de Tamara Danilova, *La casada infiel* de Gloria Campobello y *Movimiento en claroscuro* de Estrella Morales.⁸⁴

En 1938 hubo un sinnúmero de funciones: *Danza mexicana* (22 de febrero, PBA);⁸⁵ *Danza de las horas* (24 de febrero, Escuela Nacional de Maestros);⁸⁶ Danzas españolas (Secundaria núm. 7);⁸⁷ Danzas españolas (28 de julio,

⁸² Josefina Lavallo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 25 de junio de 2003, inédita.

⁸³ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, Cenidi-Danza/INBA, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995, págs. 97-98.

⁸⁴ *50 años de danza...*, op. cit., págs. 307-308.

⁸⁵ Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, 24 de febrero de 1938. (AHENDNyGC.)

⁸⁶ Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, 24 de febrero de 1938. (AHENDNyGC.)

⁸⁷ Informe de labores de la Escuela Nacional de Danza enviado por Nellie Campobello al jefe del Departamento de Bellas Artes, 10 de marzo de 1938. (AHENDNyGC.)

Teatro Hidalgo);⁸⁸ *Jarabe tapatío*, bailes mexicanos y bailes españoles (21 de agosto, Asociación Mexicana de la Cruz Roja);⁸⁹ *Ballet 30-30*, *Jarabe tapatío* y bailes españoles (4 y 13 de septiembre, Estadio Nacional e Instituto Politécnico Nacional);⁹⁰ *Danza mexicana* y *Dios nunca muere* (9 de octubre, PBA);⁹¹ *Suite y ballet tarahumara* (12 de noviembre, PBA),⁹² y *Andante favorito* (19 de diciembre, PBA).⁹³

Para 1939 se incrementaron las funciones de la Escuela, que llegó al teatro de la comunidad escolar Francisco I Madero,⁹⁴ al Palacio de Bellas Artes, escuelas primarias y secundarias, cines, el Teatro del Pueblo e incluso a provincia.

En 1940 algunas de las funciones se dieron en Bellas Artes, en los teatros del Pueblo y Orientación, y en el Anfiteatro Bolívar.⁹⁵

Por su parte, los ballets de masas siguieron mostrándose al público con cierta regularidad en diferentes espacios, también en provincia.⁹⁶

Los reconocimientos finales y trimestrales de que se tiene registro son el de fin de cursos celebrado del 4 al 12 de noviembre de 1937 en el Palacio de Bellas Artes, cuando se exhibieron ejercicios rítmicos de Tessy Marcué y Linda Costa, "bailables" de técnica rusa de Estrella Morales, danzas de técnica italiana de Carmen Galé, *Danza de las horas* de Linda Costa y *Ballet mexicano* de Nellie Campobello.⁹⁷

También se tiene noticia de los exámenes finales de 1938.⁹⁸ En el programa se anunciaba que las alumnas practicantes de 5º año presentarían su trabajo como profesoras de danza y se graduarían como tales. Actuó además toda la Escuela con las materias de ritmos indígenas y danzas de México, baile español y *divertissements*. Asimismo, se mostraron las obras y las clases

⁸⁸ Oficio de Ernesto Agüero, secretario de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 25 de julio de 1938. (AHENDNyGC.)

⁸⁹ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 21 de agosto de 1938. (AHENDNyGC.)

⁹⁰ Informe de actividades enviado por Nellie Campobello al jefe del Departamento de Bellas Artes, 5 de octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁹¹ Programa de mano de la presentación de la bailarina Si-Lan-Chen en el Palacio de Bellas Artes, 9 de octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁹² Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 12 de noviembre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁹³ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 19 de diciembre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁹⁴ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 1939 (no indica día ni mes). (AHENDNyGC.)

⁹⁵ Programas de mano de la Escuela de Danza, 20 de mayo, 13, 25 y 27 de junio, 19 y 20 de julio y 11 al 16 de noviembre de 1940. (AHENDNyGC.)

⁹⁶ Programas de mano del 7 y 18 de septiembre, 11 y 22 de octubre, 16, 17, 18, 23 y 26 de noviembre, y 4 y 5 de diciembre de 1940. (AHENDNyGC.) [Las funciones se muestran en la Tabla 2 de este trabajo.]

⁹⁷ Margarita Tortajada, *op. cit.*, 1995, págs. 97-98.

⁹⁸ Programa de mano de los exámenes finales, Palacio de Bellas Artes, 15 al 17 de noviembre de 1938 a las 16:00 horas. (AHENDNyGC.)

de técnica de los grupos avanzados; entre los trabajos coreográficos estuvieron *Evocación*, *En la escuela*, *Las sílfides*, *Sobre el Danubio*, *Amanecer*, *Danza de la nube*, *Danza de la luna*, *Danza indígena* (coreografías de Gloria Campobello),⁹⁹ *Variación de los bailables de Aída* (coreografía de Linda Costa)¹⁰⁰ y *Bandera de Nellie Campobello* y Ernesto Agüero.¹⁰¹

En 1939 tuvieron lugar dos reconocimientos, uno del 15 al 19 de mayo de 1939 y otro entre el 16 y el 25 de agosto.¹⁰²

A medida que la Escuela fue avanzando y graduando a sus alumnos, los programas de estudios y los informes se fueron volviendo práctica cotidiana. De aquellos años se localizó un programa de Tessy Marcué, correspondiente a febrero de 1938 para la materia de bailes internacionales, dirigida a los alumnos de 1º a 3º año. Según este programa, se impartían danzas francesas, mexicanas, italianas, portuguesas, americanas y rusas.¹⁰³

De 1939 se encontraron los informes de Enrique Vela Quintero para baile español y clásico de 2º año de profesional, donde da a conocer tanto los ejercicios como los bailes que enseñaba, así como los nombres de los alumnos más destacados.¹⁰⁴ También se localizó el programa de estudios de baile español del 3º al 6º año.¹⁰⁵ De 1939 y 1940 se identificaron los siguientes programas: el concerniente al tercer reconocimiento trimestral para el 3º año "B" de vocacional, a cargo de Rebeca Viamonte, que impartía baile regional y baile mexicano.¹⁰⁶ El de Gilberto Martínez del Campo para la materia de bailes de otros países, dirigido a los alumnos de 2º vocacional A y B, 3º año vocacional A, 1º y 3º profesional, y los de bailes regionales mexicanos, dirigidos a los grupos de 1º y 3º año de profesional.¹⁰⁷ Los de Linda Costa, relativos

⁹⁹ Las alumnas que bailaron en *Evocación*, *En la escuela* y *Las sílfides* fueron Edmé Pérez, Lourdes González Meza, Luz Bertha Hidalgo, Guillermina Bravo, Vita Fernández, Esperanza Reyes, Estela Trueba, Dolores Martínez Rendón y Carmen Revueltas.

¹⁰⁰ Las alumnas participantes en *Variación de los bailables de Aída*, *Sobre el Danubio* y *Amanecer* fueron Lucía Segarra, Carlota Rivadeneyra, Rosa Margarita Ochoa, Margarita Alatríste, Gloria Albet, Julia Sánchez, Socorro Bastida, Cristina Castro, Rosario Poveda, Hilda Carral, Alicia Delgado, Holda Nava, María Roldán, Edmé Pérez, Lourdes González, Luz Bertha Hidalgo, Esperanza Reyes, Guillermina Bravo, Vita Fernández, Carmen Revueltas, Dolores Martínez Rendón, Estela Trueba y Delia Luna.

¹⁰¹ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 9 de noviembre de 1938. (AHENDNyGC.)

¹⁰² Informe de Nellie Campobello al jefe del Departamento de Bellas Artes, 28 de agosto de 1939. (AHENDNyGC.)

¹⁰³ Documento 26. Programa de estudio de Tessy Marcué, febrero de 1938. (AHENDNyGC.)

¹⁰⁴ Documentos 27 y 28. Informe de trabajo de Enrique Vela Quintero, junio de 1939. (AHENDNyGC.)

¹⁰⁵ Documentos 29 a 31. Programa de estudio de Enrique Vela Quintero, junio de 1939. (AHENDNyGC.)

¹⁰⁶ Documentos 32 y 33. Programas de estudio de Rebeca Viamonte, mayo de 1939 y octubre de 1940. (AHENDNyGC.)

¹⁰⁷ Documento 34. Programa de estudio de Gilberto Martínez del Campo, octubre de 1940. (AHENDNyGC.)

al reconocimiento final de la clase de técnica de baile clásico para el 1^{er} año infantil A y C y para 2^o año de infantil.¹⁰⁸ Los de Adolfo Díaz Chávez para las materias de práctica con grupo de principiantes (enfoque teórico), teoría de la danza, teoría de las formas de danza de todos los países, pedagogía y metodología de la danza.¹⁰⁹

En relación con el comportamiento administrativo de la Escuela, se detectó que a partir de 1937 crecieron la planta docente, las presentaciones dancísticas y la población estudiantil. En 1937, cuando había 320 alumnos, se dio a conocer a la comunidad el "Reglamento interior vigente de la Escuela Nacional de Danza", que aclaraba aspectos administrativos, entre ellos la cuota de inscripción, de cinco pesos para los primeros años y tres pesos para los superiores.¹¹⁰

En ese mismo año se solicitó un incremento de presupuesto que se aplicaría a

ampliación del local para trabajar diversos grupos a una misma hora [...] aumento de sueldo para los actuales profesores [...] nombrar ayudantes de profesores con un sueldo de 108 pesos; presupuesto para llevar a cabo la labor de recopilación de danzas en el país mediante la creación de plazas de fotógrafos, músicos, coreógrafos con facilidades de traslados y viáticos; vestuario propio de la Escuela para presentar los ballets correctamente vestidos; una biblioteca para ilustrar a los alumnos en el arte en todas sus fases; todos los implementos necesarios para el examen médico de los alumnos; un archivo musical [...] y un profesor copista que pueda encargarse de hacer todos los arreglos musicales e instrumentaciones.¹¹¹

Pocos días después, en otro comunicado se reiteraba:

Es necesario el incremento de presupuesto debido a que la situación económica en la Escuela es precaria [...] los presupuestos de 1933, 1934, 1935, 1936, 1937 han sido insuficientes.¹¹²

Los sueldos en ese momento eran, para el director de la Escuela de Danza, 250 pesos; para los prefectos, 90; para los maestros con 12 horas semana-

¹⁰⁸ Documentos 35 y 36. Reconocimiento final de las materias impartidas por Linda Costa, octubre de 1940. (AHENDNyGC.)

¹⁰⁹ Documentos 37 a 42. Programas de estudio de Adolfo Díaz Chávez, s/f. (AHENDNyGC.)

¹¹⁰ Reglamento interior de la Escuela Nacional de Danza, 1^o de marzo de 1937. (AHENDNyGC.)

¹¹¹ Informe que rinde Ernesto Agüero, secretario de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 9 de junio de 1937. (AHENDNyGC.)

¹¹² Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 23 de junio de 1937. (AHENDNyGC.)

les, 108; para los profesores con siete horas semanales, 63, y para el profesor de artes plásticas con 10 horas semanales, 90 pesos.¹¹³

Desde 1934 se venía solicitando un incremento al insuficiente presupuesto. Los sueldos que se pedían eran, para el director, 305 pesos; para los profesores de 9 horas a la semana, 97 pesos; para los acompañantes de piano, 82 pesos; para el prefecto, 97. Y para las partidas globales, organización de festivales de la Escuela, 2,000 pesos; gastos de investigación y catalogación de danzas mexicanas, 2,500; muebles y útiles, 500, y gastos menores, 15 pesos mensuales.¹¹⁴

En 1938 la cuota de inscripción se incrementó a 11 pesos anuales por alumno, que podían pagarse en dos partes, cinco pesos de inscripción y seis de colegiatura. Se reportaban 152 alumnos inscritos, de los cuales sólo 93 pagaron los 11 pesos; 49 alumnos, cinco; diez pagaron únicamente dos pesos y ocho quedaron exentos.¹¹⁵

En 1938 se solicitó nuevamente un aumento de sueldos que tampoco fue concedido.¹¹⁶

En 1939 se intentó cobrar a los alumnos tres pesos mensuales, pero la Sociedad de Madres de la Escuela emitió un comunicado solicitando el apoyo del jefe del Departamento de Bellas para la reducción de dicha cuota, que calificaron de

prohibitiva para casi el total de los padres de las alumnas que asisten a dicha Escuela [...] porque son de escasos recursos [...] la danza para las alumnas que asisten a dicha Escuela no puede ser en ningún modo una distracción o un lujo del que puedan vanagloriarse, sino por el contrario, un esfuerzo y un sacrificio llenos de penalidades, que deben tomarse en cuenta para darles toda la ayuda a que se hacen acreedoras.¹¹⁷

Finalmente lograron que en 1940 se les cobraran 11 pesos de inscripción y diez de colegiatura; en total los alumnos tenían que pagar 21 pesos anuales. La institución reportó un monto total recaudado de 1,250 pesos.

Los datos anteriores permiten observar que el número de alumnos inscritos fue aumentando paulatinamente hasta sumar una población aproxima-

¹¹³ Presupuesto para el ejercicio fiscal de la Escuela de Danza, 23 de junio de 1937. (AHENDNyGC.)

¹¹⁴ Oficio de Carlos Mérida, director de la Escuela de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 24 de julio de 1934. (AHENDNyGC.)

¹¹⁵ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 31 de enero de 1938. (AHENDNyGC.)

¹¹⁶ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al jefe del Departamento de Bellas Artes, 17 de agosto de 1938. (AHENDNyGC.)

¹¹⁷ De la Sociedad de Madres de la Escuela Nacional de Danza al jefe del Departamento de Bellas Artes, 12 de mayo de 1939. (AHENDNyGC.)

da de 300, de los cuales no todos pagaban la cuota de inscripción y colegiatura completa, porque estaban exentos de pago, porque sólo pagaban una parte o porque pedían prórroga para hacer el pago total. Esto ocasionaba que el dinero recaudado siempre fuera menor al esperado; además, es claro que el presupuesto era insuficiente, ya que en repetidas ocasiones se solicitó incremento para sueldos y para gastos administrativos y de mantenimiento.

Legitimación de la profesión dancística

Fue crucial para la danza en México la práctica de titulación que comenzó a operar en 1937, porque finalmente a este arte se le otorgaba oficialmente el rango de profesión y empezó a ocupar un lugar "reconocido" en el tejido social y cultural, es decir, se le equiparó con otras áreas artísticas y con otras profesiones. No obstante, esta legitimación conservó una parte oscura, ya que los títulos que la Escuela logró que se autorizaran respaldaban una carrera de nivel medio superior; transcurrirían más de cincuenta años para que el INBA autorizara definitivamente, en el Distrito Federal, la expedición de títulos de licenciatura en danza. Cabe señalar que, cuando lo hizo, no fue para respaldar a los bailarines o ejecutantes, sino sólo a las carreras de coreografía y de enseñanza de la danza clásica. El argumento que durante muchos años utilizaron las autoridades fue que no se podían expedir títulos de licenciatura para los bailarines porque iniciaban la carrera aproximadamente a los 8 años y al terminarla, cuando tenían unos 18 años, aún no habían concluido la preparatoria.

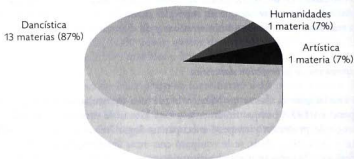
Con respecto al plan de estudios de 1937, se puso en marcha exclusivamente para el tercer trimestre de ese año escolar (Anexo I.8, página 244); en él se señalaba que la Escuela tenía carácter técnico profesional de arte y que la aplicación práctica del plan estaba encaminada a

graduar primeras bailarinas culturales y primeros bailarines completos (que trabajarán a la perfección la técnica clásica, el baile mexicano y español); egresar maestros culturales del primero al tercer año; dictar y fomentar los certámenes de danza regional en todo el país y crear la escuela de tipo regional en las distintas entidades [...] como Chihuahua, Sonora, Jalisco, Michoacán, México, Veracruz, Yucatán y Oaxaca.¹¹⁸

Para el análisis de esta propuesta construí el mapa curricular, dividido en tres líneas curriculares: dancística; humanidades y artística (Anexo I.8, página 244), con un total de 15 materias. En la gráfica 5 se muestra esa propuesta de formación dancística.

¹¹⁸ Programa técnico de la Escuela Nacional de Danza, noviembre de 1937. (AHENDN_{YGC}.)

Gráfica 5
Propuesta emergente de titulación 1937
Total 15 materias



El plan se desarrollaba en cinco años de estudios; la Escuela elaboró los contenidos generales de cada una de las materias (Anexo I.8, página 244).

La propuesta para la formación dancística de 1938 fue elaborada en octubre y firmada por Nellie Campobello; se le adjuntó el "Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública 1938"¹¹⁹ (Anexo II.15, página 266). En éste se especificaban la distribución del trabajo docente, las atribuciones de las autoridades del plantel, profesores, acompañantes de piano, personal administrativo y alumnos.

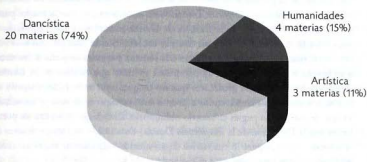
Se agregaba en el Reglamento que la Escuela capacitaría legalmente a los alumnos que concluyeran sus ciclos regulares para otorgarles el título que los autorizara para ejercer su profesión. Como se observa, la institución se concentraba en el diseño y pulido del proceso para entregar a los alumnos el título profesional, así como en la importancia de que sus egresados se colocaran dando clases. Para ello, se decía, el jefe del DBA gestionaría ante las autoridades competentes que se analizara la conveniencia de crear plazas oficiales de profesores de danza para las escuelas de la SEP y privadas.

Adicionalmente, el Reglamento aclaraba que mientras la Escuela no obtuviera la facultad legal para otorgar el título de profesor de danza, ésta quedaba a cargo del director del Conservatorio Nacional de Música.

El plan de estudios firmado por Campobello en 1938 contenía tres líneas curriculares (dancística, humanidades y artística), con 27 materias en total (Anexo I.9, página 246). En la gráfica 6 se muestra dicha propuesta.

¹¹⁹ Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, abril de 1938. (AHENDNyGC.)

Gráfica 6
Hegemonía de la danza clásica (1938)
Total 27 materias



Dos puntos me parecen sobresalientes. Primero, los planes de estudio de 1937 y 1938 se centraron en que los alumnos pudieran titularse, de ahí la elaboración de un plan emergente y, posteriormente, de una serie de lineamientos que aclaraban el procedimiento para tal efecto; sin embargo, a partir de 1939 otra actividad se volvió central, que los alumnos estuvieran capacitados para dar clases, puesto que recibían el título de profesor de danza. De esta preocupación paulatinamente fue surgiendo otra práctica, la docente, que con el paso de los años se ha legitimado y sedimentado, y le ha dado a la Escuela una peculiaridad que la distingue de las otras escuelas profesionales de danza surgidas después como parte del INBA.

El segundo punto es que a partir de que la Escuela se obligó a instrumentar la práctica docente como parte fundamental de su proceso de enseñanza aprendizaje, ésta vino a modificar algunos parámetros, como los requisitos de ingreso; incluso, se empezaron a acordar ciertos requisitos de egreso.

En 1937 los requisitos de ingreso eran tener certificado médico y certificado o constancia de instrucción primaria elemental o superior, aprobar examen de aptitudes y tener entre 13 y 17 años. Para el egreso se solicitaba haber acreditado satisfactoriamente todas las materias estipuladas en el plan de estudios y haber cumplido con el servicio social obligatorio, que quedó registrado oficialmente el 22 de febrero de 1937 en el "Reglamento que norma el servicio social de las alumnas de la Escuela de Danza" (Anexo II.10, página 260), donde se le orientó preponderantemente hacia la enseñanza de la danza. Los alumnos tendrían la obligación de transmitir a sus discípulos danzas sugeridas y supervisadas por la Escuela, para lo cual contarían no sólo con el apoyo de los profesores, sino también con música y vestuario cuando estuvieran disponibles. Comentaba Nellie Campobello:

En vista de la necesidad que la Escuela de Danza tiene de justificar su existencia ante la SEP, así como ante el público en general, se ha acordado que los alumnos de años superiores como son 3º, 4º y 5º presten su servicio social obligatorio en las escuelas de la propia Secretaría o en la misma Escuela de Danza, así como en los sectores donde sea necesario. Tomando en consideración que la mayor parte de las señoritas alumnas de la Escuela de Danza concurren a las secundarias y para evitarles molestias, será en sus mismas escuelas donde ellas presten su servicio social, que será de una o dos horas a la semana y vendrá con ello a favorecer a su propia escuela y justificar la enseñanza gratuita que reciben de la Escuela de Danza de la SEP. Los profesores que no tengan todo su horario ocupado en la Escuela serán los comisionados a prestar este servicio en donde se les señale, ya que de este modo pagan el horario obligatorio. El trabajo consistirá en poner bailes que la Dirección de la Escuela de Danza —de acuerdo con los profesores de la misma— señale, y para lo cual se les darán música y diseños de trajes así como las instrucciones especiales para el mejor éxito de su comisión.¹²⁰

Para 1938, en el capítulo 5, artículo 1º del "Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del DBA de la SEP" se estipuló:

Para ingresar se necesita comprobar que se ha cursado la enseñanza primaria, tener de 10 a 18 años de edad, estar en perfectas condiciones físicas y mentales a juicio de los médicos de la SEP, demostrar que tiene aptitud para llevar a cabo con éxito el aprendizaje de las materias de la Escuela. La inscripción inicial tendrá el carácter de condicional durante un término de seis meses; transcurridos estos días se efectuará un examen de las anotaciones que acerca de la capacidad y vocación de los alumnos se hayan hecho para decidir quiénes quedarán inscritos definitivamente.¹²¹

En 1939 la Escuela presentó un "Programa sintético" en el que no se especificaban requisitos y cuyo asunto primordial era la apertura del ciclo infantil, que constaba de cinco años.

Para 1940 se encontró un nuevo Reglamento,¹²² que indicaba como requisitos de ingreso reunir las condiciones físicas y pasar un examen de ritmo y flexibilidad, ser mayor de 9 y menor de 18 años, presentar certificado de salud y contar con el equipo de trabajo indicado (dos uniformes completos, bata, zapatillas flexibles para estudio y zapatillas de punta).

¹²⁰ Comunicado de Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, a los profesores y comunidad escolar, 22 de febrero de 1937. (AHENDNyGC.)

¹²¹ Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, abril de 1938. (AHENDNyGC.)

¹²² Reglamento interior vigente de la Escuela Nacional de Danza de la Dirección General de Educación Estética, México, D. F., 1940. (AHENDNyGC.)

Es de notarse que, a partir de la apertura de la Escuela Nacional de Danza, la edad de ingreso fluctuó entre los 9 y los 12 años, si bien la tendencia al final de la década de los treinta fue abrir el rango de edad desde los 8 hasta los 18 ó 20 años. Asimismo, en varias ocasiones se señaló que el ingreso estaría condicionado a evaluar el desempeño de los alumnos, una vez que estuvieran en la Escuela, durante un periodo de entre tres y seis meses. También figuraron la necesidad de solicitar el certificado de estudios básicos, que los alumnos demostraran aptitudes para la práctica dancística y que comprobaran un buen estado de salud física y mental. Sin embargo, en estas últimas propuestas no se avanzó en el examen de aptitudes, pues no se especificaba qué factores se evaluarían, cuando en propuestas anteriores ya se mencionaban algunos, sobre todo, el ritmo y la flexibilidad.

Con respecto al proceso para titularse, no se localizaron requisitos específicos para la primera generación que obtuvo el título profesional de profesor de danza, egresada en 1937 y constituida por Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Gloria Suárez, Tahosser Lara, Guadalupe Robles, Alicia Ríos, Concepción Pichardo y Emma Ruiz, que presentaron obras de Nellie y Gloria Campobello.

Al ir puliendo y probando el proceso, a la segunda generación se le pidió para titularse:

a) hacer un año de laboratorio en la Escuela, observando grupos, en la enseñanza o bien en el mismo trabajo; b) con base en un programa técnico de baile clásico de acuerdo con sus capacidades en el aspecto superior de la enseñanza; c) bajo supervisión semanal; d) con la obligación de continuar estudiando el baile clásico y baile español en su enseñanza superior; e) con la obligación de presentar dos o más trabajos de creación para su concierto profesional de fin de año, bajo supervisión de un orientador técnico, tanto musical como de plástica escénica y baile.¹²³

Del párrafo anterior se desprende que la concepción de laboratorio había cambiado radicalmente; con las propuestas de formación de 1932 a 1937 estuvo vinculado con el trabajo interdisciplinario y creativo de la danza, mientras que a partir de 1938 se relacionó con la práctica docente.

La segunda generación (1938) estuvo integrada por Margarita Alvarado Yépez, Eva Enríquez Duplán, Alicia Monjarás Barragán, Yolanda Orive Robertson y Norma Glisson Vázquez.¹²⁴

En 1939 se graduó la tercera generación, conformada por Vita María Luisa Fernández Gálvez, Lourdes González Meza, Luz Bertha Hidalgo

¹²³ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, a Rodolfo Usigli, jefe de la Sección de Teatro, 10 de marzo de 1938. (AHENDNyGC.)

¹²⁴ Libreta de registro de egresados de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (AHENDNyGC.)

Franco, Roberto Jiménez González, Raschela Kadmonoff Shiman, María Delia Luna Vázquez, Esperanza Dolly Pujadas Arce, Edmé Pérez Vega, María Roldán Gil, Esperanza Reyes Álvarez, Rosa Segon Escudé, Estela Trueba Coronel y Luz María Vargas de la Cruz.¹²⁵ La entrega de títulos tuvo lugar un año después, el 27 de junio de 1940, en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes.¹²⁶

Entre 1940 y 1943 egresaron Socorro Bastida Muro, Judith de la Hoz Salas, Olga Alicia Franz Mérito, María de Lourdes Fuentes Pérez, Amelia González Narbona, María del Pilar Gutiérrez Chena, Dora Jiménez Gordillo, Irene Malajevich Ivanovna, Blanca Estela Pavón Vasconcelos, Irma Rosado Palomar, Lucía Segarra Costa, Ana María Robledo Peña, Ernestina Valdés Maciel, Esther Aguilera González, Gloria Albet Morelos, Carolina Arunguren del Valle, Luz Badajer Gaviño, Paz Birrer Franklin, Susana Borges Girma, Gloria Moreno Griffith y Ofelia Pastrana Salazar,¹²⁷ alumnas cuya edad en el momento de su egreso fluctuaba entre los 15 y 20 años, y que en su mayoría cursaron cinco años de estudios.

En aquel momento, para la expedición del título se solicitaban certificado de calificaciones con especificación de las materias cursadas durante el tiempo que marcaba el plan de estudios, copia del acta del examen final, dos fotografías, un timbre para documento de cinco pesos y uno adicional de 50 centavos.¹²⁸

Al iniciarse la emisión de títulos y comprobantes de estudios, varias alumnas que ya habían sido dadas de baja de la Escuela solicitaron a Celestino Gorostiza que se les aplicaran exámenes a título de suficiencia para poderse titular. Gorostiza aceptó apoyarlas y esto desató nuevamente las fricciones con Nellie Campobello, que llegaron a oídos del secretario de Educación Pública, Gonzalo Vázquez Vela (Anexos II.12 y 13, páginas 263-264).

Sobre esos exámenes a título de suficiencia, Josefina Lavalle cuenta:

Yo ya no estaba en la Escuela, estaba por fuera tomando clases con Estrella Morales y con otros maestros, porque cuando hubo una acusación muy fuerte en contra de Nellie, a mi hermana y a mí nos sacaron [...] En ese momento Gorostiza formó el Ballet de Bellas Artes y le dio a Waldeen la dirección; ella empezó a buscar entre las alumnas de la Escuela Nacional de Danza y de escuelas particulares a personas que participaran en el ballet. Me invitaron, y nos prometieron reconocernos los estudios que teníamos en la Escuela Nacional de Danza a través de un examen a título de suficiencia para darnos el título correspondiente. Me titulé

¹²⁵ *Loc. cit.*

¹²⁶ Programa de mano. (AHENDNyGC.)

¹²⁷ Libreta de registro de egresados de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (AHENDNyGC.)

¹²⁸ Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, 13 de febrero de 1940. (AHENDNyGC.)

a los 14 o 15 años como profesora de danza [...] el título era del Departamento de Bellas Artes, porque como era a título de suficiencia no era propiamente de la Escuela [...] está firmado por el ministro de Educación, reconocido por Bellas Artes [...] tengo acta con las materias de las cuales nos hicieron examen: clásico, moderno, español e improvisación. Todo eso tenía que ser creado por nosotros. Fuimos cinco las que presentamos el examen, entre ellas, Dina Torregrosa, Lourdes Campos, Laura Elena Vega y yo. Nos lo hicieron personas muy importantes, Linda Costa, Francisco Domínguez, Waldeen, Armando de María y Campos y el propio Gorostiza.¹²⁹

Para la Escuela Nacional de Danza fue tan importante otorgar títulos profesionales, que hizo la primera entrega en una ceremonia en el Palacio de Bellas Artes, después de que los alumnos del último grado bailaron como solistas. Hasta la fecha se sigue realizando esta ceremonia, y los títulos se entregan en la llamada función de graduación, donde únicamente bailan los alumnos del último año y al final se les entrega su documento ante las autoridades.

El programa de mano de aquella primera función de graduación decía: "amplios conocimientos técnicos son la garantía que cada una de estas nuevas profesoras ofrecen para impulsar la danza en su más alta manifestación en nuestro país".¹³⁰

Enseñanza de la danza

Para 1939 se encontraron una propuesta para la formación dancística y una tira de materias, donde se advierten dos cambios en relación con las propuestas anteriores: se marcaron seis años para cursar la carrera de danza y se dividieron en ciclos, uno vocacional integrado por los tres primeros años y uno profesional, por los tres últimos años de la carrera.

La propuesta curricular llevaba el nombre de "Plan de estudios de la Escuela de Danza 1939" y contenía la siguiente justificación:

La Escuela de Danza reorganizará sus estudios [lo cual] obedece a consideraciones fundamentales, pues es evidente que la danza, igual que la arquitectura, la música y la pintura, merece, si ha de aprenderse y practicarse como un arte cabal, una organización sistemática de todos aquellos estudios técnicos que han de servirle de base a fin de lograr, dentro de las posibilidades docentes actuales, todo su desarrollo y la más completa realización de sus fines artísticos. La Dirección

¹²⁹ Josefina Lavallo en entrevista con Roxana Ramos Villalobos, México, 25 de junio de 2003, inédita.

¹³⁰ Documentos 43 a 46. Programa de mano, Escuela Nacional de Danza, 27 de noviembre de 1937 (AHENDNyGC) y María Roldán, "Recuerdos 1932-1992", *op. cit.*, pág. 76.

General de Educación Extra-Escolar y Estética pone de este modo al alcance de la juventud de México un instrumento de aprendizaje que contribuirá, sin duda alguna, a dar forma expresiva, por medio de la danza, a una de las maneras de ser nacionales, ávida de manifestar hondas peculiaridades del alma mexicana.¹³¹

Se añadían en el documento los siguientes fines para la Escuela Nacional de Danza:

La enseñanza profesional de la danza, que comprende el conocimiento teórico y práctico de la técnica, así como de todos los estilos de danza, su historia, su estética y su pedagogía. La difusión de la danza, como medio educativo, en festivales tendientes a orientar al público hacia una mejor comprensión de la expresión artística de la danza. La creación de escuelas de danza en algunas entidades federativas.¹³²

Un punto sobresaliente es que anexo a la propuesta de formación se encontró un "Programa sintético general" donde se especifica que el plan de estudios estaba integrado por tres secciones: infantil, vocacional y profesional. El propósito de la sección infantil era "lograr en las alumnas menores de 12 años un mayor desarrollo físico y técnico que las capacite posteriormente para la carrera profesional de la danza"; su plan de estudios tenía una duración de cinco años.¹³³ Los grupos infantiles estaban a cargo de las alumnas de los últimos grados de la carrera profesional, tal como se dijo, como opción para cumplir con el servicio social.

Las características del servicio social eran que

no se limite únicamente a ofrecer festivales aislados sino que sea en realidad una aportación útil y con resultados prácticos [...] los alumnos que cursen el último año estarán obligados a cumplir un periodo de tiempo determinado durante el cual habrán de *impartir enseñanza sistematizada de su especialidad* en las escuelas oficiales o centros de otra índole que les designe la dirección. Esta práctica servirá para fijar las aptitudes pedagógicas de los futuros encauzadores de la danza en México. Sin este requisito no podrán los alumnos optar al título respectivo.¹³⁴

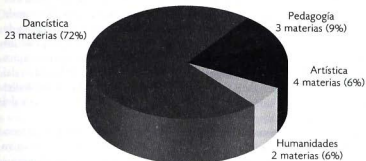
¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² Fines de la Escuela Nacional de Danza, 1939. (AHENDNyGC.)

¹³³ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1939. Primer año: rudimentos de técnica de la danza. Segundo año: técnica elemental de la danza, bailes fáciles de regional español, regional mexicano, bailes de otros países. Tercer año: técnica de la danza, bailes regionales españoles, bailes regionales mexicanos, bailes de otros países. Cuarto año: ampliación de la técnica de la danza, bailes españoles, bailes mexicanos, bailes de otros países. Quinto año: perfeccionamiento de todos los estudios anteriores que capacite a los alumnos para seguir la carrera profesional. (AHENDNyGC.)

¹³⁴ Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la SEP, México, D. F., capítulo primero, artículo 7º, abril de 1938. (AHENDNyGC.)

Gráfica 7
Enseñanza de la danza. Ciclos: vocacional y profesional
(1939)
Total 32 materias



A partir de entonces se añadieron al plan de estudios tres materias, relacionadas con la práctica docente y llamadas “complementarias”: práctica de la enseñanza en 6º año, teoría de la danza en 3º y 4º y pedagogía y metodología de la danza en el último año, a cargo del profesor Adolfo Díaz Chávez. En la gráfica 7 se muestra el plan de estudios de 1939.

Los maestros de danza y bailarines poco a poco fueron aceptando e incorporando en sus planes de estudios un número mayor de años, hasta alcanzar los seis propuestos en 1939.

Un propósito que se planteó en ese momento y que no pudo materializarse fue coordinar la creación de otras escuelas en diferentes estados de la república. Desde aquel momento y hasta finales del siglo XX, la mayoría de los estudios profesionales de danza se centralizó en el Distrito Federal.

Finalmente, a medida que pasaba el tiempo, se fueron probando los saberes pertinentes para esta enseñanza, descartando e incluyendo materias, técnicas e incluso formas y métodos para la enseñanza de la danza, y se fue requiriendo la elaboración de contenidos generales y programas de estudio.

Lo anterior permite observar cómo la noción de bailarín y maestro fue transformándose paulatinamente, en estrecho vínculo con los cambios en las relaciones institucionales, las tecnologías y los sistemas de ideas destinados a cambiar cómo se ve la identidad, se comprende y se actúa sobre ella.¹³⁵

¹³⁵ Thomas S. Popkewitz, “La producción de razón y poder...”, *op. cit.*, pág. 151.

A partir de 1939 el trabajo dancístico se bifurcó en caminos viables. Por un lado, la Escuela Nacional de Danza tenía una propuesta encaminada a la preparación de profesores de danza, cuya intención era formar también bailarines profesionales. La estética y la técnica elegida por la institución fue la derivada de la danza clásica, como ya se dijo, basaba en la tradición rusa e italiana de ballet; desde el punto de vista coreográfico se inspiraba en el trabajo de los Ballets Rusos y, en consecuencia, pretendía aplicar algunos de sus principios al trabajo creativo. De hecho, rasgos como la interdisciplina, en la unión del trabajo de danza, música, literatura y pintura, fueron retomados por el Ballet de la Ciudad México, junto con elementos de las tradiciones mexicanas y del folclor, trasladados a dicha estética.

Por otro lado se desarrollaba el trabajo de Anna Sokolow y de Waldeen. La primera conocía la propuesta artística y técnica de Martha Graham, y su intención era transmitirla a los bailarines mexicanos para que la aplicaran a la creación del ballet mexicano. Waldeen, siguiendo la línea de su maestro Michio Ito, pensaba que las tradiciones mexicanas debían conocerse, profundizar en ellas y aprovecharse al máximo para dar paso a la creación de un ballet nacional.

Las tres opciones buscaban un arte nacional, pero las propuestas de Waldeen y Sokolow rompieron con el trabajo que impulsaba la Escuela Nacional de Danza. El apoyo que recibieron estas bailarinas del Departamento de Bellas Artes se debió, quizá, a que la Escuela se había definido por la danza clásica; además, los conflictos entre Celestino Gorostiza y Nellie Campobello perjudicaron la relación laboral y artística, y seguramente como medida estratégica, Gorostiza optó por impulsar el surgimiento de otras formas dancísticas. Por otro lado, existía una necesidad latente en el campo de encontrar una nueva forma de expresión, vital y mexicana.

Con respecto al trabajo de Nellie Campobello en la Escuela Nacional de Danza, la evidente protección de Martín Luis Guzmán en varios ámbitos, político, artístico e incluso crítico —pues dirigía la revista *Tiempo* y podía hablar sobre la ruta de la danza—, más el apoyo de José Clemente Orozco, ambos figuras clave del arte en México, condujeron a que las hermanas Campobello, ante funcionarios y artistas, se tornaran intocables, de manera que comentarios y sugerencias procedentes del exterior eran rechazados. Esto le permitió a Nellie sostener su propuesta, no atender los lineamientos impuestos por el DBA e incluso no cumplir con la disciplina institucional.

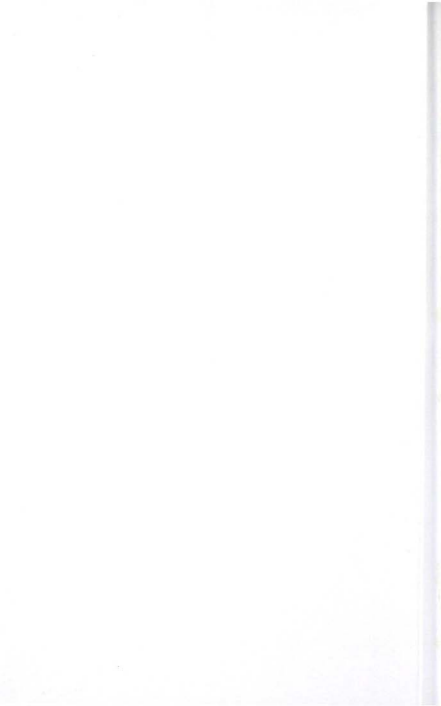
En estas circunstancias, al igual que el país la Escuela siguió el camino más conservador, que alcanzó su cúspide durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, a cuyo término las políticas se transformaron y la Escuela se estancó, por varias décadas, en la misma línea de trabajo. A partir de entonces,

y durante los años de Campobello al frente de la institución, los planes de estudios únicamente cambiaron en dos ocasiones, en 1944 y 1962, si bien el de este último año se revisó y ajustó dos veces (1972 y 1984), al parecer, sin imprimirle cambios sustanciales.

Lo anterior lleva a concluir que de 1937 a 1945 la Escuela Nacional de Danza vivió una multitud de conflictos administrativos que repercutió en el trabajo académico; sin embargo, en este periodo también se recogieron frutos, relacionados con el trabajo académico y artístico. En lo académico, egresó la primera generación con título de profesor de danza y se registró el servicio social a la comunidad. En lo artístico, se conformó el Ballet de la Ciudad de México, que concretó tres exitosas temporadas. Sin embargo, y a reserva de que se estudie la década de los cincuenta con mayor profundidad, salta a la vista que la Escuela no se renovó ni abrió sus puertas a los cambios que se daban en el ámbito dancístico mexicano; por ello, sus sistemas de operación artísticos, académicos y administrativos se fueron agotando, hasta que fue superada por otras instancias educativas y grupos artísticos.

Afortunadamente, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello continúa vigente, con el reto de re-conocer y volver la mirada a la historia; darse cuenta de que es primigenia en su género, génesis de propuestas artísticas y académicas, de que ha vivido momentos de esplendor pero también de incertidumbre, y que muchas de las prácticas, discursos y problemas actuales, ya se discutían desde tiempo atrás y se habían sugerido alternativas. Una necesidad sería, entonces, no olvidar el pasado, pues sólo así se pueden comprender y resolver muchos de los problemas de hoy. Al respecto, traigo a colación a Foucault: "La historia, con sus intensidades, sus desfallecimientos, sus furores secretos, sus grandes agitaciones febriles tanto como sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir".¹³⁶

¹³⁶ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (trad. José Vázquez Pérez), Pre-textos, Valencia, 1992, pág. 25 (1ª edición 1988).



EPÍLOGO

ZONAS EN PENUMBRA

A continuación menciono, sin pretensión de ser exhaustiva, algunos problemas que vislumbro falta abordar en el campo de la investigación dancística, específicamente, aquellos que desde mi punto de vista podrían ser interesantes y útiles para la comunidad.

Falta el análisis de la trayectoria de muchos maestros de danza que actualmente trabajan en las escuelas, y también de aquéllos ya fallecidos cuya labor no quedó registrada cabalmente.

No se han estudiado lo suficiente las metodologías de trabajo de las escuelas de danza de acuerdo con los géneros dancísticos que imparten; sería menester profundizar en el análisis y registro de las metodologías de los maestros de las diferentes especialidades. Ciertamente es que existen investigaciones serias sobre esto y que recientemente en el Cenidi-Danza se ha estudiado la metodología de docentes destacados; sin embargo sería enriquecedor profundizar aún más en este tema y valerse del registro de su labor cotidiana, incluso, proceder al análisis comparativo de las distintas formas de enseñar cada uno de los géneros dancísticos.

Como parte de esas investigaciones, resultaría de gran utilidad conocer cuáles metodologías son las pertinentes según las características de los alumnos que se atiendan, considerando por supuesto las expectativas y tipología de los sectores de la población.

Sería enriquecedor que se siguieran estudiando detalladamente los resultados que se obtienen con la enseñanza de las diferentes técnicas dancísticas y de movimiento desde el punto de vista corporal, emocional, psicológico y educativo, con el propósito de tener un acercamiento a los sistemas de organización corporal con fines no sólo escénicos, sino terapéuticos.

Otra veta importante es el recuento de la conformación histórica de los géneros dancísticos, basándose en el papel central de sus protagonistas, e indagar no sólo en el campo de la enseñanza formal de la danza, sino también en el no formal.

Si bien es cierto que una de las líneas más abordadas por la investigación en esta área es el registro histórico de los acontecimientos dancísticos y sus protagonistas, el tema no está agotado; sería enriquecedor continuar en esta

vertiente e introducirse en los procesos históricos y artísticos de los grupos e instituciones dancísticas.

Específicamente en el campo educativo, resulta fundamental la reflexión sobre aspectos teóricos propios de la especialidad, pero también de otras áreas de conocimiento que puedan apoyar el ámbito dancístico; hasta la fecha son muy escasas las investigaciones realizadas al respecto.

También hacen falta proyectos experimentales que aspiren a mejorar el desempeño en el aula y en la escena. Si bien una de las características del trabajo escénico es la experimentación, pocas veces queda registrada y muchas menos se analiza con fines educativos.

Del lado de los otros actores del proceso educativo, convendría incrementar las investigaciones que consideren a los alumnos, padres de familia y directivos, así como la injerencia de los funcionarios culturales y sus decisiones.

Por otra parte, sería pertinente introducirse en la vida cotidiana de las escuelas, adentrarse en sus costumbres, formas de vida, actitudes, conductas, normatividad, ética, disciplina, problemas de género y, más aún, estudiar sus prácticas educativas abarcando sistemas, métodos, medios, auxiliares didácticos, teorías y pedagogías utilizadas.

En el terreno exclusivo de esta investigación, quedó pendiente estudiar otras prácticas sociales y culturales de la Escuela Nacional de Danza durante el periodo 1931-1945; analizar el proceso de institucionalización de la formación dancística en México desde 1945 hasta nuestros días, con el fin de explorar si las políticas culturales y artísticas repercutieron o no en los planes de estudios, y también mirar dicho proceso desde otras perspectivas de análisis.

Faltó ahondar en el estudio de los discursos propios de la educación dancística, gestados a lo largo de los años; penetrar en el análisis de los saberes y conocimientos incluidos y excluidos y determinar cuál ha sido su camino. De igual manera, quedó pendiente profundizar en los debates técnicos y artísticos que cada propuesta de formación ha generado y en la relación entre el movimiento dancístico mexicano y el movimiento de otras áreas artísticas. Sería pertinente estudiar en cada plan de estudios la relación entre técnica y creatividad, así como los problemas a los que se enfrentan los egresados cuando pasan del aula a la vida profesional.

Vale la pena progresar en el estudio de las normas que han guiado a la institución diferenciando entre las emanadas del gobierno, las dictadas por las autoridades y maestros y las perfiladas por los alumnos, e introducirse de manera minuciosa en el estudio de otras reglas de razón propias del proceso de enseñanza aprendizaje de la danza.

Con respecto a los maestros, es menester ahondar en el estudio de la trayectoria de cada uno con el fin de determinar qué requisitos les ha solicitado la institución para formar parte de ella y cuál ha sido el proceso de profesionalización de los docentes de danza.

Otros retos que prevalecen son trabajar la influencia de los espacios que han albergado a la instancia educativa desde la perspectiva de la formación; penetrar en archivos y fuentes para encontrar nueva riqueza, como informes, listas de asistencia y cuadernos de los maestros, así como trabajos y libretas de los alumnos.

Aunado a lo anterior, quedó sin resolver una serie de preguntas, entre ellas, ¿qué queda de la escuela después de la escuela?, ¿qué marcas ha dejado en los alumnos la formación dancística? y ¿cuál ha sido el impacto de los medios de comunicación en la formación dancística?

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Puede concluirse que las propuestas de formación dancística planteadas para la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica, a pesar de que no se consolidaron, marcaron avances significativos para el arte de la danza en nuestro país, pues a partir de ellas continuó tanto el proceso de configuración del campo dancístico mexicano, como el proceso de formación.

Detecté que entre los motivos de que no hayan prosperado las primeras propuestas figuró, en primer término, que los criterios y caminos que se pensaba debía seguir la danza eran disímbolos, debido a que los integrantes del gremio dancístico mexicano, intelectuales y artistas, sostenían una disputa sobre quién se haría cargo de la instancia educativa, pues no admitían que el extranjero Hipólito Zybin encabezara el proyecto artístico. Otro tema de discusión eran los saberes y contenidos idóneos para la formación dancística en México.

Las inconformidades dieron como resultado que las autoridades prefirieran cerrar, en 1932, la Escuela de Plástica Dinámica, esperar a que la tensión disminuyera y después de una tregua, retomar el proyecto y seguir adelante.

Pese a lo anterior, el proceso fue fructífero: se fortaleció la idea y necesidad de abrir una escuela de danza en México. Para ello fue precisa la unión de esfuerzos de autoridades, profesores de danza y artistas de otras ramas del arte, que opinaran sobre el diseño de una propuesta específica para la carrera de bailarín y, en su caso, de profesor de danza. Por primera vez en el ámbito académico, se reconocía la labor de maestros de danza y bailarines, pues se les invitó a participar y se contó con su opinión, fueran mexicanos o extranjeros.

La aportación de la experiencia de los maestros desembocó en nuevas propuestas que marcaron la pauta del trabajo educativo y artístico posterior. Se desencadenó así la necesidad de revisar las técnicas que serían pertinentes para la enseñanza de la danza, así como los contenidos, y con ello se inició la sistematización de la enseñanza de la danza en México.

En síntesis, la labor desplegada antes y durante la fundación de la Escuela de Plástica Dinámica fue decisiva para la apertura, en 1932, de la llamada

Escuela de Danza. El periodo de 1932 a 1937 se caracterizó por ser creativo, dinámico y fructífero; si se echó a andar, fue gracias a que artistas e intelectuales de otras áreas se dieron cuenta de la importancia del trabajo dancístico y de la pertinencia y necesidad de impulsarlo.

La formación ganó espacio y reconocimiento, prosiguió la sistematización de la enseñanza, se empezaron a definir los contenidos generales de las materias y se habló de formar bailarines profesionales.

La Escuela contó con un grupo de profesores con conocimientos específicos de las asignaturas que impartían, lo cual la fue alejando paulatinamente de la improvisación para acercarse a la especialización. A la par, se abrieron nuevos debates, destacadamente, sobre la técnica dancística idónea para la enseñanza, sobre la importancia de traer maestros extranjeros y sobre la necesidad de preparar a los estudiantes con el método Dalcroze, que los capacitaría para dar clases en las escuelas oficiales de la SEP.

El espacio que ganó la danza no sólo tuvo que ver con su reconocimiento como actividad artística, sino también con el hecho de que su práctica obtuviera el rango de profesión. Así, se albergó a la Escuela en el Palacio de Bellas Artes, el sitio central de las artes, donde confluían todas sus manifestaciones.

También, a la creación coreográfica se le dio peso y se empezó a gestar un valioso trabajo dancístico en el que colaboraron artistas de diferentes áreas; de este esfuerzo resultaron obras que se llevaron a escena y cuya base era la experimentación.

Asimismo, se impulsó la investigación y se reconoció la riqueza cultural de las danzas, música, indumentaria y costumbres de los pueblos de México. Se inició un registro y catalogación de danzas y bailes y se propuso ir al campo para establecer contacto directo con comunidades e informantes.

La labor de Carlos Mérida en la Escuela de Danza se vio truncada en 1935. Con su destitución se suspendieron algunos proyectos, como el docente, la implantación del sistema rítmico Dalcroze y el plan de investigación coreográfica. A la larga, todos tendrían continuidad, adentro o afuera de la END.

Mérida marcó una línea que siguió Francisco Domínguez cuando ocupó el puesto de director; en su periodo (1935-1937) el plan de estudios se extendió de tres a cinco años, dejó de pensarse exclusivamente en preparar al bailarín profesional, para incluir al profesor de danza y al solista; un gran acierto fue la contratación de nuevos maestros que nutrieron a la Escuela con una visión fresca, como fue el caso de Luis Felipe Obregón y Ernesto Agüero. En esa época se crearon obras coreográficas con temas mexicanos y con la participación de artistas de diversas áreas. Aunque los ballets de masas se siguieron presentando, su exitosa trayectoria estaba a punto de concluir, ya que su estructura se había agotado y las puestas en escena exigían una renovación.

Sin embargo la Escuela, ya Nacional de Danza en 1937, dio un viraje radical y se inclinó por una propuesta más conservadora: formar a sus bailarines

con la técnica de la danza clásica, la cual se convirtió en el pilar de su labor académica y del trabajo coreográfico del Ballet de la Ciudad de México.

Las consecuencias fueron de larga duración. Desde 1937 hasta 1995, la Escuela preservó como eje central de su formación la técnica clásica (en 1995 se autorizó el plan de Profesional en Educación Dancística cuyas materias rectoras fueron la danza folclórica, la contemporánea o la española, según la especialidad elegida).¹

La ambigüedad y los constantes conflictos que la institución vivió a partir de 1937 tenían que ver con la formación, porque como ya se dijo, en la práctica preparaba o pretendía preparar bailarines, a la vez que expedía el título de profesor de danza. El contraste respondió más a cuestiones legales y de acreditación, que a las exigencias del campo dancístico mexicano y a la misión que se había propuesto la Escuela.

Otros motivos que pueden explicar los conflictos vividos por la instancia académica tienen origen en su fundación, cuando se trazaron como premisas del trabajo dancístico el nacionalismo, la universalidad y la socialización, "cuerpo ideológico" que hizo patente "los enfrentamientos conceptuales e ideológicos entre los grupos encargados de su creación",² así como la propuesta que, según Nellie Campobello, debía guiar el trabajo de la Escuela, es decir, la integración de "un grupo de bailarines profesionales, entre los que figurarían las señoritas Campobello". Sobre esto último Cristina Mendoza señala: "las hermanas Campobello, conocedoras de esta práctica, buscan ante todo una realización personal al proponer la creación de una compañía antes de procurar la consolidación de la Escuela como tal".³

Con el paso de los años, la Escuela ha pagado un costo muy alto por su indefinición, ya que en varios momentos de su historia no ha alcanzado un alto nivel en la formación de bailarines profesionales ni en la de profesores. El choque entre la ambigüedad y las expectativas de los alumnos, que deseaban bailar profesionalmente, la situó en una encrucijada. Quizá su camino habría sido otro de haberse decidido por formar bailarines y olvidarse de la enseñanza, pero para ello se hubiera tenido que abrir a las nuevas tendencias de la práctica dancística, técnicas y artísticas, aceptando que era necesario enfrentar el acelerado avance técnico; quizá cambiar a la planta docente o capacitarla; traer maestros extranjeros; elegir, tras un estudio concienzudo, la o las técnicas más adecuadas para el momento y luchar por el título de bailarín o ejecutante.

¹ La licenciatura en Enseñanza de la Danza, autorizada en 1993 para la ENDNyGC, consideró el estudio de biáreas, es decir, el estudiante estaría capacitado para dar clases en dos áreas, la danza clásica más otra elegida, que podía ser danza contemporánea, española o folclórica, pero siempre estaría presente la clásica.

² Cristina Mendoza, *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo*, Cenidi-Danza/INBA/Ico cult, México, 2006, págs. 38-42.

³ Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Cenidiap/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990, pág. 19.

Por otro lado, de haberse inclinado por la docencia, una opción hubiera sido conocer bien el método Dalcroze para especializarse en dar clases. Pero la Escuela conservó el modelo educativo que había adoptado en 1937 y se aferró a él hasta 1984.⁴

No obstante lo anterior, es innegable que un buen número de sus estudiantes y egresados han destacado no sólo en el ámbito de la docencia, sino también en los de la ejecución, interpretación, promoción, difusión e investigación de la danza, y se han colocado como figuras clave de la profesionalización de la danza en México y como protagonistas de proyectos artísticos y académicos que fueron punta de lanza de subsiguientes. Asimismo, otros han hecho de la práctica dancística una forma de vida, al dedicarse a la docencia y transmitir sus conocimientos a niños, jóvenes y adultos cuyas aspiraciones no han sido realizarse profesionalmente en este ámbito.

A partir de 1984 hubo propuestas académicas meritorias y acordes con los tiempos, que no fueron autorizadas oficialmente. La Sociedad de Padres de Familia logró que el plan de Licenciatura en la Enseñanza de la Danza (diseñado en 1984-1992) se autorizara en 1993, aunque sólo para cinco generaciones, y luego se fue liquidando a medida que los alumnos egresaban de la carrera.

Entonces la Escuela retomó el camino de la docencia, no sin polémicas. Durante la reestructuración del INBA en 1992 fue evidente que la mayor parte de los bailarines, profesores y coreógrafos opinaba que para ser maestro de danza era indispensable una larga trayectoria previa como bailarín. Tomando como referencia esta postura, la Escuela acotó su territorio, sin abandonar su decisión por la docencia.

En 1995, a la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello se le autorizaron dos planes de estudio. El primero quedó registrado ante el INBA como Plan de Estudios para Niveles Básicos, dirigido a niños entre 4 y 11 años, que se proponía sensibilizarlos y acercarlos a la danza. El segundo fue registrado ante la SEP y el INBA como Plan de Estudios de Profesional en Educación Dancística con tres especialidades (folclórica, española y contemporánea), cuyo propósito fundamental era preparar a los egresados como profesores de danza. Es decir, los dotaría de las herramientas para enseñar danza, en el ámbito de su especialidad, en los niveles iniciales en la educación profesional y a otros sectores que se acercaran a la danza sin aspiraciones profesionales.

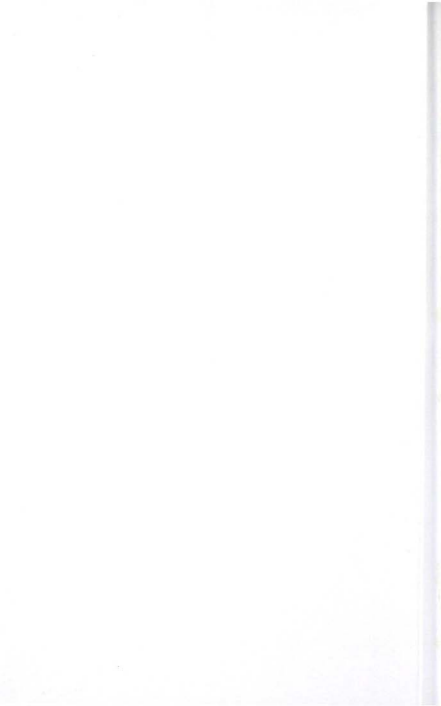
Después de ocho años de operación la ambigüedad quedó atrás, pues la Escuela había tomado la responsabilidad de dedicarse plenamente a formar profesores de danza; sin embargo, quedaba por transitar un camino largo y complejo: era preciso fortalecer el nivel medio superior para captar a más alumnos que emprendieran la vía de la docencia y se convirtieran, a su vez, en

⁴ Aunque hubo propuestas y ajustes a los planes de estudios elaborados en el periodo 1937-1984, éstos mantuvieron su esencia original.

semillero de la propia institución. El espectro al que podrían atender era vasto y diverso, por ello hacía falta estudiar concienzudamente las características de cada sector, la didáctica más adecuada y los géneros idóneos para cada uno.

Muchas preguntas quedaron pendientes: ¿la metodología y la técnica con las que se enseña danza a los alumnos de la ENDNyGC es la correcta?, ¿a qué población darán clase los egresados?, ¿la didáctica será la misma para los niveles profesionales iniciales que para quienes se acercan a la danza sin pretensión profesional?, ¿cuál es el género dancístico más adecuado para cada sector?

En fin, las preguntas se multiplican y se transforman a medida que la institución sigue adelante, redefiniéndose; lo importante es que no pierda de vista que entre sus tareas debe figurar la reflexión sobre las formas de transmitir la cultura, sin olvidar que las prácticas que se generan en una instancia educativa son responsables de las historias que se tejen, de la memoria que se transmite, de las expectativas que se difunden y de las imágenes del futuro que se propician.



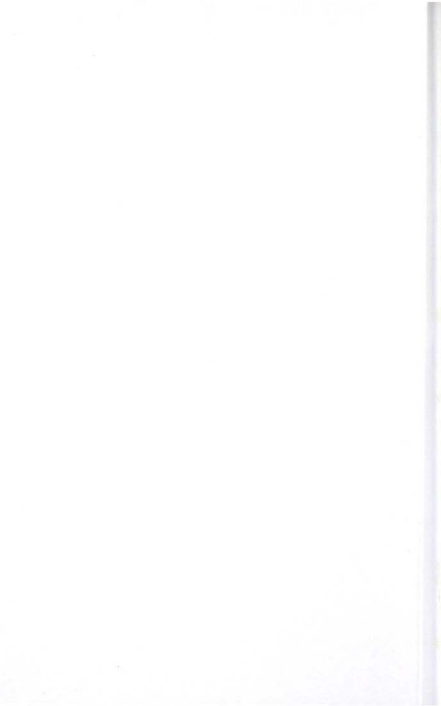
APÉNDICES

Documentos originales

- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Autógrafo de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).

Documentos y reproducciones

- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).
- Reproducción de la Constitución de 1812. (Folios 1-100). (Folios 1-100).



FUENTES

DOCUMENTALES

Archivos consultados

Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (AHENDN_yGC)

- Gavetas de documentos escolares y administrativos.
- Gavetas de documentos académicos.
- Gaveta de programas de mano y carteles.
- Gaveta de serie fotográfica.

Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón"

- Charlas de danza del proyecto de investigación de Felipe Segura, "Historia oral de la danza en México en el siglo XX".
- Fondo Felipe Segura.
- Expedientes de artistas.
- Cuadernos y boletines.

Documentos y otras publicaciones de la época

Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica, 1931.

Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica, 1931.

Plan de estudios de la Escuela de Danza de la SEP modificado según Acuerdo 30 del Consejo de Bellas Artes, 1932.

Reglamento de la Escuela de Danza, 1933.

Reglamento de la Escuela de Danza, 1934.

Programa general de estudios del 1º de abril de 1935.

Reglamento interior de la Escuela de Danza, 1937.

Documento que envía Nellie Campobello a José Muñoz Cota el 1º de febrero de 1937 y que contiene plan de estudios (programa técnico), 1937.

Plan de estudios firmado por Nellie Campobello, 1938.

Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del DBA de la SEP, 1938.

Plan de estudios para el año escolar de 1939 firmado por Nellie Campobello y programa sintético general, 1939.

Reglamento interior vigente de la Escuela Nacional de Danza de la Dirección General de Educación Estética, 1940.

BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVES, Jorge. *Historia oral*, Instituto Mora/UAM, México, 1997 (1993).
- AGUIRRE LORA, María Esther. "Ciudadanos de papel, mexicanos por decreto", en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre el conocimiento y escolarización*, Pomares, Barcelona y México, 2003.
- . *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, CESU/UNAM/Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- . "El currículum escolar, invención de la modernidad", en revista *Perspectivas docentes*, segunda época, núm. 25, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México, 2001.
- . *Tramas y espejos. Los constructores de historias de la educación*, CESU/UNAM/Plaza y Valdés, México, 1998.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. *Estudio y entrevista. Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*, Ediciones Era, México, 2003.
- . *Fernand Braudel y las ciencias humanas*, Montesinos, España, 1996.
- ALBET, Gloria. "Gloria y Nellie Campobello", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, México, 1992, inédito.
- ANDERSON, Jack. "Los Ballets Rusos: pasado y futuro" (trad. Dolores Ponce), en Hilda Islas, *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*, Biblioteca digital del Cenidi Danza, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA/Cenart, 2006. [*The Ballet Russe*, Proceedings, Society of Dance History Scholars. Eleventh Annual Conference, North Carolina Schools of the Arts, 12-14 de febrero de 1988.]
- AU, Susan. "Cristalización y fermento en Rusia" (trad. Dolores Ponce), en Hilda Islas, *Antologías...*, op. cit. [*Ballet and Modern Dance*, Thames and Hudson, Londres, 1988.]
- AULESTIA, Patricia. *Las "chicas bien" de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA, México, 2003.
- . "Nellie Campobello", *Cuadernos del Cenidi-Danza* 15, Cenidi-Danza/INBA, México, 1987.
- . "Hipólito Zybin, pionero de la danza institucionalizada en México", *Boletín informativo del CID-Danza* 4, INBA, México, 1985.
- . "Enrique Vela Quintero (Velezzi)", *Boletín informativo del CID-Danza* 5, INBA, México, 1985.
- . "Lettie Carroll", *Boletín informativo del CID Danza* 2, INBA, México, 1985.
- . "Escuela de Plástica Dinámica", *Cuadernos del Cenidi-Danza* 2, Cenidi-Danza/INBA, México, 1985.
- . *Actividad pedagógica de la danza en México (1910-1939)*, Cenidi-Danza, México, inédito, s/f.
- BARIL, Jacques. *La danza moderna*, Paidós, Barcelona, 1987.
- BAZ, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, PUEG/UAM/UNAM, México, 1996.
- BAZÁRONA, Nadieshda Pavlovna y Varvara Pavlovna Mey (trad., prólogo y notas de Farahilda Sevilla), *ABC de danza clásica*, Escenología, México, 2000.
- BEAUMONT, Cyril W. y Stanislas Idzikowski (prefacio de Enrico Cecchetti, ilustrado por Randolph Schwabe), *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti Method)*, Beaumont, Londres, 1955 (1922).
- BÉJAR NAVARRO, Raúl y Héctor M. Capello. *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*, CRIM/UNAM, México, 1990.

- BERGER, Peter L. y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003 (1968).
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida* (trad. Mauro Armiño), Atalaya, Barcelona, 1995.
- BIDAULT de la Calle, Sophie. *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, Cenidi-Danza/INBA/Universidad de Chihuahua, México, 2003.
- . "Danza, nación y revolución" y "Belle Époque y frivolidad: el difícil paso de la conciencia decimonónica a la modernidad", en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (directoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, "Ensayos históricos y analíticos", Cenidi-Danza/INBA/Escenología, México, 2002.
- BRACHO, Martha. "Gracias porque me enseñaron el camino", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, op. cit.
- BRADING, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 1979.
- BOURCIER, Paul. *Historia de la danza en Occidente*, Blume, Barcelona, 1981 (1978).
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura* (trad. Martha Pu), Grijalvo/CNCA (Los Noventa 11), México, 1990.
- . *Campo del poder y campo intelectual* (trad. C. Boccardo), Folios Ediciones, Argentina, 1983.
- BURKE, Peter. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993.
- CÁMARA, Elizabeth e Hilda Islas. *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Cenidi-Danza/INBA, México, 2007.
- . "El contexto sociohistórico", *Pensamiento y acción. El método Leeder de la escuela alemana*, Instituto Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México/Cenidi-Danza/INBA, México, 2007.
- CAMPOBELLO, Nellie. "Prólogo", *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960.
- . "Estadios", fragmento en "Tres poemas" (de *Abra en la roca*, volumen en prensa), Compañía General de Ediciones, México, 1957.
- . *Las manos de mamá* (segunda edición ilustrada por José Clemente Orozco), Editorial Villa Ocampo, México, 1949.
- CARBALLO, Emmanuel. "Nellie Campobello", en *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1965.
- CARDONA, Patricia. *La dramaturgia del bailarín*, Cenidi-Danza/INBA/Escenología, México, 2000.
- . *La percepción del espectador*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1993.
- . "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", *La nueva cara del bailarín mexicano*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990.
- 50 AÑOS de danza en el Palacio de Bellas Artes, 2 tomos, INBA-SEP, México, 1986.
- COLLADO Herrera, María del Carmen. "¿Qué es la historia oral?", en *La historia con micrófono*, Instituto Mora, México, 1999 (1994).
- CORTÉS González, Alma Rosa. *60 Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992.
- CHIODI, Giulio. *Orientamenti di filosofia politica*, Vangelista, Milán, 1974.
- DALCROZE, Émile-Jaques. *La Rythmique. Méthode Jaques-Dalcroze*, primer volumen, Lausanne Jobin & Cie Editeurs, París, 1916.
- DALLAL, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*, Conaculta, México, 1996 (1994).

- _____, *La danza en México. Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1995.
- _____, *La danza en México. Primera parte. Panorama crítico*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1995 (1986).
- _____, "Serge Diaghilev", *El aura del cuerpo*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1990.
- _____, *La danza en México. Segunda parte*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1989.
- _____, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1985.
- DE GARAY, Graciela. *La historia con micrófono*, Instituto Mora, México, 1999 (1994).
- DELGADO MARTÍNEZ, César y Julio C. Villalva Jiménez. *Yol-Izma. La danzarina de las leyendas*, Escenología, México, 1997.
- _____, *Guillermina Bravo. Historia oral*, Cenidi-Danza/INBA, México, 1994.
- DÍAZ BARRIGA, Ángel. *La investigación curricular en México. La década de los noventa*, Grupo Ideograma, México, 2003.
- _____, *Didáctica y currículum*, Paidós, México, 1997 (edición corregida y aumentada).
- _____, "Investigación, formación y currículum. Notas para una discusión", en *El concepto de formación en la educación universitaria. Cuadernos del CESU 31*, UNAM, México, 1993.
- _____, *El concepto de formación en la educación universitaria*, CESU/UNAM, México, 1993.
- _____, *El currículo escolar. Surgimiento y perspectivas*, Rei /Instituto de Estudios y Acción Social/Aique Grupo Editor, Argentina, 1992.
- _____, y Teresa Pacheco Méndez. *Universitarios: institucionalización académica y evaluación*, CESU/UNAM, México, 1998 (1997).
- DUCOING, Patricia. "¿Dar forma o formarse?", *Lo otro, el teatro y los otros*, UNAM, México, 2003.
- DUNCAN, Isadora. *Mi vida*, Debate, Madrid, 1980.
- DURÁN, Lin. *La humanización de la danza*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990.
- DURÁN, Silvia. *La educación artística y las actividades culturales*, Conaculta/Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- DUSSEL, Inés. "Uniformes escolares y la disciplina de las apariencias. Hacia una historia de la regulación de los cuerpos en los sistemas educativos modernos", en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*, Pomares, Barcelona y México, 2003.
- _____, y Marcelo Caruso. *La invención del aula. Una genealogía de las formas de enseñar*, Ediciones Santillana, Buenos Aires, 1999.
- ELIAS, Norbert. *Mi trayectoria intelectual* (trad. José Luis Gil), Península, Barcelona, 1995.
- _____, *El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- ESCALONA, Olga. "Una temporada mágica", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario, op. cit.*
- ESCUDERO, Alejandrina. *Felipe Segura: una vida en la danza*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1995.
- "ESCUELA de Plástica Dinámica", *Cuadernos del CID-Danza* núm. 2, INBA, México, 1985.

- FERREIRO Pérez, Alejandra. *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA/CNA/ Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, México, 2005.
- FLORESCANO, Enrique. *Etnia, Estado, nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, Aguilar (Nuevo Siglo), México, 1997.
- _____. *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- FONTANA, Joseph. *La historia de los hombres*, Crítica, Barcelona, 2001 (2000).
- FOUCAULT, Michel. "About the beginning of the hermeneutics of the self", *Political Theory*, vol. 21, núm.2, 1993.
- _____. *Historia de la sexualidad*, tomo 1, Siglo XXI, México, 1992.
- _____. "Espacios de poder", *Genealogía del poder 6*, Eds. La Piqueta, Madrid, 1991.
- _____. *Nietzsche, la genealogía y la historia*, Pre-textos, Valencia España, 1988.
- _____. *Historia de la sexualidad 2- El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 1988 (1986).
- _____. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Pantheon Books, Nueva York, 1980.
- FUENTES Mata, Irma. *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1988.
- GARAUDY, Roger. *Danzar su vida* (trad. Lin Durán, Hilda Islas y Dolores Ponce), Conaculta/CNA/Cenidi-Danza/INBA, México, 2003 (1973).
- GEERTZ, Clifford. *Interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo Patria/Conaculta* (Los Noventa), México, 1991.
- GINZBURG, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- GOODSON, Ivor F. *Historia del currículum*, Pomares-Corredor, Barcelona, 1995.
- HIDALGO, Bertha. "La maestra Gloriecita", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, op. cit.
- HILTON, Wendy. "Cinco personalidades teatrales, 1632-1729: Lully, Molière, Beauchamp, Pecour y Campira" (trad. Dolores Ponce), en Hilda Islas, *Antologías...*, op. cit. [*Dance of Court and Theatre. The French Noble Style, 1650-1725*, Princeton Book Company, E.U., 1981.]
- HOBBSBAWM, Eric J. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica (Historia del Mundo Moderno), Barcelona, 1991.
- IBARRA Colado, Eduardo. *La universidad en México hoy: gubernamentalidad y modernización*, UNAM/UAM Iztapalapa/ANUIES, México, 2001.
- ISLAS, Hilda. "Introducción", *Modernidad y posmodernidad en la danza escénica del siglo XX: la intensificación de la individualidad*. *Antologías...*, op. cit.
- _____. "Cuerpo, psiquismo y cultura en la educación de la danza: elementos para el análisis del método Leeder", en Cámara e Islas, *Historia y metodología en la enseñanza de la danza. El método Leeder...*, op. cit.
- _____. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995.
- JULIA, Dominique. "La cultura escolar como objeto histórico", en *Historia de las universidades modernas en Hispanoamérica. Métodos y fuentes*, CESU/UNAM, México, 1995.
- KOSTROVITSKAIA, Vera y Alexei A. Pisarev. *Escuela de danza clásica* (prólogo, trad. y notas de Farahilda Sevilla), Escenología/Danza, México, 1996.

- LAVALLE, Josefina. "Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX", *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2002.
- . "De los confines de mi memoria: dos testimonios", en Ramos Smith y Cardona Lang (directoras), *op. cit.*, 2002.
- . "La actuación de Anna Pavlova en México a través de las crónicas y las críticas de la época", proyecto de investigación del Cenidi-Danza (inédito).
- LEVI, Giovanni. "Regiones y culturas de las clases populares", *Revista electrónica de El Colegio de Michoacán*, Relaciones 94, vol. XXIV, primavera de 2003.
- LUNA ARTOYO, Antonio. *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, Publicaciones de Danza Moderna, México, 1959.
- LYNTON, Anadel. "Anna Sokolow", *Cuadernos del Cenidi-Danza* 20, Cenidi-Danza/INBA, México, 1988.
- MATTHEWS, Irene. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, Cal y Arena, México, 1997.
- MENDOZA, Cristina. *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo*, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA/Ico cult, México, 2006.
- . *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 2000.
- . (estudio introductorio y selección de textos), *Carlos Mérida, Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, Cenidiap/INBA, México, 1990.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, UAM, México, 1981.
- OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*, Era, México, 1985.
- PARGA, Pablo. *Cuerpo vestido de Nación*, Conaculta/Fonca, México, 2004.
- POESIO, Giannandrea. "Enrico Cecchetti. La influencia de la tradición", en Janet Adshad y June Layson (eds.), *Historia de la danza: una introducción* (trad. Dolores Ponce), Cenidi-Danza/INBA/Conaculta, México, 2004.
- POPKEWITZ, Thomas S. "La producción de razón y poder: historia del currículum y tradiciones intelectuales", en *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*, Pomares, Barcelona y México, 2003.
- . Miguel Á. Pereyra y Barry M. Franklin. "Historia, el problema del conocimiento y la nueva historia cultural de la escolarización: una introducción", en *ibid.*
- y Marie Brennan. *El desafío de Foucault* (trad. M. Pomares), Pomares (Educación y Conocimiento), Madrid, 2000.
- PRUDHOMMAU, Germaine. "A propósito del Ballet-Comique de la Reine" (trad. Dolores Ponce), en Hilda Islas, *Antologías...*, *op. cit.* [*La Recherche en Danse* núm. 3, 1984.]
- RAMÍREZ, Sylvia. "Antecedentes y tratados de enseñanza en Europa en el siglo XV", Cenidi-Danza/INBA, México, 1991, síntesis de investigación concluida (inédita).
- RAMOS SMITH, Maya. "De la fiesta teatral barroca al ballet de acción: profesionalización de los artistas del espectáculo y danza teatral durante el Virreinato", en Ramos Smith y Cardona Lang (directoras), *op. cit.*, 2002.
- . *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, UAM/Gaceta, México, 1995.
- . *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana, México, 1991.

- _____. *La danza en México durante la época colonial*, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.
- RAMOS Villalobos, Roxana. *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, IPN, México, 2002.
- REYNA, Ferdinando. *Historia del ballet*, Daimon, Barcelona, 1981.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.
- ROLDÁN, María. "Recuerdos 1932-1992", en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, op. cit.
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (1949).
- SANTONI Rugiu, Antonio. "Escenarios: una aportación dramática a la historia de la educación", *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, CESU/UNAM/Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- _____. *Milenios de sociedad educadora. Un encuentro con las raíces occidentales de nuestro quehacer*, Fundación Educación, Voces y Vuelos, I.A.P., México, 2000.
- _____. *Nostalgia del maestro artesano*, CESU/UNAM/Porrúa (Problemas Educativos de México. Serie Los clásicos), México, 1996 (1988).
- SEGURA, Felipe. *Nelsy Dambre. Un ballet para México*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1998.
- _____. *Escuela Nacional de Danza 60 aniversario*, México, 1992 (inédito).
- _____. *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1991.
- _____. "Apuntes relativos al método Cecchetti", México, 1945 (inédito).
- SEVILLA, Amparo, et al. *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala* (segunda edición La Red de Jonas, Cultura Popular 8), Premia Editora, Puebla, 1985.
- _____. *Danza, cultura y clases sociales*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990.
- TARASOV, Nikolai I. *Ballet Technique of the Male Dancer*, Doubleday & Company, Inc., Nueva York, 1985.
- TORTAJADA Quiroz, Margarita. *Frutos de mujer*, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001.
- _____. *Danza y género*, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Culiacán, 2001.
- _____. *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 2000.
- _____. *Mujeres de danza combativa*, Conaculta/Cenidi-Danza/INBA, México, 1998.
- _____. *Danza y poder*, Cenidi-Danza/INBA, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995.
- VAGÁNOVA, Agripina. *Las bases de la danza clásica*, Centurión, Buenos Aires, segunda edición, s/f (1934).
- VELA Quintero, Enrique y María Velasco. *Historia académica de la Escuela Nacional de Danza*, México, s/f (inédito).
- VIÑAO Frago, Antonio. "Historia de la educación e historia cultural: posibilidades, problemas y cuestiones", en *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, CESU/UNAM, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- WILLIAMSON, Audrey. "La danza y el bailarín" (trad. Dolores Ponce), en Hilda Islas, *Antología de historia de la danza clásica. Antologías..., op. cit.* [*The Art of Ballet*, Werner Laurie, Londres, 1953].

TESTIMONIALES

Entrevistas con Roxana Ramos Villalobos (México, inéditas):

- Gloria Albet, 12 de junio de 2003.
- Socorro Bastida, 19 de junio de 2003.
- Raquel Gutiérrez, 19 de junio de 2003.
- Bertha Hidalgo, 20 de junio de 2003.
- Josefina Lavallo, 25 de junio de 2003.
- Felipe Segura, 12 de junio de 2003.

Tertulias organizadas por el Cenidi-Danza "José Limón": 28 de junio, 14 de julio, 25 de agosto, 22 de septiembre y 20 de octubre de 2004; 13 de junio de 2005.

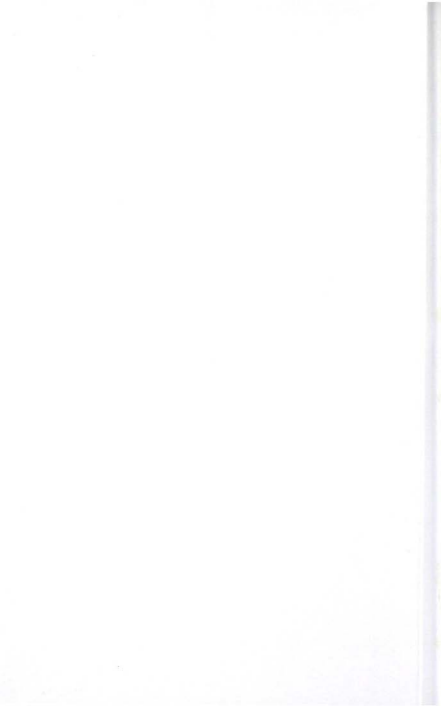


Tabla 1.

Resumen de las propuestas de formación

Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (1931-2009)

<i>Fecha de elaboración o autorización</i>	<i>Nombre del director o encargado y periodo de gestión</i>	<i>Primera versión</i>	<i>Segunda versión</i>
Primera propuesta de formación, se presentó y autorizó el 23 de diciembre de 1930. Segunda propuesta de formación, se presentó y autorizó el 25 de febrero de 1931.	Hipólito Zybin El 1º de octubre de 1930, Hipólito Zybin fue nombrado ayudante de la Dirección de Educación Física de la SEP. El 29 de abril de 1931 se autorizó la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP, institución que estuvo a cargo de Jesús M. Acuña y Carlos González. Hipólito Zybin fue nombrado profesor.	Primera propuesta 23 de diciembre de 1930. Antes del cuestionario ¹	Segunda propuesta 25 de febrero de 1931. Después del cuestionario ²
Propuesta de formación autorizada el 9 de febrero de 1932.	Carlos Mérida Periodo de gestión de 16 de abril de 1932 a 10 de marzo de 1935	Propuesta de formación autorizada el 9 de febrero de 1932 ³	Primer ajuste. Firmado por el Consejo de Bellas Artes el 15 de marzo de 1932 ⁴
Propuesta de formación elaborada y autorizada.	Francisco Domínguez Periodo de gestión: el 11 de marzo de 1935 fue nombrado director de manera provisional y a partir del 22 de marzo se le ratificó en el puesto, que ocupó hasta el 15 de enero de 1937.	Tira de materias ⁷	Programa General de Estudios que regirían a partir del 1º de abril de 1935. ⁸
Elaboración y autorización.	Nellie Campobello Periodo de gestión del 19 de enero de 1937 y hasta 1983.	Documento que envía Nellie Campobello a José Muñoz Cota. Entra en vigor a partir del 1º de febrero de 1937. ⁹	
Elaboración y autorización.	Nellie Campobello	Tira de materias ¹⁰	Firmada por Nellie Campobello. Entra en vigor octubre de 1938 ¹¹

¹ Plan de estudios para la conformación de la Escuela de Plástica Dinámica, en César Delgado, *Escuela de Plástica Dinámica, Cuadernos del CID-Danza* núm. 2, CID-Danza/INBA, México, 1985, pág. 13.

² Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza. Estudio introductorio y selección de textos*, Cenidiap/INBA, México, 1990, págs. 247-265.

³ Documento firmado por José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Rufino Tamayo, en *ibid.*, págs. 272-278.

⁴ Documento firmado por Xavier Villaurrutia y José Gorostiza que marca la tendencia y programa que deberá contemplar la Escuela de Danza, 15 de marzo de 1932, en *ibid.*, págs. 279-283.

Tercera versión	Cuarta versión	Comentario
		Ambas proponían 8 años para el estudio de la danza. Hipólito Zybin elaboró las dos propuestas de formación. En la segunda, incluyó el punto de vista y comentarios de maestros mexicanos. La Escuela de Plástica Dinámica cerró sus puertas en febrero de 1932.
Segundo ajuste. Programa de reconocimiento 1933.⁵	Tercer ajuste. Propuesta de formación dancística de 1934.⁶	Las cuatro proponían que la carrera se cursara en tres años.
		La carrera se incrementó de 3 a 5 años de estudio.
		Plan emergente elaborado con el propósito de egresar a la primera generación de estudiantes. La graduación se llevó a cabo el 27 de noviembre de 1937 en el Palacio de Bellas Artes.
		Plan de estudios de 5 años.

⁵ Programa de reconocimiento 1933, en *ibid.*, págs. 112-121.

⁶ Documento firmado por Carlos Mérida, 3 de enero de 1934, en *ibid.*, págs. 64-77.

⁷ Alma Rosa Cortés, *60 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992, pág. 123.

⁸ Informe de actividades de Francisco Domínguez a José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, 1º de abril de 1935. (AHENDNyGC.)

⁹ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1938. (AHENDNyGC.)

¹⁰ Alma Rosa Cortés, *op. cit.*, págs. 124-125.

¹¹ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1938. (AHENDNyGC.)

Tabla 1. (continuación)

Fecha de elaboración o autorización	Nombre del director o encargado y periodo de gestión	Primera versión	Segunda versión
Elaboración y autorización.	Nellie Campobello	Tira de materias ¹²	Firmada por Nellie Campobello. Entra en vigor en 1939 ¹³
Elaboración y autorización.	Nellie Campobello	Plan de Estudios de 1944 ¹⁴	
Elaboración y autorización.	Nellie Campobello	En 1962 se autorizó el plan denominado Plan 62 ¹⁵	Tira de materias (1972) ¹⁶
Elaboración de los Niveles Previos a la Licenciatura en Enseñanza de la Danza. Elaboración de la Licenciatura en Enseñanza de la Danza.	Nieves Gurria Pérez Fue nombrada subdirectora de la institución de 1983 a 1985. En 1985 fue nombrada directora hasta el 15 de enero de 1993. Del 15 de enero de 1993 a 31 de agosto de 1993 estuvo como encargada de la institución Alma Rosa Cortés González	Elaboración de los Niveles Previos a la Licenciatura en Enseñanza de la Danza ¹⁷ y de la Licenciatura.	
Autorización en 1993	Roxana Guadalupe Ramos Villalobos Periodo de gestión de 1º de septiembre de 1993 al 31 de marzo de 2002	Licenciatura en Enseñanza de la Danza se autorizó en 1993 únicamente para 5 generaciones de estudiantes. ¹⁸	
Elaboración y autorización.	Roxana Guadalupe Ramos Villalobos	Plan de Estudios de Educación Danzística para Niveles Básicos ²⁰	

¹² Alma Rosa Cortés, *op. cit.*, págs. 126-127.

¹³ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1939. (AHENDNyGC.)

¹⁴ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1944. (AHENDNyGC.)

¹⁵ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1962 (AHENDNyGC.)

¹⁶ Alma Rosa Cortés, *op. cit.*, págs. 130-131.

¹⁷ Alma Rosa Cortés, *op. cit.*, págs. 134-136.

<i>Tercera versión</i>	<i>Cuarta versión</i>	<i>Comentario</i>
		Plan de estudios de 6 años.
		Se ofrecía la carrera de Profesor de Danza en seis años; la carrera de Profesor de Danzas Mexicanas en cuatro años y la carrera de Profesor de Danzas Españolas en cinco años.
Tira de materias (1984) ¹⁷		El Plan de Estudios 1962 consistía en 8 años divididos en 3 años del ciclo vocacional, 2 del ciclo preparatorio y 3 del ciclo profesional. En 1993 se llevó a cabo el último programa emergente de titulación para el Plan de Estudios de 1962.
		Los Niveles Previos se propusieron como una carrera de 8 años, pero sólo se autorizó (en 1991) que operaran los tres primeros.
		Plan de estudios de 4 años.
		Plan vigente para alumnos entre 4 y 11 años de edad. Ofrece 7 niveles de estudio.

¹⁸ Solicitud de autorización para cursar niveles previos a licenciatura, firmado por Profra. Nieves Gurriá Pérez, directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, dirigido a M. en C. Dalia Chargoy, 10 de septiembre de 1991. (AHENDNyGC.)

¹⁹ Plan de Estudios de Licenciatura en Enseñanza de la Danza, autorizado en 1993.

²⁰ Plan de Estudios de Educación Dancística para Niveles Básicos de la ENDNyGC, autorizado en octubre de 1995.

Tabla 1. (continuación)

<i>Fecha de elaboración o autorización</i>	<i>Nombre del director o encargado y periodo de gestión</i>	<i>Primera versión</i>	<i>Segunda versión</i>
Elaboración y autorización.	Roxana Guadalupe Ramos Villalobos	Plan de Estudios de Profesional en Educación Dancística con tres especialidades (Danza Contemporánea, Danza Española y Danza Folclórica). Entra en vigor en 1995 ²¹	
Elaboración y autorización.	Soledad Echegoyen Monroy Periodo de gestión de 1º de abril de 2002 al 31 de diciembre de 2006 Del 1º de enero de 2007 al 31 de abril de 2007 estuvo como encargado de la institución Arturo Acosta Huitrón.	Licenciado en Educación Dancística con orientación en danza contemporánea, danza española o danza folclórica. Entra en vigor en 2006 ²²	
Seguimiento a la Licenciatura en Educación Dancística.	Silvia Martín Navarrete Periodo de gestión del 1º de mayo de 2007 al 15 de agosto de 2008 Del 16 de agosto de 2008 al 15 de octubre de 2008 estuvo como encargado de la institución Fernando Aragón Monroy	Licenciado en Educación Dancística con orientación en danza contemporánea, danza española o danza folclórica.	
Seguimiento a la Licenciatura en Educación Dancística.	Fernando Aragón Monroy Fue nombrado director de la institución a partir del 16 de octubre de 2008 y hasta la fecha.	Licenciado en Educación Dancística con orientación en danza contemporánea, danza española o danza folclórica.	

²¹ Plan de Estudios de Profesional en Educación Dancística con tres especialidades: danza folclórica, danza contemporánea y danza española de la ENDNyGC, autorizado en octubre de 1995.

Tercera versión	Cuarta versión	Comentario
		Plan para alumnos entre 16 y 26 años de edad. Se cursaba en 4 años.
		Plan de estudios que se cursa en 4 años. Se empieza a finiquitar el Plan de Estudios de Educación Dancística para niveles básicos. La última generación concluirá en 2011.
		Plan de estudios que se cursa en 4 años. Continúa la misma propuesta de formación instrumentada en 2006.
		Plan de estudios que se cursa en 4 años. Continúa la misma propuesta de formación instrumentada en 2006.

²² Plan de Estudios de Licenciatura en Educación Dancística con tres orientaciones: danza folclórica, danza contemporánea y danza española de la ENDNyGC, autorizado en agosto de 2006.

Tabla 2.
Prácticas escénicas 1930-1940

Fecha	Trabajos presentados
17 de junio de 1931 ²³	<i>Marcha fúnebre</i> de Hipólito Zybin con alumnas de la Escuela de Plástica Dinámica. <i>Danza húngara</i> núm. 5, coreografía e interpretación de Estrella Morales. <i>Ballet yaqui</i> de las Campobello con alumnos de la Casa del Estudiante Indígena.
28 de junio y 12 de julio de 1931 ²⁴	<i>Jarana yucateca</i> de Alberto Muñoz Ledo con alumnas de la Escuela Gabriela Mistral. <i>Baile clásico</i> de Linda Costa con alumnos de la Escuela Nacional de Maestros. <i>Nocturno op. 9 núm. 2 de Chopin</i> , de Estrella Morales con el quinteto de la Sección de Música y Bailes Nacionales. <i>Baile michoacano</i> de Enrique Vela Quintero con alumnos de la Escuela Ignacio M. Altamirano. <i>La vendedora de joyas</i> de Estrella Morales con el quinteto de la Sección de Música y Bailes Nacionales. <i>Venadito, ballet yaqui</i> , coreografía de las hermanas Campobello con alumnos de la Casa del Estudiante Indígena.
20 de noviembre de 1931 ²⁵	<i>Ballet simbólico 30-30</i> , ballet de masas con coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez, dirección artística de Carlos González. Participantes: alumnos de las escuelas de Plástica Dinámica, de Enseñanza Doméstica, primarias Gabriela Mistral e Ignacio M. Altamirano, Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena. Integrado por tres momentos: "Revolución", "Siembra" y "Liberación".
22 de noviembre de 1931 ²⁶	<i>Ballet del árbol</i> de Hipólito Zybin, música de Strauss. <i>Ballet simbólico 30-30</i> de Nellie Campobello, música de Francisco Domínguez, diseños y dirección artística de Carlos González.
15 y 16 de noviembre de 1932 a las 11:00 horas ²⁷	Primer programa de reconocimiento trimestral. Profesores: técnica de baile, Linda Costa, Carol Adamchewsky e Hipólito Zybin. Clases de especialidad: acrobático y tap, Evelyn Eastin; bailes regionales españoles, Rafael Díaz y Carmen Delgado; ritmos mexicanos, Gloria Campobello; plástica escénica, Carlos Orozco Romero.
23 al 31 de octubre de 1933 ²⁸	Programa de reconocimiento trimestral. Profesores: clases de técnica, Linda Costa; Hadwiga Kaminska Mesa y Zybin; tap y baile acrobático, Evelyn Eastin; ritmos mexicanos y danzas rituales, Gloria Campobello; historia de la danza y bailes regionales mexicanos, Nellie Campobello. Exposición de trabajos de plástica escénica a cargo de Carlos Orozco Romero.
10, 11 y 13 de noviembre de 1934 ²⁹	Festival de Danzas Mexicanas. Programa: 1. <i>Cinco pasos de danza</i> , dirección de Gloria Campobello, escenografía y figurines de la clase de plástica escénica a cargo de Orozco Romero, arreglo y dirección musical de Francisco Domínguez, acompañamiento de Rafael Sánchez y sus concheros. Bailan 25 alumnos.

²³ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, Cenidi-Danza/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1995, pág. 65.

²⁴ Programa de mano de la función de la Escuela de Plástica Dinámica en el teatro al aire libre de la SEP, 28 de junio y 12 de julio de 1931, cit. en *ibid.*, pág. 64.

²⁵ *Ibid.*, pág. 101.

Lugar	Observaciones
Teatro al aire libre del edificio de la SEP	Homenaje a Álvaro Obregón en el tercer aniversario de su muerte.
Teatro al aire libre del edificio de la SEP	
Estadio Nacional	Obra dancística con contenido nacionalista.
Teatro al aire libre Álvaro Obregón	Conmemoración del aniversario de la Revolución.
Teatro de la SEP, DBA, antes Hidalgo	La presentación se realizó ante el secretario de Educación Pública y el jefe del DBA.
Escuela de Danza	
Teatro Hidalgo	Este programa tiene una introducción firmada por Carlos Mérida que dice: "La Escuela de Danza, al terminar el año escolar de 1932 -su primer año de vida- presentó en un sencillo acto público, algunos ejercicios coreográficos de indole netamente pedagógica. Este año ofrece, en realidad, su primer programa en el cual se han desarrollado algunas de sus posibilidades. Son éstas las primeras experiencias importantes que se han hecho

²⁶ *Ibid.*, pág. 64.

²⁷ Programa de mano de la Escuela de Danza, 15 y 16 de noviembre de 1932. (AHENDNyGC.)

²⁸ Programa de mano de la Escuela de Danza, 23 al 31 de octubre de 1933. (AHENDNyGC.)

²⁹ Programa de mano de la Escuela de Danza, Teatro Hidalgo, 10, 11 y 13 de noviembre de 1934. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	2. <i>Bailes istmeños</i>, dirección de Nellie Campobello en su clase de bailes regionales, con ritmos mestizos del Istmo, acompañamiento de marimba de los hermanos Marín. Bailan Nellie Campobello, Margarita Alvarado, Carmen Macías, Susana Montes de Oca, Alicia Mojarás, Josefina Luna, Lupe Robles, Isabel Gutiérrez, Emma Ruiz, Ana María Zamora, Eva Robledo y Salvador Rodríguez. 3. <i>La danza de los malinches</i>, dirección de Gloria Campobello, sobre temas de una danza ritual de San Dionisio del Mar, Tehuantepec. Escenografía y figurines de Orozco Romero y su alumno Gabriel Álvarez, de plástica escénica; arreglo y dirección musical, Francisco Domínguez. Bailan Catalina Esparza, Alicia Ríos, Concepción Pichardo, Ana María Zamora, Ana María Vázquez, Concepción Juárez Ávalos, Tahosser Lara, Augusto Pérez, Eulalio Arroy, Antonio Aguilar, Antonio Romero, Manuel Aburto, Gabriel Álvarez y Francisco León. 4. <i>La virgen y las fieras</i>, ballet de Francisco Domínguez basado en la leyenda otomí del mismo nombre, dirección coreográfica de Gloria Campobello, escenografía y figurines de Orozco Romero y Antonio Romero, dirección de la Orquesta Sinfónica de México de Francisco Domínguez, trajes de Paquita. Bailarines: Gloria (la virgen) y Nellie Campobello (la muerte), Salvador Rodríguez (el diablo) y 19 alumnos más. Las doncellas: Martha Bracho, Catalina Esparza, Concepción Juárez Ávalos, Tahosser Lara, Estela Ortiz, Alicia Ríos, Ana Mérida, Ana Ma. Vázquez. Fieras: Margarita Alvarado, Emma Ruiz, Alicia Monjarás, María Teresa Ortiz, Ana Ma. Zamora, María de Jesús Rodríguez, Gabriel Álvarez, Manuel Aburto, Francisco de León, Sergio Ballesteros, Antonio Aguilar, Eulalio Arroy. Ballet integrado por siete escenas: I. Preludio, II. Juego de las doncellas, III. Danza de la muerte, IV. Danza del diablo, V. La tentación, VI. Danza de las fieras y VII. Danza general (final).
27 de abril de 1935, 10:00 horas ³⁰	30-30, <i>ballet simbólico revolucionario</i> de Nellie Campobello, Carlos González y Francisco Domínguez. En tres momentos: a) Revolución b) Siembra c) Liberación. Interpretan 400 mujeres de rojo, 200 sembradoras, 200 soldados, 200 campesinos y 200 obreros. Actuación: profesores de la Oficina de Educación Física, profesores del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal, alumnos de la Escuela Nacional de Maestros, de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública, de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes, policías de la Jefatura de Policía del D.F. Colaboración: 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. Coreografía: Nellie y Gloria Campobello. Escenografía: José Chávez Morado. Dirección de evoluciones: Enrique J. Zapata. Música, evoluciones y dirección artística: Francisco Domínguez. Nota: en la música del Ballet se utiliza un fragmento de la <i>Marcha Zacatecos</i> y <i>La Internacional</i>.
15 de mayo de 1935 ³¹	<i>Danza griega</i>. Evoluciones de Estrella Morales, música de Debussy, decorados y vestuario de José Chávez Morado y dirección de Francisco Domínguez. <i>Ballet simbólico simiente</i>, original de Nellie Campobello y Francisco Domínguez, coreografía de Nellie Campobello, decorados de José Chávez Morado y música y dirección de Francisco Domínguez (Obra dancística de corte nacionalista).
26 y 28 de agosto de 1935 ³²	<i>Barricada</i>, coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, música de Jacobo Kostakowsky, libreto de José Muñoz Cota y escenografía de José Chávez Morado.

³⁰ Programa de mano de la Escuela de Danza en la conmemoración del Día del Soldado, 27 de abril, ca. 1935. (AHENDNyGC.)

³¹ Programa de mano de la participación de la Escuela de Danza en la conmemoración del Día del Maestro, teatro al aire libre Álvaro Obregón, 15 de mayo de 1935. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
	para dar incremento a la coreografía mexicana, basadas en ritmos y movimientos de las danzas rituales que se estudian en la clase de Ritmos Mexicanos. Figuran en el programa, con el propósito de hacerlo más variado, bailes de aspectos y caracteres diferentes. Nuestros resultados son aún modestos, de acuerdo con las limitadas condiciones de esta Escuela destinada a perfeccionar una de las formas más delicadas y complejas de la expresión. El ballet es obra de conjunto, un total en que se suman armónica, exactamente, diversas perfecciones que deben mantener, ofreciéndola, su propia vida particular: la obra del coreógrafo, de los bailarines, de los pintores, escenógrafos, de los músicos. "Hemos tenido la colaboración de muchos artistas interesados en estas modalidades, antes tan olvidadas, de nuestra cultura más castiza. Es con el valioso esfuerzo de todos ellos que ha sido posible presentar ahora, por primera vez en México, la aportación inimitable de esta varia y lenta labor, organizada gracias al empeño de la SEP y, en especial, del Departamento de Bellas Artes."
Estadio Nacional	En conmemoración del Día del Soldado.
Teatro al aire libre Alvaro Obregón de la SEP	Conmemoración del Día del Maestro, como ofrenda a los maestros sacrificados por difundir la enseñanza socialista.
Palacio de Bellas Artes ³²	Primera vez que la Escuela de Danza se presenta en el Palacio de Bellas Artes.

³² Margarita Tortajada, *op. cit.*, pág. 95.

³³ *Ibidem.*

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	<i>Clarín</i>, coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, música de Jacobo Kostakowsky y escenografía de José Chávez Morado. Alumnos participantes: Alicia Mojarás, Gabriel Álvarez y Francisco de León. Acompañados por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Kostakowsky. Participaron también el Coro del Conservatorio y de la Sección de Música del Departamento de Danza, Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, la Escuela Nacional de Maestros y la Escuela de Educación Física. (Obras dancísticas de corte nacionalista).
10 al 12 de octubre de 1935 ³⁴	Segundo reconocimiento trimestral. Profesores: técnica clásica, Nellie Campobello, Linda Costa, Estrella Morales y Gloria Campobello; clases de tap y acrobático, Tessy Marcué; bailes regionales, Luis Felipe Obregón y Nellie Campobello; bailes regionales españoles, Ernesto Agüero; danzas mexicanas, Gloria Campobello; danzas orientales, Xenia Zarina y danzas modernas, Dora Duby.
2 de noviembre de 1935 a las 20:00 horas ³⁵	<i>Jarabe michoacano</i> por las profesoras Nellie y Gloria Campobello. <i>Jarana</i> por la profesora Gloria Campobello. <i>Baile tehuano antiguo</i> por la profesora Nellie Campobello. <i>Baile tehuano moderno</i> por la profesora Nellie Campobello. <i>San de Jalisco</i>. Interpretación de las hermanas Campobello. <i>Jarabe tapatío</i>, hermanas Campobello.
1936 ³⁶	<i>Tierra</i>, ballet de masas, coreografía de Nellie y Gloria Campobello, música de Francisco Domínguez. Participaron 3,000 alumnos de varias escuelas, inspirado en la "revolución agrícola de México". (Obra dancística de corte nacionalista.)
6, 7, 11 y 12 de marzo de 1936 ³⁷	<i>La fuente</i> (suite) que consta de los siguientes movimientos: a) Allegro b) Andante c) Variaciones d) Danza circasiana y e) Allegro. Coreografía de Estrella Morales, música Léo Delibes, decorado y vestuario Víctor M. Reyes. Bailes españoles: a) <i>Córdoba</i>, música Albéniz (evoca la atmósfera de Andalucía); b) <i>El abanico</i> (original de la vieja Castilla, creada en 1870); c) <i>Alegrías de pastín</i> (paso doble con zapateado que se baila en toda España, pero según Vuillier en su <i>Historia de la danza</i>, asegura ser original de Andalucía); d) <i>Canto gitano</i> (danza gitana de Granada con pandereta y castañuelas), música de Villajos, coreografía de Ernesto Agüero;

³⁴ Programa de mano del segundo reconocimiento trimestral de la Escuela de Danza, Teatro Hidalgo de la SEP, 10-12 de octubre de 1935. (AHENDNyGC.)

³⁵ Programa de mano de la Escuela de Danza, presentación en Tuxtla Gutiérrez, Chis., 2 de noviembre de 1935. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
Teatro Hidalgo de la SEP	En el programa de mano Francisco Domínguez escribió: "La tradición nos enseña que la danza en México era una de las manifestaciones populares más vigorosas y hondas que cultivaban nuestros antepasados los náhuatl, toltecas y mayas. Los conquistadores respetaron y cultivaron las danzas tradicionales aborígenes, introduciendo su propia modalidad en muchas de ellas conservando en la actualidad, unas, el sello característico racial aborigen y otras, la marcada influencia del conquistador español. México en la actualidad se encuentra en condiciones muy especiales dentro de su evolución cultural. Debemos pues aprovechar estas circunstancias y dar un fuerte y decisivo impulso a la danza en México, hasta lograr, en un sentido, la creación del ballet mexicano, y en otro, la preparación técnica y artística del contingente humano necesario para la interpretación tanto del ballet mexicano como de los ballets modernos que constituyen el espectáculo más elevado y perfecto de nuestro tiempo. La Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la SEP será vehículo para la realización de tal objetivo y está en vías de poder lograrlo, contando con el entusiasmo del profesorado y alumnado de la escuela y el estímulo del público de México".
Teatro Emilio Rabasa de Tuxtla Gutiérrez, Chis.	Velada cultural con motivo de la lectura del informe del gobernador del estado. Invitan el Comité de Estado del Partido Nacional Revolucionario, la Dirección de Educación del Estado y el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.
No indica lugar	
Palacio de Bellas Artes	Presentan el Departamento de Bellas Artes y la Dirección del Palacio de Bellas Artes de la SEP dos programas de danzas y ballets, elaborados por la Escuela de Danza como resultado de sus actividades escolares. Dirección artística y orquesta, Francisco Domínguez; dirección de plástica, Víctor M. Reyes; dirección de escena, Ángel Salas; trajes de Victoria Griffith. José Muñoz Cota, jefe del DBA, escribió en el programa de mano: "La Dirección de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la SEP, en su afán de cumplir estrictamente con su programa de trabajo, presenta al público de México esta primera

³⁶ Margarita Tortajada, *op. cit.*, pág. 104.

³⁷ Programa de mano de la Escuela de Danza, Palacio de Bellas Artes, 6, 7, 11 y 12 de marzo de 1936. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	e) Aragón (fantasía), música de Albéniz (jota, baile típico aragonés con su copla que por lo regular es cantada y de la cual se ha hecho un arreglo especial usando la copla como parte bailable). Danzas orientales de Xenia Zarina: a) <i>Serimpiés</i> de la Corte de Java; b) <i>Yama Rey</i> del infierno. Danza tradicional del Tibet; c) <i>Krishna y las gopis</i>, danza legendaria hindú. <i>La gruta de los enanos</i> de Linda Costa, música José Ríos, Decorado y vestuario: Francisco Gutiérrez <i>Uchben X'Coahalte</i> (un antiguo cementerio) de Gloria Campobello. Segundo programa de bailes españoles: a) <i>Baile de pandereta</i>. Está considerada entre las danzas gitanas de Granada, ha sido adaptada para hombre y fue una de las creaciones del famoso Faico, que la introdujo en las fiestas y juergas de los Carls. b) <i>Gitanerías</i>, música de E. Lecuona, creación del profesor Agüero, basada en los movimientos y pasos de las gitanas que después de echar las cartas se lanzan al son de sus crótales o con el simple movimiento de sus dedos. c) <i>Tango español</i>. Creación de la bailarina española "La Monterde". d) <i>Danza de crótales</i> (baile basado en movimientos del baile moro español y se baila mucho en Galicia). Segundo programa de danzas orientales: a) <i>Ballet real siamés</i> b) <i>Episodio de Ramayana</i> (danza de Siam) c) <i>Nauth</i> (Danza en un bazar de la India). <i>Una boda en tap</i>. Coreografía de Tessy Marcué, música selecciones Fox; decorado y vestuario de J. Castellanos en tres cuadros: a) <i>El idilio</i>, b) <i>Fiesta nupcial</i>, c) <i>Suma total</i>. Dirección plástica, Víctor Reyes; dirección de escena, Ángel Salas. Participan entre otros alumnos: Gloria Albert, Socorro Bastida, Martha Bracho, Lourdes Campos, Raquel Gutiérrez, Amalia Hernández, Gloria Hidalgo, Tahosser Lara, Josefina Martínez Lavallo, Paz Monterde, Estela Trueba, Gabriel Álvarez y Roberto Jiménez.
29 de marzo de 1936 ³⁸	Ballet 30-30, simbólico revolucionario. Dividido en tres épocas: Revolución, Siembras, Liberación. Las evoluciones fueron preparadas por los profesores Concepción Juárez Avalos, Luz Toscano, Estela Ruiz, Manuel Arciniega y José Ibarra de la Sección de Educación Física de la SEP. La música del ballet es obra del profesor Francisco Domínguez, quien tomará la dirección de la banda durante su ejecución. En la partitura se ejecuta un fragmento de la <i>Marcha de Zacatecas</i> y <i>La Internacional</i>. Colaboran los profesores Rosalía A. de Mendoza y Esteban García, jefe de Educación Física de la Dirección de Educación del Estado. Participan 200 mujeres de rojo, 100 sembradores, 100 campesinos, 100 obreros y 50 soldados.
10 de abril de 1936 ³⁹	1. <i>Ofrenda y danza ritual</i>. Francisco Domínguez. Coreografía: Nellie y Gloria Campobello. Participan alumnos de la Escuela de Danza. 2. <i>Ballet simbólico revolucionario 30-30</i> de Nellie Campobello, escenografía de Carlos González y música de Francisco Domínguez. Tres momentos. a) Revolución, b) Siembra, c) Liberación

³⁸ Programa de mano, 29 de marzo de 1936. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
	serie de bailes, danzas y ballets, que son la síntesis de sus actividades escolares y corresponden en todas sus partes al programa de estudios reglamentario del plantel, como resultado de la labor entusiasta y fructífera de un selecto grupo de profesores y alumnos de la Escuela de Danza, durante el año escolar próximo pasado. "Este espectáculo puede considerarse sin ponderación, como el primer paso serio y definitivo que nos ha de conducir a la formación de un "cuerpo de baile, bien preparado, que interprete en no lejano tiempo los ballets mexicanos y extranjeros que constituyen una de las más altas manifestaciones artísticas contemporáneas. "La Escuela de Danza tiene una doble misión que cumplir dentro de las tendencias artísticas y sociales de México actual: como plantel educativo que prepare técnicamente al elemento humano que ha de ejecutar e interpretar las danzas y ballets, y como un amplio laboratorio de experimentación, del cual todos los artistas de México (músicos, pintores, literatos, coreógrafos, etc.) pueden disponer ampliamente para realizar sus propias obras. "Esperamos que el público de México sepa apreciar la importancia de este trascendental esfuerzo."
Ciudad de Guanajuato	
Palacio de Bellas Artes	Organiza la Confederación Campesina Mexicana para recordar el XVII aniversario de la muerte del caudillo del sur, Gral. Emiliano Zapata

³⁹ Programa de mano de la Escuela de Danza, 10 de abril de 1936. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	Colaboración: alumnos de la Escuela de Danza, grupo de profesores de Educación Física de la SEP. Industrial de la Beneficencia Pública; Banda de Artillería.
5 de julio de 1936 ⁴⁰	Programa para la inauguración de la carretera México-Laredo. Estado de México: Danza de concheros de Chalma, acompañada de conchas de armadillo; Danza de matlachines, acompañada de violines y guitarras. Yucatán: Jarana y bailes mestizos. Canto y orquesta regional. Michoacán: Danza de los moros de la isla de Janitzio del lago de Pátzcuaro, acompañada de charanga; Danza de los viejitos de Jarácuaro, con acompañamiento de jaranas; Danza serrana de Igüiris de Paracho, acompañamiento de charanga. Oaxaca: Danza de pluma. Sonora: Danza totémica del venadito, con acompañamiento de voces y flautas de carrizo, bules de agua, tambor, raspadores, sonajas, tanabaris (capullos de mariposa) y grijutiam (pezuñas de venado); Pascolas yaquis acompañadas de violín y arpa. Jalisco: Danza de los machetes de la sierra de Jalisco y Nayarit; Jarabe tapatio, acompañamiento de Mariachis. Morelos: Danza de chinelos (sierra de Tepotztlán). Puebla: Danza de la sierra de Zacapoxtla, Quetzales de Cuetzalan, Danza de negritos. Guerrero: Danza de Tecuani (tigre); Danza de los Moros.
11 de julio de 1936 ⁴¹	Programa: <i>Jarabe michoacano</i> , bailable por las alumnas de la Escuela de Danza dependiente del DBA.
11 de agosto de 1936 ⁴²	Baile por Ofelia Reyna y Rosita Ortiz. <i>El palomo</i>, baile por Anita Vázquez y Antonio Romero. Baile por Juan Barajas. <i>Aires nacionales</i>. Interpretan A. Vázquez y A. Romero. Baile <i>Circaciano</i>, alumnos de la Escuela. Baile por Raquel Gutiérrez. Baile por Lupita Robles.
16 de agosto de 1936 ⁴³	Programa: <i>Machetes</i> ; <i>Sones de Jalisco</i> ; <i>Ihuiris</i> ; <i>Matlachines</i> ; <i>Jarabe michoacano</i> ; <i>Jarana yucateca</i> ; <i>Los viejitos</i> ; <i>Bailes istmeños</i> . Dirigido e interpretado por Prof. Nellie Campobello.
31 de agosto de 1936 ⁴⁴	Programa para la celebración del Congreso de la Educación Progresiva: <i>Machetes</i>: baile típico del estado de Jalisco, acompañado por el Mariachi. <i>Jarana</i>: baile típico de Yucatán. <i>Matlachines</i>: danza de la Huasteca Potosina.

⁴⁰ Programa de mano de la Escuela de Danza, 5 de julio de 1936. (AHENDNyGC.)

⁴¹ Programa de mano de la Escuela de Danza, 11 de julio de 1936. (AHENDNyGC.)

⁴² Programa de mano del Comité de Estudiantes de la Escuela de Danza, 11 de agosto de 1936. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
Bosque de Chapultepec	Comité Ejecutivo del programa: Ing. Vicente Cortés Herrera, subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas; Ing. Carlos Bazán, director general de Caminos; Lic. Luciano Kubli, director general de Acción Cívica del Departamento del Distrito Federal.
Cine Las Flores	Programa para conmemorar el VII aniversario de la muerte del poeta Fernando Celada. Palabras por Lic. José Muñoz Cota, jefe del DBA.
Teatro Hidalgo	Invitados de honor: Lic. José Muñoz Cota, jefe del DBA; profesor Francisco Domínguez, director de la Escuela de Danza; Sr. Jesús Robles Martínez, presidente de la Federación de Escuelas Técnicas.
Teatro Orientación	Dirección de Francisco Domínguez y Luis Felipe Obregón.
Palacio de Bellas Artes	Clausura del Congreso por José Muñoz Cota, representante de la SEP, y palabras por Sr. Williar W. Beatty, presidente de la Asociación de la Educación Progresiva. Colaboración: Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes. Dirección: Francisco Domínguez y Luis Felipe Obregón.

⁴³ Programa de mano de la Escuela de Danza, 16 de agosto, ca.1936. (AHENDNyGC.)

⁴⁴ Programa de mano de la Escuela de Danza, 31 de agosto de 1936. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	<i>Jarabe michoacano.</i> <i>Los Ihuinis</i> (Las leñadoras). Danza humorística de la región lacustre de Michoacán. <i>Bailes istmeños.</i> Ballet dirigido e interpretado por Nellie Campobello. Música regional por la marimba Hermanos Marín.
31 de agosto, 1º y 2 de septiembre y 12 de octubre de 1936 ⁴⁵	Clases de técnica clásica de Gloria Campobello, Marina Marcué, Linda Costa y Lucía Segarra; tap de Tessy Marcué; bailes regionales de Luis Felipe Obregón y Nellie Campobello; bailes españoles de Ernesto Agüero; danzas mexicanas de Gloria Campobello; orientales de Xenia Zarina y modernas de Dora Duby. Alumnos participantes: Rosa Ortiz, Ofelia Reyna, María de Lourdes Campos, Bertha Hidalgo, Ana Mérida, Paz Monterde, Alicia Ceballos, Concepción Juárez, Norma Vázquez, Eulalio Arroy, Martha Bracho, Catalina Esparza, Tahosser Lara, Guadalupe Robles, Raquel Gutiérrez, Gabriel Álvarez, Gloria Sudrez, Alicia Ríos, Concepción Pichardo, Teresa Ortiz, Susana Montes de Oca y Francisco León.
12 de octubre de 1936 a las 10:00 horas ⁴⁶	Dos bailes regionales. Interpretan alumnas de la Escuela de Danza.
30 de junio de 1937 ⁴⁷	<i>La sandunga</i>, coreografía de Gloria Campobello; bailan ella y sus alumnas. <i>El jarabe tapatío</i>, bailan Rosa y Amelia Bell.
4 a 12 de noviembre de 1937 ⁴⁸	Primera exhibición previa al reconocimiento de fin de cursos. Ejercicios rítmicos de Tessy Marcué y Linda Costa; bailables de técnica rusa de Estrella Morales; danzas de técnica italiana de Carmen Galé; <i>Danza de las horas</i> de Linda Costa; <i>Ballet mexicano</i> de Nellie Campobello.
27 de noviembre de 1937 ⁴⁹	De clásico: vals, gavota, polca. De moderno: polonesa, oriental, ruso, japonés. Populares: zambra, malagueña, farruca; Jarabe de la botella, Sandunga, Princesa Uxmal, Jarabe.
12, 16 y 17 de diciembre de 1937 ⁵⁰	<i>Ballets mexicanos</i> de Nellie y Gloria Campobello; <i>Columnas</i> de Tamara Danilova; <i>La casada infiel</i> de Gloria Campobello; <i>Movimiento en claro oscuro</i> de Estrella Morales; <i>Dos estampas o ballet tarahumara</i> de Gloria Campobello; <i>Variación vienesa</i> estreno de Linda Costa; <i>En la escuela o Una clase de técnica clásica y Danza de los Malinches</i>, ambas de Gloria Campobello. Diseñador, Valentín Vidaurreta; pianista acompañante, Moisés Fernández de Lara.
22 de febrero de 1938 ⁵¹	Danza mexicana dirigida por Gloria Campobello. Participan alumnas de 4º año.

⁴⁵ Programa de mano del segundo reconocimiento trimestral de la Escuela de Danza en el Teatro Hidalgo, agosto-septiembre de 1936. (AHENDNyGC.)

⁴⁶ Programa de mano para la apertura del Primer Congreso de Niños Campesinos, 12 de octubre de 1936. (AHENDNyGC.)

⁴⁷ Margarita Tortajada, *op. cit.*, pág. 97.

⁴⁸ *Ibid.*, págs. 97-98.

Lugar	Observaciones
Teatro Hidalgo de la SEP	
Palacio de Bellas Artes	
Palacio de Bellas Artes	
Palacio de Bellas Artes	
Palacio de Bellas Artes	Programa dancístico para la graduación del primer grupo de egresados: Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Gloria Suárez, Tahosser Lara, Guadalupe Robles, Alicia Ríos, Concepción Pichardo y Emma Ruiz, con pequeñas obras. Directora: Nellie Campobello. Secretario: Ernesto Agüero. Supervisora técnica: Gloria Campobello. Cuerpo de profesores: Carmen Galé Carrillo, Linda Costa, Tessy Marcué, Gloria Campobello, Estrella Morales de Cots, Luis Felipe Obregón y Ernesto Agüero. Secretario de Educación Pública: Lic. Gonzalo Vázquez Vela. Subsecretario: Prof. Luis Chávez Orozco. Oficial mayor: Prof. Francisco Nicodemo. Subjefe del Departamento de Bellas Artes, encargado del despacho: Luis Fermín Cuellar.
Palacio de Bellas Artes	
Palacio de Bellas Artes	

⁴⁹ Programa de mano para el recital de las alumnas que se gradúan en la Escuela de Danza, 27 de noviembre de 1937. (AHENDNyGC.)

⁵⁰ Margarita Tortajada, *op. cit.*, pág. 98.

⁵¹ Oficio de Nellie Campobello, directora de la Escuela, a Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, 24 de febrero de 1938. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
24 de febrero de 1938 ⁵²	<i>Danza de las horas</i> , dirigida por Linda Costa. Participan alumnas de 4º año.
10 de marzo de 1938 ⁵³	Ma. Luisa Fernández (alumna de 4º año), acompañada en el piano por el prof. Adolfo Díaz Chávez, participó con dos danzas españolas.
28 de julio de 1938 ⁵⁴	<i>Tango español</i> por Norma Vázquez, Alicia Ceballos, Yolanda Orive y Alba Estela Garfias. <i>Danza española</i> por Guadalupe Robles.
21 de agosto de 1938 ⁵⁵	1. <i>Baile español</i> . Vita Fernández, Delia Luna, Laura Elena Vega y Rosario Poveda, alumnas de la Escuela de Danza. 2. <i>Baile mexicano</i> (mismas intérpretes del baile anterior). 3. <i>Jarabe tapatío</i> . Grupo de niñas a cargo de Norma Vázquez, Eva E. Duplán y Margarita Alvarado, alumnas de la Escuela de Danza.
4 de septiembre de 1938 ⁵⁶	<i>Ballet 30-30</i>
13 de septiembre de 1938 ⁵⁷	La Escuela presentó dos números: un baile español ejecutado por sesenta alumnas y <i>El jarabe tapatío</i> bailado por 300 alumnas.
19 de septiembre de 1938 ⁵⁸	La Escuela envió a 200 alumnas, que presentaron <i>El jarabe tapatío</i> .
24 de septiembre de 1938 ⁵⁹	
9 de octubre de 1938 ⁶⁰	<i>Danza mexicana</i> . Conjunto de la Escuela Nacional de Danza, dirección de Nellie Campobello. <i>Dios nunca muere</i> . Interpretación de Nellie Campobello.
9 de noviembre de 1938 ⁶¹	1. <i>En la escuela</i> . Prof. Gloria Campobello. Alumnas: Edmé Pérez, Lourdes González Meza, Luz Bertha Hidalgo, Guillermina Bravo, Vita Fernández, Esperanza Reyes y Estela Trueba. 2. <i>Evocación</i> de Gloria Campobello. 3. <i>Los sílfides</i> . 4. <i>Variación de bailables de Aída</i> . 5. <i>Sobre el Danubio</i> de Gloria Campobello. 6. <i>Amanecer</i> de Gloria Campobello. 7. <i>Estampas</i> . Ballet tarahumara; primera estampa, <i>Danza de la nube</i> ; segunda estampa, <i>Danza de la luna</i> , <i>Danza indígena</i> . Escenificación, trajes y dirección de Gloria Campobello. Concheros. Al piano, Adolfo Díaz Chávez.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Informe de labores de la Escuela Nacional de Danza enviado por Nellie Campobello, directora, al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 10 de marzo de 1938. (AHENDNyGC.)

⁵⁴ Oficio de Ernesto Agüero, secretario del Departamento de Bellas Artes, al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 25 de julio de 1938. (AHENDNyGC.)

⁵⁵ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 21 de agosto de 1938. (AHENDNyGC.)

⁵⁶ Informe de actividades enviado por Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 5 de octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
Escuela Nacional de Maestros	
Secundaria Núm. 7	
Teatro Hidalgo	Aniversario del poeta Federico García Lorca.
Local de la Asociación Mexicana de la Cruz Roja	Festival organizado con motivo de la inauguración de las nuevas ambulancias con que fue dotada la Cruz Roja. Asistieron, para apadrinar el acto, Gral. de División Lázaro Cárdenas, presidente de la república; Gral. Manuel Ávila Camacho, secretario de la Defensa Nacional.
Estadio Nacional	Con motivo del Congreso Latinoamericano.
Estadio Nacional	Con motivo del Día de la Juventud.
Instituto Politécnico Nacional	Festival organizado por la Oficialía Mayor de la Secretaría de Educación Pública.
Palacio de Bellas Artes	La Escuela se presentó como apoyo al Comité Voluntario de Asistencia Infantil Núm. I "Luis Morquio".
Palacio de Bellas Artes	
No indica lugar	

⁵⁷ Informe de actividades enviado por Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 5 de octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ Programa de mano de la presentación de la bailarina Si-Lan-Chen, Palacio de Bellas Artes, 9 de octubre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁶¹ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 9 de noviembre de 1938. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	<i>Ballet simbólico español</i> . Tema, idea escenográfica y dirección de Nellie Campobello. Bailes Ernesto Agüero, música popular española. Antes de este programa, las alumnas de 5º año presentaron sus trabajos como profesoras frente a grupo.
12 de noviembre de 1938 ⁶²	1. <i>Suite bailable</i> en cinco cuadros, ejecución de alumnas de la Escuela Nacional de Danza del DBA. Dirección coreográfica de Nellie y Gloria Campobello. a) Telegrama, b) Carta de felicitación, c) Carta de luto, d) Carta de amor, e) Carta de mi pueblo. 2. <i>Ballet tarahumara</i> . Alumnas de 4º año A bajo la dirección de Gloria Campobello.
15, 16 y 17 de noviembre de 1938 ⁶³	1. <i>En la escuela</i> . Prof. Gloria Campobello. Alumnas: Edmé Pérez, Lourdes González Meza, Luz Bertha Hidalgo, Guillermina Bravo, Vita Fernández, Esperanza Reyes y Estela Trueba. 2. <i>Evocación</i> de Gloria Campobello. 3. <i>Las sílfides</i> . 4. <i>Variación de bailables de Aida</i> . 5. <i>Sobre el Danubio</i> de Gloria Campobello. 6. <i>Amanecer</i> de Gloria Campobello. 7. <i>Estampas</i> . Ballet tarahumara; primera estampa, <i>Danza de la nube</i> ; segunda estampa, <i>Danza de la luna</i> ; <i>danza indígena</i> . Escenificación, trajes y dirección de Gloria Campobello. Concheros. Al piano, Adolfo Díaz Chávez. <i>Ballet simbólico español</i> . Tema, idea escenográfica y dirección, Nellie Campobello. Bailes, Ernesto Agüero. Música popular española. En tres partes: Fragua, Fiesta y Bandera. Con poemas de Federico García Lorca.
19 de diciembre de 1938 ⁶⁴	1. <i>Andante favorito</i> . Música de Beethoven, dirección Gloria Campobello, al piano, Prof. Fernández de Lara. 2. <i>Danza española</i> . Interpreta Dolly Pujat; al piano, Prof. Fernández de Lara. 3. <i>Danza</i> . Interpreta Margarita Alvarado; al piano, Prof. Eduardo Muñoz. 4. <i>Danza española</i> . Interpreta María Luisa Pérez; al piano, Prof. Velezzi.
1939 ⁶⁵	<i>Danza fúnebre</i> . Elementos del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.
14 de febrero de 1939 ⁶⁶	<i>Andante favorita</i> . Ballet de la Escuela de Danza del DBA. Interpretan: Luz Bertha Hidalgo, Edmé Pérez, Lourdes González, Estela Trueba, Vita Fernández, Esperanza Reyes y María Roldán. Coreografía de Gloria Campobello. Música Beethoven. <i>La danza del fuego</i> . Interpreta María del Carmen Pérez, dirección E. Velezzi, música De Falla.

⁶² Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 12 de noviembre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁶³ Informe de actividades enviado por Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza, al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 5 de octubre de 1938, y programa de mano de la Escuela Nacional de Danza. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
Palacio de Bellas Artes	En la VI celebración del Día de los Servicios Postal y Telegráfico, que organizó el Departamento de Distrito Federal por conducto de las oficinas de Relaciones Sociales y la Dirección General de Correos y Telégrafos.
Palacio de Bellas Artes	
Palacio de Bellas Artes	Organizó la Juventud Progresista Veracruzana, en beneficio de la carretera Misantla-Xalapa.
Teatro de la comunidad escolar Francisco I. Madero	Acto organizado con motivo de la ceremonia luctuosa ofrecida a Francisco I. Madero en su XXVI aniversario.
Palacio de Bellas Artes	Organizó la sección número I del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, para celebrar el Día del Telegrafista.

⁶⁴ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 19 de diciembre de 1938. (AHENDNyGC.)

⁶⁵ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 1939 (sin día ni mes). (AHENDNyGC.)

⁶⁶ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 14 de febrero de 1939. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
1º de marzo de 1939 ⁶⁷	Colaboración con la Policía del Distrito. Participación de la alumna Carmen Pérez con <i>La danza del fuego</i> y <i>La sandunga</i> .
18 de marzo de 1939 ⁶⁸	Participación de Lourdes González Meza, Bertha Hidalgo, Estela Trueba y Roberto Jiménez.
25 de marzo de 1939 ⁶⁹	Participación de Vita Fernández con tres danzas mexicanas.
26 de marzo de 1939 ⁷⁰	Participación de la Escuela con danzas mexicanas. Interpretaron Esperanza Reyes, Estela Trueba, Lourdes González Meza, Bertha Hidalgo y Delia Luna, bajo la dirección de Gloria Campobello.
1º de abril de 1939 ⁷¹	La Escuela participó con tres números. Intérpretes: Carlos Sánchez, Lourdes González, Bertha Hidalgo, Roberto Jiménez, Edmé Pérez, Estela Trueba, Esperanza Reyes, Eva Enriquez y Dolly Pujadas. Acompañantes: Moisés Fernández de Lara y E. Díaz Araujo. Coreografía de Gloria Campobello.
2 de abril de 1939 ⁷²	Participación de los profesores Norma Vázquez y Enrique Vela. Acompañantes: Mercedes Salinas y Moisés Fernández de Lara. Alumnas de 2º infantil con <i>Jarabe</i> y <i>Corrida de Valverde</i> .
17 de abril de 1939 ⁷³	Interpretaron <i>La sandunga</i> Bertha Hidalgo, Estela Trueba, Lourdes González, Esperanza Reyes y Dolly Pujadas. Dirección de Gloria Campobello. Acompañante: Moisés Fernández de Lara.
15 de abril de 1939 ⁷⁴	La Escuela participó con temas tehuanos. Intérpretes: Lourdes González, Estela Trueba, Bertha Hidalgo y Blanca Estela Pavón. Dirección Gloria Campobello, acompañante Moisés Fernández de Lara. También se presentó un baile español dirigido por Enrique Vela, acompañante Moisés Fernández de Lara.
15 al 19 de mayo de 1939 ⁷⁵	Primer reconocimiento trimestral del año. Sección vocacional (técnica de la danza). Profs. Estela Trueba, Bertha Hidalgo y Esperanza Reyes, y Lourdes González Meza (1º, 2º y 3º año, respectivamente). Sección profesional (técnica de la danza). Profs. Lourdes González Meza, Enrique Vela y Gloria Campobello (1º, 2º y 3º año, respectivamente). Sección infantil (técnica de la enseñanza infantil del baile). Profs. Eva Enriquez Duplán (primer año A y B), Margarita Alvarado (primer año C), Norma Vázquez (segundo año A), Yolanda Orive (segundo año B), Margarita Alvarado (tercer año), Norma Vázquez (cuarto año) y Yolanda Orive (quinto año) Materias especiales: Baile regional español. 3º vocacional y 1º profesional a cargo de Carmen Galé. Ritmos indígenas y danzas de México. 2º profesional a cargo de Gloria Campobello.
1º de junio de 1939 ⁷⁶	Participación de la Escuela Nacional de Danza.

⁶⁷ Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, abril de 1939. (AHENDNycG.)

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Informe de labores enviado por Nellie Campobello al C. subjefto del Departamento de Bellas Artes, 12 de mayo de 1939. (AHENDNycG.)

Lugar	Observaciones
Palacio de Bellas Artes	
Teatro Hidalgo	
Toluca, fiesta del pueblo	
Escuela primaria Estado de México	
Teatro Rex	
Palacio de Bellas Artes	Primer Congreso de la Revolución.
Palacio de Bellas Artes	Con motivo del festival organizado por el Sindicato de Trabajadores de la SEP.
No indica lugar	Con motivo de la creación de la Central Única de la Juventud Mexicana.
Escuela de Danza	
Escuela Secundaria Núm. 1	

⁷² *Loc. cit.*

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 15 al 19 de mayo de 1939. (AHENDNyGC.)

⁷⁶ Informe de labores de Nellie Campobello al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 20 de julio de 1939. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
2 de junio de 1939 ⁷⁷	Participación de la Escuela Nacional de Danza.
22 de junio de 1939 ⁷⁸	Ballet clásico. Alumnas de la Escuela de Danza.
1º de julio de 1939 ⁷⁹	Participaron Margarita Alvarado y Norma Vázquez (tituladas de la Escuela).
10 de julio de 1939 ⁸⁰	Participación de las alumnas de la Escuela Nacional de Danza bajo la dirección de Gloria y Nellie Campobello.
15 de julio de 1939 ⁸¹	<i>Baile español</i> por Margarita Alvarado y <i>Baile tehuano</i> por el cuerpo de baile de la Escuela de Danza dirigido por Gloria Campobello.
17 de julio de 1939 ⁸²	Programa noche: <i>Evocación</i> . Música Debussy. Coreografía Gloria Campobello. <i>Ofrenda</i> . Música Beethoven. Coreografía Gloria Campobello.
22 de julio de 1939 ⁸³	Participación de la Escuela Nacional de Danza.
7 de agosto de 1939 ⁸⁴	Dos colaboraciones de la Escuela.
19 de agosto de 1939 ⁸⁵	<i>La tehuana oaxaqueña</i> . Interpreta Carmelita Acosta. <i>Baile clásico</i> . Interpretan María Antonieta Acosta y Ernestina Valdez. <i>Danza maya</i> . Interpreta el indio piel roja "Wate" y la niña Gloria Cifuentes.
16 al 25 de agosto de 1939 ⁸⁶	Sección vocacional (técnica de la danza). Profs. Estela Trueba, Bertha Hidalgo y Esperanza Reyes y Lourdes González Meza (1º, 2º y 3º año, respectivamente). Sección profesional (técnica de la danza). Profs. Lourdes González Meza, Enrique Vela y Gloria Campobello (1º, 2º y 3º año, respectivamente). Sección infantil (técnica de la enseñanza infantil del baile). Profs. Eva Enriquez Duplán (primer año A y B), Margarita Alvarado (primer año C), Norma Vázquez (segundo año A), Yolanda Orive (segundo año B), Margarita Alvarado (tercer año), Norma Vázquez (cuarto año) y Yolanda Orive (quinto año). Materias especiales: <i>Baile regional español</i> , 3º vocacional y 1º profesional a cargo de Carmen Galé. <i>Ritmos indígenas y danzas de México</i> , 2º profesional a cargo de Gloria Campobello.

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ *Id.*, y programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 22 de junio de 1939. (AHENDNyGC.)

⁷⁹ Informe de labores de Nellie Campobello al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 28 de agosto de 1939. (AHENDNyGC.)

⁸⁰ *Loc. cit.*

⁸¹ *Id.*, y programa de mano del 15 de julio de 1939 (AHENDNyGC.)

⁸² Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 17 de julio de 1939. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
Escuela Hijos de España Núm. 2	
Palacio de Bellas Artes	Organizaron las Escuelas Técnicas Nocturnas del Instituto Politécnico Nacional.
Palacio de Bellas Artes	
Cine Venustiano Carranza	Festival organizado por docentes y Sociedad de Alumnos y Padres de Familia del Centro Escolar Domingo Faustino Sarmiento.
Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes	Organizado por la Escuela Superior de Ciencias Económicas, Administrativas y Sociales, en el LXXVI aniversario de su fundación.
Estación Buenavista y Palacio de Bellas Artes	Organizaron el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana y la Agrupación Fraternal de Ferrocarrileros Jubilados.
No indica lugar	Organizó el Instituto Politécnico Nacional.
Escuela República de Brasil	Con motivo del aniversario de la Independencia.
Teatro Hidalgo	Organizó la Dirección General de Asistencia Infantil y de Asistencia Pública en los Estados, de la Secretaría de la Asistencia Pública. IV Acto de Divulgación Higiénica.
Escuela Nacional de Danza	

⁸³ Informe de labores de Nellie Campobello al C. jefe del Departamento de Bellas Artes, 28 de agosto de 1939. (AHENDNyGC.)

⁸⁴ Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, 3 de octubre de 1939. (AHENDNyGC.)

⁸⁵ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 19 de agosto de 1939. (AHENDNyGC.)

⁸⁶ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 16 al 25 de agosto (no indica mes pero se deduce en virtud de que el primer reconocimiento trimestral de 1939 fue en mayo, y los maestros y grupos coinciden). (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
29 de agosto de 1939 ⁸⁷	<i>Fin de fiesta</i> . Alumnas de la Escuela Nacional de Danza.
7 de septiembre de 1939 ⁸⁸	Baile español. Interpretan Beatriz Contreras y Alicia Flores. <i>Cuentos de los Bosques de Viena</i> . Interpretan Delia Luna, Octavio Ríos y seis parejas.
18 de septiembre de 1939 ⁸⁹	<i>Ballet 30-30 simbólico revolucionario</i> de Nellie Campobello y Francisco Domínguez.
11 de noviembre de 1939 ⁹⁰	<i>Ballet 30-30</i> .
22 de noviembre de 1939 ⁹¹	Ballet en homenaje a las alumnas graduadas.
16, 17, 18, 23 y 26 de noviembre y 4 y 5 de diciembre de 1939 ⁹²	Técnica de danza clásica, aplicada a la enseñanza en tres grados: infantil, vocacional y profesional. Bailes de otros países: Sección Infantil. Baile americano, gitano, polca, mazurca y gavota, Profs. Norma Vázquez y Yolanda Orive; Gitanita y Vals, Profra. M. Alvarado; Mazurca, Polca, Variación clásica, Profra. Y. Orive. Sección Vocacional. Danza clásica, Prof. Estela Trueba; ballet, Profs. B. Hidalgo y E. Reyes; mazurca, Prof. L. González. Sección Profesional. Ballet cómico, fantasía tirolesa, mazurca rusa, fado, Prof. G. M. del Campo; bailable de la ópera Gioconda, Prof. E. Muñoz; jota baturra, danza hindú, farruca, Profra. Mercedes Salinas. Solistas: Gloria Galnares con variación clásica y Roberto Jiménez con Siesta del Fauno. Español Sección infantil. Zambra gitana y Jota, Profra. N. Vázquez; Jota libre aragonesa, La mantilla, malagueña, gitano, Profra. Y. Orive; jota, Profra. M. Alvarado; vals español, paso doble y baile con crócalos, Profra. N. Vázquez; baile moro, jota, La mantilla, serenata española, soleares, paso doble, Profra. Y. Orive. Sección vocacional Serenata española, bulerías, baile gitano, Profra. C. Galé. Sección profesional Aires andaluces, baile flamenco, Garrotín, Profra. C. Galé; mirando a España, tango español, jota baturra, zambra gitana, malagueña, paso doble flamenco, bulerías gitanas, Profra. Enrique Vela; farruca, Prof. G. M. Del Campo; Leyenda del beso (ballet gitano) Prof. Enrique Vela.

⁸⁷ Oficio de Nellie Campobello a Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, 3 de octubre de 1939. (AHENDNyGC.)

⁸⁸ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 7 de septiembre de 1939. (AHENDNyGC.)

⁸⁹ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 18 de septiembre de 1939. (AHENDNyGC.)

<i>Lugar</i>	<i>Observaciones</i>
Teatro Orientación	Organizaron la Sección Nacional y la Delegación Sindical de Bellas Artes.
Teatro del Pueblo	Organizó la Escuela Secundaria Núm. 4.
Estadio de la Ciudad de Victoria, Tamps.	Participaron Escuela Normal y Anexa, Escuela Nacional de Danza, Academias Comerciales, Escuela Industrial.
Teatro Hidalgo (calle de Regina)	Organizó la Sociedad de Ex Combatientes de la República Española "Francisco Javier Mina". Homenaje al presidente de la república Gral. de Div. Lázaro Cárdenas.
La Casa del Artista	Organizó la Escuela Nacional de Danza.
Palacio de Bellas Artes	El programa de mano señala el nombre de los profesores de la Escuela y las materias que se impartían.

⁹⁰ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 11 de noviembre de 1939. (AHENDNyGC.)

⁹¹ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 22 de noviembre de 1939. (AHENDNyGC.)

⁹² Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 16, 17, 18, 23 y 26 de noviembre y 4 y 5 de diciembre de 1939. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
	Solistas: Delia Luna con Sevillano; Estela Trueba con Fandanguillo gitano; Luz María Vargas con Baile de crócalos y Raschela Kadmonoff; Dolly Pujadas con Paso doble; Bertha Hidalgo con La boda de Luis Alonso; Roberto Jiménez con Sombrero de tres picos, Farruca; Lourdes González con La Corrida; Edmé Pérez con Amor Brujo y Danza ritual del fuego; Rosa Segón Escudé con Bolero y Roberto Jiménez con Zapateado sevillano. Bailes regionales, ritmos, danzas aborígenes y ballets Sección infantil Zapateados, Profs. Norma Vázquez y Yolanda Orive; Jalisco, Michoacán y Chiapas, Profa. Margarita Alvarado; Yucatán, Profa. Norma Vázquez. Sección vocacional Zapateados del Sur y del Bajío, Prof. Roberto Jiménez; zapateados, Rebeca Viamonte. Sección profesional Danzas aborígenes, Prof. Roberto Jiménez; Pequeño ballet azteca, Prof. Rebeca Viamonte; ejercicios, ritmos y movimientos basados en figuras prehispánicas, Prof. G. Campobello.
No indica fecha ⁹³	Participación de la Escuela de Danza en la ópera <i>Aída</i>. 1er. acto. Danza sacra della sacerdotesse. 2º acto. Danza di piccoli schiavi mori. 3º acto. Gran ballabile. Bajo la dirección del Prof. Gilberto Martínez del Campo. Supervisión de Nellie y Gloria Campobello.
20 de mayo de 1940 ⁹⁴	<i>Aires andaluces</i>. Profra. Carmen Galé. <i>Zambra</i>. Profra. Carmen Galé
13 de junio de 1940 ⁹⁵	<i>Andante</i>. Música Beethoven. Alumnas de la Escuela Nacional de Danza. Coreografía de Gloria Campobello. <i>Le plus que lente</i>. Música Debussy. Alumnas de la Escuela de Danza. Dirección Gloria Campobello.
27 de junio de 1940 ⁹⁶	<i>Vals allemande</i>, música Schuman, interpreta Esperanza Reyes. <i>Aveu</i>, música Schuman, interpreta Estela Trueba. <i>Vals noble</i>, música Schuman, interpreta Bertha Hidalgo. <i>Dos preludios</i>, música Chopin, interpreta Edmé Pérez. Dirección Gloria Campobello.
25 de junio de 1940 ⁹⁷	<i>Ballabile de la fiesta del fuego</i>. Alumnas de 2º de vocacional. <i>Danzas tehuanas</i>. Alumnas de 3º de vocacional.

⁹³ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, no indica fecha, ca. 1940. (AHENDNyGC.)

⁹⁴ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 20 de mayo de 1940. (AHENDNyGC.)

Lugar	Observaciones
Palacio de Bellas Artes	
Teatro del Pueblo	Organizó personal docente y alumnado de la Escuela Primaria "Julio Zárate", por el Día de las Madres.
Teatro Orientación	El profesor Adolfo Díaz Chávez presentó la conferencia "La danza y su influencia social".
Palacio de Bellas Artes	Invitados de honor: Lic. Gonzalo Vázquez Vela, Prof. Francisco Nicodemo, Martín Luis Guzmán, José Gómez Ugarte, Rodrigo del Llano, Gregorio López y Fuentes, Valentín Vidaurreta y Carlos Pellicer.
Teatro Orientación	La profesora Rebeca Viamonte presentó la conferencia "Danzas aborígenes".

⁹⁵ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 13 de junio de 1940. (AHENDNyGC.)

⁹⁶ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 27 de junio de 1940. (AHENDNyGC.)

⁹⁷ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 25 de junio de 1940. (AHENDNyGC.)

Tabla 2. (continuación)

Fecha	Trabajos presentados
19 de julio de 1940 ⁹⁸	<i>El garrotín</i>. Baile andaluz. Ejecución niña Guadalupe Bueno. <i>Jota aragonesa</i>. Ejecución niña Rosalba Johnson. <i>Zambra gitana</i>. Ejecución niña Guadalupe Bueno. <i>Tango flamenco</i>. Ejecución niña Rosalba Johnson. Bailables a cargo de Carmen Galé Carrillo.
20 de julio de 1940 ⁹⁹	<i>El barretero y la Morisma</i>. Bailes regionales por Ignacio Acosta y Martha Bracho.
11 a 16 de noviembre de 1940 ¹⁰⁰	El 14 de noviembre la Escuela participó con un número de danza interpretado por Carmen Pérez y un grupo de alumnas.

⁹⁸ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 19 de julio de 1940. (AHENDN_{GC}.)

⁹⁹ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 20 de julio de 1940. (AHENDN_{GC}.)

Lugar	Observaciones
Teatro Orientación	La profesora Carmen Galé Carrillo presentó la conferencia "La danza regional española".
Anfiteatro Bolívar	Organizó la Federación Estudiantil Universitaria.
Parque Lira	Organizó la 2ª Convención de Enfermeras, dentro de la 4ª Asamblea Nacional de Cirujanos.

¹⁰⁰ Programa de mano de la Escuela Nacional de Danza, 11 al 16 de noviembre de 1940. (AHENDNyGC.)

Tabla 3.

Temporadas y repertorio del Ballet de la Ciudad de México (1941-1951)

<i>Fechas</i>	<i>Foros</i>	<i>Repertorio</i>
FUNCIONES PREVIAS		
5 de diciembre de 1941 (tres funciones)	Teatro Lerdo de Xalapa	<i>La siesta de un fauno, El espectro de la rosa, Variación de otoño y Las sílfides</i>
PRIMERA TEMPORADA (1943)		
Inicio 27 de junio de 1943, función de gala anterior a la temporada. Primera semana: 8, 10 y 11 de julio. Segunda semana: 15, 16 y 17 de julio. Tercera y última semana: 22, 24 y 25 de julio.	Palacio de Bellas Artes	<i>Fuensanta</i>
		<i>Alameda 1900</i>
		<i>Umbral</i>
		Obras de repertorio tradicional, como <i>Las sílfides</i>
		<i>La siesta del fauno</i>
		<i>El espectro de la rosa</i>
Para cerrar la temporada la compañía hizo una gira a Torreón, Coahuila, de septiembre a noviembre de 1943		<i>Umbral</i> ; estreno de <i>Obertura republicana</i>
SEGUNDA TEMPORADA (1945)		
16 de febrero al 25 de marzo de 1945. Cinco noches de gala	Palacio de Bellas Artes	Se presentaron cinco estrenos.
		1. <i>Pausa</i>
		2. <i>Circo Orrin</i>
		3. <i>Vespertina</i>
		4. <i>Intepéc</i>
		5. <i>El sombrero de tres picos</i> .
		Además se presentaron, de la temporada anterior: <i>Obertura republicana, La siesta de un fauno, Alameda 1900, Fuensanta, El espectro de la rosa, Umbral y Las sílfides</i>
3 de diciembre de 1946	Estadio Olímpico de la Ciudad de los Deportes	<i>Alaluya</i>

¹⁰⁶ 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, 2 vols., INBA/SEP, México, 1986, pág. 337.

Créditos

Bajo la dirección de Nellie Campobello y acompañados por la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por Juan Román; directores huéspedes, Rodolfo Halffter y Eduardo Hernández Moncada.

Coreografía de Nellie Campobello; libreto de Martín Luis Guzmán basado en el poema de Ramón López Velarde; escenografía y vestuario de Roberto Montenegro; música de Elorduy, Ponce, Villanueva y Castro.

Coreografía de Gloria Campobello; libreto de Martín Luis Guzmán; escenografía de Julio Castellanos; vestuario de Nellie Campobello.

Coreografía de Gloria Campobello; escenografía y vestuario de José Clemente Orozco; música de Franz Schubert.

Versión de Gloria Campobello, según la coreografía de Fokine; música de Chopin y decorados de Corot por Julio Castellanos.

Coreografía y escenificación de Vaslav Nijinski; música de Claude A. Debussy, basado en el poema de Stéphane Mallarmé; decorado y vestuario de Léon Bakst; escenografía en México de Julio Castellanos; dirección coreográfica de Nellie Campobello.

Escenografía en México de Carlos Orozco Romero; música de Von Weber; coreografía en México de Nellie Campobello.¹⁰¹

Ballet simbólico *Obertura republicana*, coreografía de Nellie Campobello, argumento de Martín Luis Guzmán sobre la revolución mexicana y diseños de José Clemente Orozco.

De Gloria Campobello, música de Beethoven, escenografía y vestuario de Orozco.

De Gloria Campobello, libreto de Martín Luis Guzmán, música de varios autores, arreglo de Moisés Fernández de Lara, instrumentada por Eduardo Hernández Moncada, diseños de Carlos Mérida.

De Nellie Campobello, música de Mozart y diseños de Antonio Ruiz.

De Nellie Campobello, arreglos musicales de Eduardo Hernández Moncada, escenografía y vestuario de Carlos Mérida.

Versión de Enrique Vela Quintero a la coreografía de Léonide Massine, música de Manuel de Falla y diseños de Roberto Montenegro.

En esta función aparecen los bailarines Lupe Serrano, Guillermo Keys y Felipe Segura, que sobresaldrían como intérpretes y coreógrafos.¹⁰²

Música de Strauss. En honor del presidente Miguel Alemán. Participaron varias escuelas primarias y secundarias, bajo la dirección de Carlos Chávez; las bandas de las secretarías de Marina y de Educación Pública, y la Rondalla de Tata Nacho.

¹⁰² *Ibid.*, págs. 342-343.

Tabla 3. (continuación)

Fechas	Foros	Repertorio
TERCERA TEMPORADA (1947)		
25, 27, 28 y 30 de agosto, 1º, 4, 6, 7, 8, 11 y 25 de septiembre	Palacio de Bellas Artes	Estreno: <i>Feria</i> <i>Giselle y El lago de los cisnes</i>
		Estreno: <i>El sombrero de tres picas</i>
		<i>Presencia</i>
1951	Gira por las ciudades de Chihuahua, Parral, Ciudad Juárez, Villa Ocampo y Ciudad Camargo	<i>Las sílfides, Alameda 1900 y El lago de los cisnes</i>

¹⁰³ *Ibid.*, págs. 352-355.

Créditos

Coreografía de Nellie Campobello, música de Blas Galindo, argumento de Martín Luis Guzmán y decorados de Antonio Ruiz.¹⁹⁹³

En esta temporada participaron como bailarines invitados Alicia Markova y Anton Dolin (en *Feria*, como primer bailarín en el papel del Charro), quienes habían pertenecido a los Ballets Rusos de Sergei de Diaghilev.

Coreografía de Antonio de Córdoba, escenografía y vestuario de Roberto Montenegro.

Coreografía de Nellie Campobello, argumento Martín Luis Guzmán, escenografía José Clemente Orozco.

Los bailarines principales fueron Gloria Campobello, Felipe Segura y Sonia Castañeda.

ANEXO I

MAPAS CURRICULARES

1. Identificación de la institución y del curso 2. Datos de la institución	3. Datos del curso
4. Datos de la institución 5. Datos de la institución	6. Datos de la institución
7. Datos de la institución 8. Datos de la institución	9. Datos de la institución
10. Datos de la institución 11. Datos de la institución	12. Datos de la institución
13. Datos de la institución 14. Datos de la institución	15. Datos de la institución
16. Datos de la institución 17. Datos de la institución	18. Datos de la institución
19. Datos de la institución 20. Datos de la institución	21. Datos de la institución
22. Datos de la institución 23. Datos de la institución	24. Datos de la institución
25. Datos de la institución 26. Datos de la institución	27. Datos de la institución

1. Primera propuesta para la formación dancística (1931)

Mapa curricular. Primer nivel.* Total de materias: 80

Grado	Línea curricular**	
	Dancística	Acondicionamiento físico
Primer año	1. Ejercicios de baile clásico y plástica expresiva (9 horas) 2. Lectura, ensayo y excursiones (5 horas)	1. Gimnasia, natación y patinaje (3 horas)
Segundo año	1. Técnica clásica y práctica expresiva (9 horas) 2. Ensayos, lecturas y excursiones (5 horas)	1. Gimnasia, natación y patinaje (3 horas)
Tercer año	1. Técnica clásica y plástica expresiva (9 horas) 2. Ensayos, lecturas y excursiones (4 horas)	1. Gimnasia, natación y patinaje (2 horas)
Cuarto año	1. Técnica clásica superior (11 horas) 2. Ensayo y composición (3 horas)	
Quinto año	1. Técnica clásica superior, composiciones y ensayos (12 horas)	
Sexto año	1. Materias de plástica dinámica, bailes de carácter por países y composiciones (17 horas) 2. Pedagogía práctica (3 horas). 3. Electrotécnica de la escena (1 hora)	

* Elaborado con base en el plan de estudios para la conformación de la Escuela de Plástica Dinámica, en *Escuela de Plástica Dinámica*, Cuadernos del CID-Danza número 2, México, CID-Danza, 1985, pág. 13.

** Elaborada con base en el plan de estudios y *ex profeso* para el presente trabajo.

*** Las materias de primaria y secundaria fueron tomadas de acuerdo con lo planteado por Hipólito Zybin.

<i>Línea curricular</i>		
<i>Artística</i>	<i>Humanidades</i>	<i>Materias de primaria y secundaria***</i>
1. Piano (1 hora) 2. Dibujo (2 horas)	1. Historia mitológica universal (2 horas) 2. Inglés (2 horas)	1. Cuarto de primaria (15 horas) Total: 39 horas
1. Piano (1 hora) 2. Dibujo y pintura (2 horas)	1. Inglés (2 horas)	1. Quinto de primaria (15 horas) Total: 39 horas
1. Piano (1 hora) 2. Dibujo, pintura y escultura (3 horas)	1. Historia de las religiones y costumbres (2 horas) 2. Inglés (2 horas)	1. Sexto de primaria (16 horas) Total: 39 horas
1. Piano y teoría (2 horas) 2. Dibujo, pintura y escultura (3 horas)	1. Inglés (2 horas) 2. Ruso (2 horas) 3. Historia de la danza (2 horas) 4. Historia de las artes plásticas (2 horas)	1. Lengua nacional (2 horas) 2. Historia de la literatura (2 horas) 3. Historia universal (3 horas) 4. Geografía y etnografía (3 horas) 5. Física (2 horas) 6. Matemáticas (2 horas) Total: 41 horas
1. Piano y teoría (2 horas) 2. Dibujo, pintura y escultura (3 horas) 3. Historia de la música, drama, ópera y ballet (2 horas)	1. Inglés (2 horas) 2. Ruso (3 horas) 3. Estudios en biblioteca (2 horas)	1. Historia de la literatura mundial (3 horas) 2. Historia universal (3 horas) 3. Psicología (2 horas) 4. Física (2 horas) 5. Química (2 horas) 6. Matemáticas (2 horas) Total: 40 horas
1. Piano (lectura a primera vista y teoría de la música (2 horas) 2. Dibujo, pintura y escultura, facilidad para dibujar al hombre en movimiento (4 horas)	1. Inglés (2 horas) 2. Ruso (2 horas)	1. Historia universal (siglo XX) y psicología colectiva (3 horas) 2. Física y química (4 horas) 3. El cuerpo humano (2 horas) Total: 40 horas

1. Primera propuesta para la formación dancística (1931)

Grado	Línea curricular	
	Dancística	Acondicionamiento físico
Séptimo año	1. Especializaciones coreográficas (15 horas) 2. Ensayos para exhibiciones teatrales (7 horas)	
Octavo año	1. Trabajos en la escena (3 horas) 2. Ensayos para exhibiciones teatrales (6 horas) 3. Especialización trabajos libres	

Línea curricular

<i>Artística</i>	<i>Humanidades</i>	<i>Materias de primaria y secundaria</i>
1. Música (2 horas) 2. Corte y vestuario (1 hora) 3. Escenografía (2 horas)	1. Inglés (2 horas) 2. Ruso (2 horas)	1. Lengua nacional: composiciones con temas de la plástica dinámica y discusiones (6 horas) 2. Modernos problemas de ciencias exactas (3 horas) 3. Historia de América precolombina: regiones, costumbres, artes y bailes; con estudios de fuentes originales de México (3 horas) Total: 43 horas
1. Música, orquestación y composición (2 horas) 2. Artes plásticas, composiciones escenográficas y vestidos (2 horas) 3. Cine arte (4 horas)	1. Inglés (2 horas) 2. Ruso (2 horas)	1. Composiciones y discusiones sobre temas de plástica dinámica (3 horas) 2. Historia de la América precolombina (3 horas) Total: 27 horas

2. Segunda propuesta curricular de Hipólito Zibyn (1931)

Mapa curricular. Primer nivel*

Grado	Línea curricular**		
	Dancística	Teatral	Acondicionamiento físico
Primer año	1. Ejercicios clásicos y pasos simples 2. Bailes mexicanos	1. Plástica 2. Gestos de los movimientos físicos elementales	1. Gimnasia para niños 2. Deportes
Segundo año	1. Ejercicios clásicos y pasos 2. Bailes mexicanos y pasos característicos generales	1. Plástica 2. Gestos	1. Gimnasia para niños 2. Deportes
Tercer año	1. Técnica clásica (pasos fustigados y piruetas) 2. Bailes mexicanos y característicos generales 3. Exhibiciones teatrales	1. Plástica 2. Expresividad	1. Gimnasia para niños 2. Deportes
Cuarto año	1. Técnica clásica 2. Bailes mexicanos, característicos y antiguos 3. Composición de bailes 4. Exhibiciones teatrales	1. Plástica 2. Expresividad	1. Gimnasia para niños 2. Deportes
Quinto año	1. Técnica clásica 2. Principio de especialización de bailes característicos 3. Bailes antiguos 4. Composición de bailes 5. Exhibiciones teatrales	1. Plástica 2. Expresividad	1. Gimnasia para niños 2. Deportes
Sexto año	1. Técnica clásica (pasos complejos y distintas combinaciones) 2. Bailes característicos (eficiencia para los que estén especializándose) 3. Composición de bailes 4. Exhibiciones teatrales	1. Plástica 2. Expresividad (manejo completo del cuerpo)	1. Masaje 2. Gimnasia 3. Deportes

* Elaborado con base en el "Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica", en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza. Estudio introductorio y selección de textos*, Cenidiap/INBA, México, 1990, págs. 247-265.

** Elaboradas *ex profeso* para el presente trabajo.

*** Las materias científicas corresponden, según el proyecto que presentó Hipólito Zibyn, a las propias de la educación básica (primaria y secundaria).

<i>Línea curricular</i>		
<i>Artística</i>	<i>Humanidades</i>	<i>Materias de primaria y secundaria***</i>
1. Piano 2. Dibujo	1. Mitología	
1. Piano 2. Dibujo	1. Mitología	
1. Piano 2. Dibujo 3. Escultura elemental	1. Historia de la cultura, del arte, de la música y bailes de los pueblos antiguos (México, Egipto, Asiria, Babilonia, India, China, etc.).	
1. Pintura 2. Escultura	1. Historia de la cultura de los pueblos de Grecia y de Roma	
1. Piano 2. Pintura	1. Historia de la cultura de los pueblos medievales y de la época moderna hasta la Revolución Francesa	
1. Piano (lectura a primera vista) 2. Teoría de la música 3. Conocimiento de los instrumentos típicos nacionales antiguos y modernos 4. Pintura (facilidad para dibujar al hombre en los momentos de baile). 5. Escultura (conocimiento de los músculos y de las leyes de su manejo en los movimientos del baile)	1. Historia de la cultura de la época moderna 2. Excursiones a los museos para el estudio de los antiguos códices	1. Anatomía y fisiología elementales

2. Segunda propuesta curricular de Hipólito Zibyn (1931)

Grado	Línea curricular		
	Danzaística	Teatral	Acondicionamiento físico
Séptimo año	1. Técnica clásica y característica 2. Tendencias modernas en el ballet 3. La composición en la plástica dinámica 4. Exhibiciones teatrales	1. Técnica de expresividad y de la plástica 2. La técnica de la escena 3. El arte de la caracterización y el arte del vestuario	1. Cultura física
Octavo año	1. Técnica clásica y característica 2. Las tendencias modernas del ballet práctico y teórico 3. Composición de la plástica dinámica y coreografía 4. Exhibiciones teatrales	1. Técnica de expresividad 2. Técnica de la escena	1. Cultura física

Línea curricular

<i>Artística</i>	<i>Humanidades</i>	<i>Materias de primaria y secundaria</i>
1. Piano 2. Teoría de la música y su composición 3. Instrumentos nacionales 4. Pintura y escultura decorativas 5. Cinearte	1. Pedagogía y prácticas de enseñanza en las clases inferiores 2. Idiomas 3. Propedéutica filosófica 4. Psicología 5. Literatura universal moderna 6. Historia del estado de México en la época precolombina según las fuentes originales	1. Anatomía y fisiología
1. Piano 2. Teoría de la música y su composición 3. El estudio de la orquesta y sus instrumentos 4. Cinearte 5. Pintura y escultura decorativas	1. Pedagogía práctica y teórica 2. Propedéutica filosófica: estética y elementos de filosofía 3. Idioma 4. Literatura universal moderna 5. Excursiones al Museo Nacional	1. Anatomía y fisiología

3. Plan de estudios 1932 (15 de marzo)

Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública

<i>Primer año</i>	• Baile clásico (ejercicios, movimientos expresivos naturales) • Bailes mexicanos (iniciación) • Especialidad • Plástica
<i>Segundo año</i>	• Baile clásico (ejercicios, solos y conjuntos) • Bailes mexicanos (imitación) • Especialidad • Plástica
<i>Tercer año</i>	• Especialidad • Creación personal • Elaboración de bailes mexicanos. Ballet

4. Plan de estudios 1932. Primer ajuste (14 de abril)

Avalado oficialmente

Mapa curricular. Primer nivel*

Grado	Línea curricular**		
	Dancística	Teatral	Especialidad
Primer año	1. Técnica de baile 2. Baile mexicano	1. Plástica escénica	
Segundo año	1. Técnica de baile 2. Baile mexicano	1. Plástica escénica	1. Especialidad ¹
Tercer año	1. Técnica de baile 2. Baile mexicano		1. Especialidad ¹ 2. Ballet (laboratorio)

¹ Las especialidades impartidas en la Escuela de Danza serían baile griego (duncanismo), bailes populares extranjeros (ruso, español, portugués, etc.); baile teatral moderno (tap, acrobático, etc.). Los alumnos estarían obligados a cursar dos de ellas, durante los dos últimos años.

Tira de materias

Primer año	- Técnica del baile. Primer curso (ejercicios rítmicos elementales, movimientos expresivos naturales) - Bailes mexicanos. Primer curso (ritmos elementales, su diferenciación, según las regiones de donde procedan) - Plástica escénica
Segundo año	- Técnica del baile. Segundo curso (ejercicios rítmicos superiores) - Bailes mexicanos. Segundo curso (aplicación de los ritmos estudiados en el año anterior. Conjuntos) - Especialidad (dos obligatorias) - Plástica escénica
Tercer año	- Técnica del baile. Tercer curso (perfeccionamiento de los ejercicios aprendidos en años anteriores, para mantener al alumno en las condiciones necesarias de agilidad y destreza) - Baile mexicano. Tercer curso (interpretación y creación) - Especialidad (dos obligatorias) - Ballet (<i>mise en scène</i> de ballets mexicanos, elaborados con la colaboración de bailarines, músicos, literatos y pintores. Laboratorio)

* Mapa curricular elaborado con base en el "Acuerdo 30 del Consejo de Bellas Artes", en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pág. 266.

** Líneas curriculares seleccionadas ex profeso para el presente análisis curricular.

Contenidos mínimos

Línea curricular: Dancística

Asignatura: técnica de baile (primer año). Contenido:
Ejercicios rítmicos elementales, movimientos expresivos naturales.

Asignatura: técnica de baile (segundo año). Contenido:
Ejercicios rítmicos superiores.

Asignatura: técnica de baile (tercer año). Contenido:
Perfeccionamiento de los ejercicios aprendidos en años anteriores para mantener al alumno en las condiciones necesarias de agilidad y destreza.

Asignatura: baile mexicano (primer año). Contenido:
Ritmos elementales, su diferenciación según las regiones de donde procedan.

Asignatura: baile mexicano (segundo año). Contenido:
Aplicación de los ritmos estudiados en el año anterior. Conjuntos.
Programa de estudio propuesto por Nellie Campobello el 14 de junio de 1933: enseñar el modo de bailar de los bailes profanos. Bailes de fiestas (no religiosos, sino la expresión individual del baile profano popular). Materiales: jarabes, zapateados y valseados.
1. Yucatán (acentuar el ritmo, depurar los pasos). 2. Istmo (depurar y acentuar el ritmo). 3. Michoacán (acentuar y no depurar). 4. Jalisco (acentuar y depurar). 5. Coahuila (acentuar el ritmo). 6. Sonora (acentuar el ritmo). 7. Chihuahua (acentuar el ritmo). Base: el ritmo. Depuración: el ritmo. Pasos: ilimitados. Enseñanza: ilimitada. Trabajo de pizarrón: técnica teórica de la danza clásica. Historia o movimiento de la danza hasta el ballet ruso.

Asignatura: baile mexicano (tercer año). Contenido:
Interpretación y creación.

Línea curricular: Teatral

Asignatura: plástica escénica (primer año). Contenido:
Dibujo en su relación con el arte de la danza. Maquillaje. Plástica escénica. Proyectos de decoración. Proyectos de trajes, etc.

Asignatura: plástica escénica (segundo año). Contenido:
Dibujo en su relación con el arte de la danza. Maquillaje. Plástica escénica. Proyectos de decoración. Proyectos de trajes, etc.

Línea curricular: Especialidad

Asignatura: especialidad (primer año). Contenido:
Baile griego (duncanismo); bailes populares extranjeros (ruso, español, portugués, etc.); baile teatral moderno (tap, acrobático, etc.).

Asignatura: especialidad (segundo año). Contenido:
Baile griego (duncanismo); bailes populares extranjeros (ruso, español, portugués, etc.); baile teatral moderno (tap, acrobático, etc.).

Asignatura: ballet (tercer año). Contenido:
Mise en scène de ballets mexicanos, elaborados con la colaboración de bailarines, músicos, literatos y pintores. Laboratorio).

5. Plan de estudios 1932. Segundo ajuste (1933)

<i>Primer año</i>	• Técnica del baile. Primer curso (ejercicios rítmicos elementales, movimientos expresivos). • Ritmos mexicanos. Primer curso (ritmos elementales diferenciados).
<i>Segundo año</i>	• Técnica del baile. Segundo curso (conocimiento y práctica de ejercicios más avanzados). • Ritmos mexicanos. Segundo curso (aplicación de los ritmos estudiados en el año anterior, Conjuntos). • Teoría e historia de la danza. Primer curso. • Plástica escénica. Primer curso (dibujo y conocimiento elemental de la escena y sus anexos). • Especialidades.
<i>Tercer año</i>	• Técnica del baile. Ejercicios superiores, perfeccionamiento. • Ritmos mexicanos. Interpretación. • Teoría e historia de la danza. Segundo curso. • Especialidades. • Ballet (conjuntos coreográficos mexicanos con la colaboración del Taller de Plástica). Trabajos de laboratorio. • Plástica escénica. Maquetas a escala, maquillaje y vestuario. • Proyectos completos.

6. Plan de estudios 1932. Tercer ajuste (1934)

<i>Primer año</i>	• Técnica del baile. Primer curso (ejercicios rítmicos elementales, movimientos expresivos). • Ritmos mexicanos. Primer curso (ritmos elementales diferenciados).
<i>Segundo año</i>	• Técnica del baile. Segundo curso (conocimiento y práctica de ejercicios más avanzados). • Ritmos mexicanos. Segundo curso (aplicación de los ritmos estudiados en el año anterior. Conjuntos). • Teoría e historia de la danza. Primer curso. • Plástica escénica. Primer curso (dibujo y conocimiento elemental de la escena y sus anexos). • Especialidades. • Primer curso del método Dalcroze.
<i>Tercer año</i>	• Técnica del baile. Ejercicios superiores, perfeccionamiento. • Ritmos mexicanos. Interpretación. • Teoría e historia de la danza. Segundo curso. • Especialidades. • Ballet (conjuntos coreográficos mexicanos con la colaboración del Taller de Plástica). Trabajos de laboratorio. • Plástica escénica. Maquetas a escala, maquillaje y vestuario. • Proyectos completos. • Segundo curso del método Dalcroze.

7. Propuesta enviada por Francisco Domínguez a José Muñoz Cota (1935)*

Mapa curricular. Primer nivel

Grado	Línea curricular**			
	Dancística	Teatral	Artística	Humanidades
Primer año	1. Técnica clásica (3 horas)***	No especifica materia para esta línea curricular	1. Rítmica musical (3 horas)	
Segundo año	1. Técnica clásica (3 horas) 2. Danza moderna (2 horas) 3. Baile español (2 horas) 4. Oriental (2 horas) 5. Mexicano (2 horas) 6. Regional (2 horas) 7. Preparación de grupos de danzas regionales		1. Rítmica musical (3 horas)	
Tercer año	1. Técnica clásica y conjuntos coreográficos. Nociones de interpretación (3 horas) 2. Mexicano (2 horas) 3. Baile español (3 horas) 4. Oriental (2 horas) 5. Danza moderna (3 horas) 6. Regional (2 horas)			1. Historia de la danza (1 hora)
Cuarto año	1. Danza moderna. Estilo, expresión e interpretación 2. Español 3. Mexicano. Conjuntos coreográficos (1 hora)			1. Historia de danzas mexicanas
Quinto año	1. Danza moderna (creación individual y ballet) 2. Mexicano (1 hora) 3. Creación individual y ballet (1 hora)			

* Informe de actividades que le envía el prof. Francisco Domínguez a José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, 1º de abril de 1935. (AHENDNyGC.)

** Elaborada con base en el plan de estudios enviado por Francisco Domínguez, *ex profeso* para este análisis.

*** En su documento, Francisco Domínguez sólo informa del número de horas que se trabajaría en los tres primeros grados y el horario de la materia denominada Mexicana; por ello este dato no aparece en el resto del mapa curricular.

8. Propuesta curricular 1937*

Mapa curricular. Primer nivel

Grado	Línea curricular**		
	Dancística	Artística	Humanidades
Primer año	1. Técnica clásica 2. Tap y acrobático ¹	1. Rítmica ¹	1. Historia de la danza ¹
Segundo año	1. Técnica clásica		
Tercer año	1. Técnica clásica 2. Mexicano 3. Español		
Cuarto año	1. Técnica clásica 2. Mexicano 3. Español		
Quinto año	1. Técnica clásica 2. Mexicano 3. Español 4. Práctica con grupo de principiantes		

¹ Materias complementarias. El programa técnico de la Escuela no especifica los criterios para cursarlas.

Contenidos mínimos

Línea curricular: Dancística
Asignatura: técnica clásica (primer año). Contenido: no se especifica.
Asignatura: técnica clásica (segundo año). Contenido: Teoría técnica de los pasos de baile. Enseñanza fundamental basada en la técnica de expresión italiana.
Asignatura: técnica clásica (tercer año). Contenido: Preparación técnica de tercer grado. Documentación de los bailes del siglo XVIII y XIX. Conocimiento del baile antiguo de tipo francés e italiano o sea el principio del baile clásico y nacimiento del ballet.
Asignatura: técnica clásica (cuarto año). Contenido: Baile clásico ya con la evolución moderna o sea con la técnica de expresión rusa. Variaciones clásicas de conjunto y personales. Enseñanza del duncanismo. Danzas clásicas modernas. Enseñanza de la danza moderna. Depuración del estilo dentro de la capacidad personal del alumno.
Asignatura: técnica clásica (quinto año). Contenido: Ejecución del baile clásico antiguo y moderno. Conocimiento de la técnica y sus distintas influencias, variaciones y valor de los pasos. Conocimiento de las combinaciones en relación con la música. Depuración del estilo personal. Creación individual de pequeños ballets simbólicos de cualquier tipo. Enseñanza a los grupos de año preparatorio, como práctica.
Asignatura: baile mexicano (tercer año). Contenido: Ritmos indígenas elementales; ejercicios y formas del principio de la técnica creada para el desarrollo del baile indígena de México.

* Programa técnico de la Escuela de Danza, noviembre de 1937 (AHENDNyGC).

** Mapa curricular elaborado con base en la propuesta de Nellie Campobello; líneas curriculares seleccionadas *ex profeso* para el presente análisis.

Línea curricular: Dancística (continuación)

Asignatura: baile mexicano (cuarto año). Contenido:

Ritmos indígenas de México. Valores del movimiento, ejercicios adaptados de cada región. Conocimiento práctico de cada danza. Conocimiento de la fase prehispánica. Enseñanza de todas las danzas regionales, de todos los bailes como zapateados, respunteados, sones, jaranas, las distintas versiones de estos bailes, por ejemplo, la versión oaxaqueña, tlaxcalteca, del jarabe, la michoacana, la tarahumara, etc. Danzas antiguas, modernas, grotescas. Danzas religiosas en todos sus aspectos, pasos, costumbres. Danzas creadas. Principio del ballet mexicano.

Asignatura: baile mexicano (quinto año). Contenido:

Creación de danzas tarahumaras, yaquis, mayas, totonacas, zapotecas, tarascas, otomíes, mayos, lacandonas, etc.

Asignatura: baile español (tercer año). Contenido:

Bailes españoles regionales. Castañuelas, ejercicios de los dedos, diferentes ritmos y adaptaciones sencillas de bailes elementales, como jotas, malagueñas, tangos, etc.

Asignatura: baile español (cuarto año). Contenido:

Baile clásico español de tipo antiguo y estilización. Bailes regionales españoles. Teorías de las distintas versiones de los grandes bailaores y de los bailes mismos. Formas de ballet tipo Antonio Merce y Vicente Escudero. Adaptación de la castañuela usando música de los diferentes autores, como Turina, Falla, Granados, Albeniz, etc.

Asignatura: baile español (quinto año). Contenido:

Creación personal de bailes españoles. Creación de pequeños ballets de estilo. Perfeccionamiento de castañuela y de todo el baile español en sus diferentes fases.

Asignatura: tap y acrobático. Contenido: no se especifica, sólo se menciona que es una materia complementaria.

Asignatura: práctica con grupos de principiantes (quinto año). Contenido: no se especifica.

Línea curricular: Artística

Asignatura: rítmica musical. Contenido: no se especifica, sólo se menciona que es una materia complementaria.

Línea curricular: Humanidades

Asignatura: historia de la danza. Contenido: no se especifica, sólo se menciona que es una materia complementaria.

9. Propuesta curricular de 1938*

Mapa curricular. Primer nivel.

Grado	Línea curricular**		
	Dancística	Artística	Humanidades
Primer año	1. Técnica clásica 2. Bailes elementales mexicanos e internacionales	1. Rítmica	
Segundo año	1. Técnica clásica 2. Ritmos indígenas de México 3. Bailes internacionales 4. Baile popular mexicano 5. Teoría de la técnica clásica	1. Rítmica	1. Historia de la danza
Tercer año	1. Técnica clásica 2. Bailes internacionales 3. Bailes populares mexicanos 4. Baile español 5. Variación de bailes elementales	1. Rítmica	1. Historia de la danza
Cuarto año	1. Técnica clásica superior 2. Baile español 3. Ritmos indígenas de México, danzas y ballets de México		1. Historia de la danza
Quinto año	1. Laboratorio 2. Impartir enseñanza elemental en los grupos preparatorios 3. Perfeccionamiento del baile español 4. Perfeccionamiento individual del baile clásico 5. Perfeccionamiento del baile mexicano		1. Historia de la danza

* Firmado por Nellie Campobello en octubre de 1938 (AHENDNyG).

** Mapa elaborado con base en el documento firmado por Nellie Campobello; las líneas curriculares elaboradas *ex profeso* para el presente análisis.

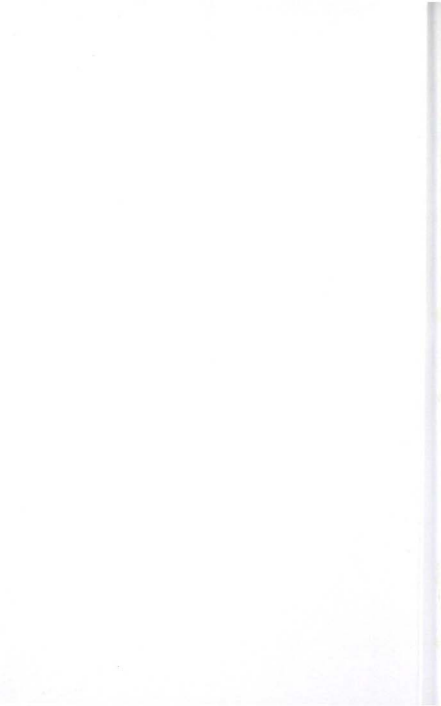
10. Propuesta curricular de 1939*

Mapa curricular. Primer nivel.

Grado	Línea curricular**			
	Dancística	Artística	Humanidades	Pedagógica
Primer año	1. Técnica de la danza	1. Rítmica y teoría musical		
Segundo año	1. Técnica de la danza 2. Bailes regionales mexicanos 3. Bailes de otros países	1. Rítmica y teoría musical		
Tercer año	1. Técnica de la danza 2. Bailes regionales mexicanos 3. Bailes regionales españoles 4. Bailes de otros países	1. Plástica escénica		1. Teoría de la danza
Cuarto año	1. Técnica de la danza 2. Bailes regionales mexicanos 3. Bailes de otros países 4. Bailes regionales españoles	1. Plástica del traje y maquillaje		1. Teoría de la danza
Quinto año	1. Técnica de la danza 2. Danzas españolas, clásicas y modernas 3. Ritmo indígena y danzas de México 4. Técnica de la danza moderna		1. Historia de la danza 2. Estética de la danza	
Sexto año	1. Técnica superior de la danza 2. Danzas modernas 3. Danzas y ballets clásicos 4. Danzas y ballets españoles 5. Danzas y ballets mexicanos 6. <i>Divertissements</i> . Estudio y práctica de ballets antiguos, tradicionales y modernos 7. Práctica de la enseñanza			1. Pedagogía y metodología de la danza

* Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Danza, 1939 (AHENDNyGC).

** Mapa elaborado con base en el documento firmado por Nellie Campobello; las líneas curriculares elaboradas *ex profeso* para el presente análisis.



ANEXO II DOCUMENTOS

1. "Cuestionario para los profesores dependientes del Departamento de Bellas Artes", SEP, enviado por Alfonso Pruneda el 28 de enero de 1931 (en expediente de Hipólito Zybin, Cenidi-Danza)

1. ¿Qué orientación debe seguir la enseñanza del baile en México?
2. Como profesor de baile, ¿cuáles son los métodos que a juicio de usted deben seguirse para la enseñanza de esta materia?
3. ¿Tiene usted algún sistema personal para la enseñanza de la materia que nos ocupa o sigue métodos ya conocidos?
4. ¿Sabe usted algo de las danzas indígenas mexicanas?
5. ¿Cree usted que éstas pudieran servir como motivo de inspiración para una escuela de baile que tuviera características propias?
6. ¿Qué sistema seguiría usted para conseguirlos?
7. ¿Se puede crear una escuela de baile que no tenga como punto de partida las danzas autóctonas mexicanas, sino que sea alguna imitación de una escuela de baile europeo?
8. ¿Cuáles serían los elementos básicos para la formación de esta escuela?
9. ¿De todos los intentos por crear una escuela de baile mexicano que se han efectuado hasta la fecha, cuál es el que usted cree que se ha logrado? Se comprenden en esta pregunta los números de gimnasia rítmica y baile que se han hecho en los diversos festivales organizados por este Departamento, así como los resultados por empresas teatrales.
10. A juicio de usted, ¿en la música mexicana existe alguna cuyos ritmos sean propios para la formación de la escuela de baile mexicano?
11. ¿Piensa usted que los motivos arqueológicos y decorados de las tribus indígenas que habitaron la República antes de la Conquista, pueden ser elementos para la formación de la escuela de baile mexicano?
12. Dentro de la labor personal de usted, ¿ha puesto en alguna ocasión bailes con carácter mexicano?
13. ¿Estaría usted dispuesto a hacer con sus compañeros o alumnos una demostración práctica de sus ideas a este respecto?

2. Carta de Guillermina Bravo, alumna de la Escuela de Danza, a Nellie Campobello, su directora, 16 de diciembre de 1937 (AHENDN₇GC)

Estimada señorita:

Escribo a usted confiada en que atenderá usted a mi súplica, por tratarse de una causa completamente justa.

Durante el presente año, asistí con regularidad a clases en esa Escuela de Danza de la que usted es directora; pero a fines de agosto del mismo año, falté a la representación y ensayos del Ballet Revolución que usted dirigía en el Teatro Hidalgo para la Convención Rotaria, por causas ajenas a mi voluntad y que usted conoce: una gripe pulmonar (según certificado médico que adjunto a usted) que me obligó a estar en la cama por espacio de tres semanas, durante las cuales recibí una carta firmada por usted en la que me daba de baja definitivamente de la Escuela.

Como mi deseo de aprender baile es mucho, y ni me es posible ni quiero ir a otra donde seguramente no hay la competencia que en esa Escuela, le suplico que de serle posible, y ya que usted comprende que no fue por mi voluntad que yo falté a la disciplina, me permita hacer un examen a título de suficiencia el día que usted disponga, para ingresar de nuevo a la Escuela, naturalmente en el año que usted juzgue conveniente, y poder seguir esa carrera por la que tengo gran cariño y estoy dispuesta a poner todo cuanto esté de mi parte para llevarla a cabo con éxito.

Agradeciéndole por anticipado lo que pueda usted hacer por mí en este caso, le ruego me acepte como su segura servidora,

Guillermina Bravo

Esta Jefatura se ha enterado con sorpresa de la participación que tomó la Escuela de Danza a su cargo en una función comercial organizada por el teatro "Alameda" el domingo 15 del corriente, pues la existencia misma del Departamento de Bellas Artes no se justificaría si no es porque trata de introducir en las actividades artísticas de la nación una calidad muy diversa a la que rige en los espectáculos comerciales; sobre todo cuando dicha participación se lleva a cabo sin su autorización y sin su conocimiento.

Si en ningún caso el Departamento de Bellas Artes puede permitir que la Escuela de Danza en su categoría de escuela participe en espectáculos de paga alternando con artistas de la más ínfima categoría, menos puede tolerar que esa participación la tenga sin la debida preparación y sin ser supervisada por él en lo que se refiere a escenografía, vestuario, música, etc., principalmente cuando, como usted sabe perfectamente, la Escuela de Danza carece hasta ahora no sólo de principios y normas estéticas, sino hasta de un plan de estudios y de un reglamento.

En tales condiciones, cualquier labor pública que lleve a cabo la Escuela de Danza, y con más razón si la hace alternando con espectáculos de categoría perfectamente reconocida como inferior, sólo contribuirá a desorientar el criterio artístico del público —si es posible suponer alguno, puesto que la misma Escuela de Danza no lo tiene—, que redundará en indiscutible perjuicio de la misma Escuela, de las alumnas que cursan sus estudios en ella y del Departamento de Bellas Artes.

Por las razones apuntadas el Departamento a mi cargo hace a usted un severo extrañamiento por la libertad que se ha tomado de hacer figurar a la Escuela de Danza en el espectáculo a que me he referido, con lo que sólo ha conseguido agregar una prueba más a las muchas que ya ha dado de insubordinación e indisciplina, y la previene enérgicamente para que en ningún caso la haga participar en espectáculos públicos de ninguna especie, sin la autorización del propio Departamento, en la inteligencia de que si contraviene esta disposición el Departamento se verá obligado a desautorizar públicamente el aprovechamiento indebido que hace usted de los elementos de la Escuela.

Atentamente,

El jefe del Departamento
Celestino Gorostiza

Con copia al Consejo de Profesores de la Escuela de Danza.

4. Respuesta de Nellie Campobello directora de la END, a la carta enviada por Celestino Gorostiza, jefe del DBA, 19 de mayo de 1938 (AHENDNyGC)

Acuso recibo de su oficio núm. 4798, de fecha 17 de este mes, en el que se me hace un "severo extrañamiento" por la participación de un grupo de alumnas de esta Escuela en un espectáculo de paga celebrado en el Cine Alameda el domingo próximo pasado.

Es muy lamentable que el jefe de ese Departamento no haya hecho, como conviene en un superior, una investigación previa a la censura que me dirige como inferior. Si así hubiera procedido se habría aclarado

1. Que en el día y hora de que se trata todo el personal de esta Escuela, y yo como su directora, estuvimos presentes, convocados por nuestro Sindicato, en el festival celebrado en honor a los maestros en el Estadio Nacional, donde se nos recogió firma a la entrada y a la salida.
2. Que yo no tenía conocimiento oficial ninguno de las actividades particulares a que en ese día se fueran a dedicar las alumnas de la Escuela.
3. Que el "severo extrañamiento" que se me quería dirigir era injustificado del todo, y por lo tanto inmerecido.

Hechas por mí ahora las investigaciones del caso he puesto en claro que en efecto un grupo de alumnas por iniciativa particular, y en uso de un derecho que nada me autoriza negarles, tomaron parte gratuitamente y patrocinadas por la Sociedad de Madres, en un espectáculo para niños que se efectuó en el Cine Alameda el domingo último. Se trata pues de actividades extraescolares que están perfectamente dentro de los usos y reglas de la Escuela. Pero si ese Departamento, variando el criterio seguido hasta aquí, piensa de otro modo, yo me apresuraré a transmitir a la Sociedad de Madres las observaciones o censuras que se juzguen pertinentes.

En cuanto a que las actividades de la Escuela en ese orden deban ser "supervisadas" por el Departamento, por carecer la Escuela "no sólo de principios y normas estéticas, sino hasta de un plan de estudios y un reglamento", lo estimo acertadísimo, sobre todo y al "supervisarlas" se ponen en prácticas los principios y normas estéticas, el plan general y los reglamentos del Departamento, pues se unificará de ese modo, cosa muy necesaria, la acción oficial sobre nuestras Bellas Artes. Sin embargo, como mi carrera profesional y docente viene ligada desde hace siete años con el nacimiento y desarrollo de la Escuela de Danza, y por lo tanto el aludido oficio pudiera enderezarme veladamente otra censura, me apresuro a comunicarle que sí aplica esta Escuela un reglamento y un plan de estudios hechos según principios estéticos que consideraron buenos los anteriores jefes. Creo pues que si esta situación no se considera del todo satisfactoria por el extraordinario desarrollo de la Escuela, que [de] 18 alumnos en 1931 ha llegado a tener 370, compete al actual jefe del Departamento de Bellas Artes y al Sr. ministro del ramo, de quien sé que mucho se ha esforzado en ese sentido, poner el remedio necesario. Mi labor no está en discusión, y lo que a mí me debe la Escuela para su reorganización y mejoramiento en los siete meses que la he dirigido de modo efectivo (del 1º de octubre de 1937 a la fecha) puede compulsarse con los documentos que existen en los expedientes respectivos.

Debo aclarar también sus palabras acerca de los artistas de "ínfima categoría", según usted los califica, con los cuales no deben alternar las alumnas de la Escuela. Sobre este punto el Departamento conoce mi criterio y mi rigidez, pues consta ahí que no sólo evito esas proximidades fuera de la Escuela, sino dentro de ella, según lo demuestra mi actitud en el caso de la Sra. Gloria Marcué que actualmente trabaja en las últimas filas de coristas del Teatro Follies Bergere, la cual, recomendada por su hermana la Srita. Tessy Marcué y apoyada por ese Departamento, pretendió también ingresar en el cuerpo de profesores.

Mi buen nombre de profesora con siete años de servicios no me consienten pasar por alto su aseveración general respecto a mi "insubordinación e indisciplina". Si he cometido actos u omisiones que fundamenten ese juicio, muy grave en labios de un superior, pido que se me señalen para sinceramente corregirme, y si no se me señalan pido con todo respeto que se retiren esas palabras por no merecerlas, en lo que saldrán ganando la autoridad y prestigio del actual jefe del Departamento y la buena reputación mía, ganada a fuerza de muchos servicios.

En conclusión. No acepto el "severo extrañamiento" que se me hace:

- 1º Porque se trata de hechos que yo ignoraba y que no estaba obligada a conocer.
- 2º Porque esos hechos, en la parte en que existieron no han contravenido ninguna de las disposiciones o costumbres establecidas.
- 3º Porque jamás he utilizado en ninguna forma, para fines personales, los elementos de la Escuela.

Atentamente,

La directora
Nellie Campobello

5. Oficio de José Rolón, director del Conservatorio Nacional de Música, a Nellie Campobello, directora de la END, 23 de junio de 1938 (AHENDN₇GC)

Existe en este Departamento un proyecto para la formación de un Cuerpo Experimental de Ballet que es mi deseo realizar en el curso del presente año, a fin de completar el cuadro de las actividades artísticas del Departamento, juntamente con los grupos experimentales de teatro y con los conjuntos musicales y corales que se preparan. Estimo conveniente que este Cuerpo Experimental de Ballet sea formado de preferencia por aquellas alumnas de la Escuela de Danza que están a punto de recibir sus títulos, así como por aquellas que cursan el 5º año, para lo cual se ha estipulado en el reglamento de la propia Escuela, una cláusula que pide que las alumnas de 5º año cumplan con un servicio al Cuerpo Experimental de Ballet como parte de las pruebas finales de sus estudios.

Con este motivo suplica a usted, se sirva ordenar a la directora de la Escuela de Danza que autorice desde luego a las señoritas Dina Torregrosa, Yolanda Orive, Ofelia Reyna, Paz Monterde, Josefina Luna y Norma Vázquez, así como a las demás alumnas de 5º año cuyos nombres se mencionarán oportunamente, y en quienes se ha pensado para que integren el Cuerpo Experimental repetido. Queda entendido que este servicio será reconocido por la Escuela de Danza y que el trabajo que las alumnas de 5º desempeñen en este sentido se considerará como una de las actividades oficiales del Departamento de Bellas Artes. Como sé que usted tiene también algunos puntos de vista con respecto al Cuerpo Experimental de Ballet, y, además, cuenta usted en el Conservatorio con una discoteca que será de indudable utilidad en la preparación de los ballets, deseo suplicarle que se encargue de toda la parte musical relativa, poniéndose desde luego de acuerdo al respecto con el jefe de la Sección de Teatro.

Están hechos los preparativos para que este grupo de señoritas puedan comenzar sus trabajos bajo la dirección técnica de la señora Estrella Morales y de la señorita Tessie Marcué a la mayor brevedad posible, por lo cual agradeceré a usted proceda desde luego a girar las órdenes respectivas.

Lo que permito transcribir a usted para su conocimiento y efectos consiguientes, en la inteligencia de que el próximo acuerdo que tenga con esta Dirección dará cuenta con una lista detallada de los alumnos que cursan el 5º año en ese plantel, con expresión de sus domicilios.

Atentamente,

El director
José Rolón

He sido informada que usted por teléfono pedía cinco niñas de 14 años y le fueran enviadas a la Sección de Teatro sin decir para qué las quería, también algunas niñas me han mostrado citatorios que firmados por usted les ha enviado para que concurren a desempeñar labores que ellas mismas y yo ignoramos.

Me veo en la necesidad de informarle a usted que esta Sección, a mi cargo, perteneciente al Departamento de Bellas Artes, no recibe órdenes verbales ni por escrito de otras Secciones si no son por conducto del Departamento de Bellas Artes.

Cuando usted necesite elementos de esta Escuela diríjase por escrito solicitando estos elementos a la Dirección a mi cargo para ver si dentro de las condiciones y normas que rigen en esta Escuela se le pueden conceder.

Atentamente,

La directora
Nellie Campobello

7. Oficio de Rodolfo Usigli, jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, a Nellie Campobello, directora de la END, 1º de julio de 1938 (AHENDN₇GC)

Es en mi poder su oficio de 29 de junio pasado, al que ya he dado el trámite debido dictando una respuesta para la firma del C. jefe del Departamento. Como veo que hay una tendencia a mal informar a usted acerca de las gestiones en que esta Sección tiene que acercarse a la Escuela de Danza, y una predisposición cada vez más visible a [no] atender, no ya las órdenes que transmito por indicación expresa del jefe del Departamento, sino también los pasos de carácter informal que no ameritan inclusión en un expediente, deseo recordar a usted dos cosas: la primera, que el C. jefe del Departamento colocó originalmente esa Escuela bajo la dependencia de la Sección de Teatro y que después de transferirla al Conservatorio para los fines de expedición de títulos a las alumnas, usted en varias ocasiones recurrió al que suscribe en categoría de jefe que podía examinar los problemas de esa Escuela. La segunda cosa que deseo recordar a usted es que mis actividades dentro del Departamento de Bellas Artes se limitan a efectuar todos los pasos necesarios para el cumplimiento de las labores que corresponden a la Sección de Teatro. Como es precisamente el cumplimiento de tales actividades lo que me interesa, pues estoy al frente de esta Sección solamente para ese objeto, aseguro a usted que puede contar con que en el futuro correré todos los trámites de cada caso de tal suerte que no tenga usted ninguna objeción de carácter administrativo que oponer a la labor misma del Departamento de Bellas Artes.

Atentamente,

El jefe de la Sección
Rodolfo Usigli

Con fecha 29 de junio pasado dirigió usted al jefe de la Sección de Teatro un oficio en el cual manifiesta que no recibe órdenes verbales ni por escrito, de otras Secciones si no es por conducto de esta Jefatura. En este punto tiene usted razón por cuanto yo mismo he pedido que las relaciones entre todas las dependencias de este Departamento se desarrollen por mi conducto. Deseo, sin embargo, llamar su atención a la circunstancia de que el jefe de la Sección de Teatro explicó al profesor Agüero, en el caso de las niñas de 14 años, que las necesitaba para el ensayo de una obra que corresponde a nuestras actividades oficiales, y que no dio a esta gestión el carácter de orden, sino de súplica, con lo cual se obviaba todo trámite de carácter oficial. En cuanto a las señoritas que fueron citadas por escrito, lo fueron directamente en virtud de arreglos que esta Jefatura ha hecho, y que, por lo tanto, deben subsistir. Finalmente debo indicar a usted que en lo sucesivo se servirá abstenerse de dirigirse directamente, en el tono que lo hace, a las demás Secciones del Departamento, pues así incurre usted precisamente en la misma irregularidad de que acusa a los demás.

Atentamente,

El jefe del Departamento
Celestino Gorostiza

9. Oficio de Nellie Campobello, directora de la END, a Celestino Gorostiza, jefe del DBA, 7 de julio de 1938 (AHENDN,GC)

Su atento oficio núm. 6085 de fecha 1° de julio, manifiesto a usted que han sido dirigidos, en distintas ocasiones a esta Escuela, diferentes oficios hasta número de once, conteniendo órdenes del Jefe de la Sección de Teatro sin usar el conducto debido.

En uso de mi derecho, como directora de esta Escuela y para aclararle al C. jefe de la Sección de Teatro el error en que estaba, le he dirigido una comunicación simple y correcta sin usar ningún tono que no sea el establecido para estos casos.

No dirigí orden alguna, yo conozco las instrucciones del C. jefe del Departamento de Bellas Artes a ese respecto y soy incapaz de desobedecerlas, además sé que no puedo ordenar al jefe de ninguna Sección, pero sí puedo enviar una comunicación simple, de la índole que fue la mía, para aclarar una simple equivocación como la que ya he explicado a usted.

Quedo enterada de sus instrucciones, las cuales serán obedecidas con el respeto de siempre.

Atentamente,

La directora
Nellie Campobello

10. Reglamento que norma el Servicio Social de las alumnas de la Escuela de Danza Comunicado de Nellie Campobello, directora de la Escuela de Danza, a los profesores y comunidad escolar, 22 de febrero de 1937 (AHENDNyGC)

1. *Del objeto del servicio:*

- Hacer labor de difusión de danza, como agente de recreación.
- Fortalecer la acción educativa de la Escuela de Danza.
- Corresponder con trabajo a los beneficios que reciben del Estado.
- (Reglamentar las prácticas profesionales de los alumnos).

2. *Del radio de acción:*

- Escuelas primarias, elementales y superiores.
- Escuelas técnicas y comerciales.
- Escuelas secundarias.
- Informes bimestrales de los alumnos acerca del estado que guarda el servicio que se les ha encomendado.
- Informes a la Escuela de Danza de los Directores de los planteles que reciben el beneficio.

3. *Los motivos para la suspensión del servicio:*

- Por manifiesta ineptitud del alumno comisionado.
- Por falta de ayuda de la Dirección, profesorado y alumnos del plantel señalado para el servicio.
- Por petición oficial de las autoridades educativas.
- Por exigencias imprevistas que determine la propia Escuela de Danza.

4. *De la mayor atención al servicio:*

- Para la organización de festivales se concentrarán en un solo plantel docente, varios comisionados.
- Enseñarán bailes de todos estilos basándose en las instrucciones dadas por la Dirección.
- Prepararán bailes del estilo que les sean solicitados por los Directores de las Escuelas donde presten sus servicios.
- La Escuela de Danza les dará una parte de piano de cada baile que pongan siempre que este sea de aquellos que se les ha impartido en la misma Escuela de Danza.
- La alumna tiene libertad de poner otros bailes ya sean creados, estilizados, copiados por ellos mismos. Así como ensayos de ballets de estilo mexicano, alemán, español, griego, etc., imaginados, compuestos, o copiados de donde sea. El alumno puede hacer todo lo que crea conveniente para mejorar su labor siempre que venga a favorecer a la Escuela de Danza y a la Escuela donde desarrolla esta labor.
- Anotar todos los bailes dados en el año y rendir un informe firmado por la Directora o Director del plantel donde se ha desarrollado el servicio social gratuito, a la Escuela de Danza.
- No pueden tomar danzas mexicanas de laboratorio que la Escuela de Danza utiliza para formar la técnica del ballet mexicano si antes, ésta no ha dado su versión oficial.

11. Material de cooperación que puede dar la Escuela de Danza en los diferentes servicios sociales que se le ordene

Profesora Estrella Morales

- 2 bailarinas de la ópera. Ofelia Reyna y Lourdes Campos. Con traje.
- Capricho Vienés o (Poesía a una flor). Lourdes Campos.
- Rondó Hummel. Ofelia Reyna, Con traje, música y piano solo.
- Estudio de estilo griego. Conjunto. Con trajes, piano solo.
- Invitación al vals. Conjunto. 4 trajes, se necesitan 10 (gran orquesta).
- La fuente. Conjunto hay trajes y gran orquesta.
- Romance Tchaikovski. Estilo Duncan (escoger solista de 4º o 5º año, piano solo. Hay traje).
- Sonata Scarlatti estilo griego (escoger solista de 4º y 5º año, piano, no hay traje).
- Hopac. Baile ruso. Lourdes Campos. Tiene traje. Piano solo.
- Bourree Bach (escoger solista de 4º o 5º año), tiene traje, piano solo.
- Orientales. Paz Monterde. Piano solo o pequeña orquesta. No hay traje.

Profesora Linda Costa

- Mazurca de Chopin sin trajes. Piano.
- Cuento. La Gruta de los enanos. Instrumentación en poder del Sr. J. Ríos.
- Danza de las Horas. Piano (sin trajes). Adagio de Chopin (no hay trajes).

Profesora Lucía Amelia Segarra

- Baile escocés. Conjunto. Piano (tiene trajes).

Profesoras Nellie y Gloria Campobello

- Malinches. Tiene trajes. Piano. Concheros, no hay trajes.
- Ballet tehuano, compañía marimba, Hermanos Marín y Hermanos Gómez.
- Jarabe antiguo mexicano de Jalisco. No hay trajes. Piano.
- Zapateado de Jalisco. No hay trajes. Piano.
- Jarana 3/4. No hay trajes. Piano.
- Jarana 6/8. No hay trajes. Piano.
- Son de mariachi. El espinado. No hay trajes. Piano.
- Huapango veracruzano. No hay trajes. Piano.
- Jarabe "La botella". No hay trajes. Piano.
- Zapateado oaxaqueño de pareja. No hay trajes. Piano.
- Jarabe serrano michoacano. No hay trajes. Piano.
- Son michoacano. No hay trajes ni música.
- Baile del norte. Música "La cucaracha". No hay trajes.

Profesora Tessy Marcué

- Boda en tap. Hay orquesta y trajes.
- Tap oaxaqueño. Piano.
- Soldaditos. Hay trajes. Piano.
- Marineros. Hay trajes. Piano.

Profesora Marina Marcué

- Danubio. Piano y trajes. Propiedad particular.

Profesor Ernesto Agüero

- Soleares. Trajes y música.
- Baile gitano. Trajes y música.
- Córdoba. Trajes y música.
- Triana. Música.
- Tango español. Trajes y música.
- Jota.
- Malagueña.
- Vals español. Trajes y música.
- Bailes de solista con sus propios trajes (varios).

Profesor Luis Felipe Obregón

- Jarabe michoacano. Música. Vestuario.
- Jarabe tlaxcalteca. Vestuario. Música.
- Viejitos. Música. Vestuario secretaria.
- San Marqueña (chilena). Música
- Jarabe Pateño. Música.

12. Oficio de Celestino Gorostiza, jefe del DBA, a Nellie Campobello, directora de la END, 24 de febrero de 1940 (AHENDNyGC)

En contestación a su oficio fechado ayer, manifiesto a usted que esta Jefatura no cree necesario dar explicaciones de sus actos a las dependencias del DBA ni considera autorizadas a las mismas dependencias para pedírselas ni para indicarle la forma en que debe proceder.

Al llamar a usted la atención por esa falta de subordinación y de tacto, me permito comunicarle, a título de gratuita cortesía, que por si esta Jefatura no [se] sintiera autorizada para conceder examen a título de suficiencia a quien lo estime conveniente, en el presente caso cuenta con la autorización del C. secretario del ramo, que es a quien en todo caso correspondería negar la firma de los títulos si creyera que el DBA había hecho algo fuera de lo debido.

Si el DBA ha prescindido de la intervención de la Escuela de Danza para celebrar los exámenes a título de suficiencia, ha sido solamente con el deseo de regularizar la situación de un grupo de alumnas que sin ninguna causa justificada resultaron y hubieran seguido resultando víctimas de pasiones personales de la Dirección de la Escuela. La que se ha tomado, pues, es una medida de orden que no compete a la Escuela de Danza discutir.

Por una vez más se abstiene esta Jefatura de dar el curso correspondiente a las faltas de respeto y de disciplina de la dirección de la Escuela de Danza, pero por última vez se le advierte que no se volverá a permitir de ninguna manera que la Dirección de la Escuela, con la falta de criterio y de sentido común que aplica a todas las cosas, invierta los papeles y se dedique a dar ordenamientos a la Jefatura.

Atentamente,

El jefe del Departamento
Celestino Gorostiza

13. Oficio de Nellie Campobello, directora de la END, a Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública, 13 de marzo de 1940 (AHENDNyGC)

Con el presente tengo el honor de transcribir a usted el oficio # 11 de fecha 23 de febrero del presente año, que envié al C. jefe del Departamento de Bellas Artes.

México, D.F., a 23 de febrero de 1940.- C. jefe del Departamento de Bellas Artes.- Edificio. Por la señora profesora Linda Costa, acabo de enterarme de que ese Departamento a su digno cargo ha ordenado se efectúen unos exámenes a título de suficiencia de los cuales esta Dirección no tiene ninguna noticia oficial. Sorprendida por lo inusitado del trámite me apresuro a ponerlo en su conocimiento, segura de que intervendrá usted para que las órdenes sigan debidamente su curso. Como usted sabe la concesión de esta clase de exámenes se hace mediante solicitud que los interesados presentan a la Dirección de la Escuela, y es atribución de los profesores de las asignaturas respectivas formular los cuestionarios, y compete a la Dirección el nombramiento de sinodales.- Atentamente, La directora.

Con fecha 24 de febrero se me contestó el oficio que a continuación me permito transcribir: [transcribe íntegro el documento 12 de este Anexo].

14. Oficio de Guillermina Bravo, alumna de la END, al jefe del DBA, Celestino Gorostiza, 18 de septiembre de 1939 (AHENDN_{YGC})

La que suscribe, ante usted respetuosamente, expone esta petición a la que espero preste usted su atención.

Habiendo cursado en la Escuela Nacional de Danza ubicada en el Palacio de las Bellas Artes de esta ciudad, los estudios correspondientes a los cuatro primeros años, y saliendo debidamente aprobada como puedo probar con documentos recibidos, la señorita Nellie Campobello, directora de la Escuela, rehusó inscribirme en el año siguiente por causas que no hace al caso citar aquí. En vista de esto, seguí estudiando fuera de la Escuela las mismas asignaturas correspondientes a mi curso, con los mismos profesores titulares de la Escuela y hoy estando autorizada por ellos y sintiéndome capacitada para ello, pido a usted un examen a título de suficiencia ante los sinodales y en el lugar que usted designe con el fin de obtener el título que otorga ese Departamento a las alumnas que hayan cursado sus estudios de danza.

Quedo de usted atenta y segura servidora,

Guillermina Bravo

15. Proyecto de reglamento interior de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la SEP, abril de 1938 (AHENDNyGC)

CAPÍTULO PRIMERO DE SUS FINES Y FUNCIÓN

Artículo 1º. La Escuela de Danza debe formar individuos aptos para el ejercicio de este arte valiéndose de una educación universal de las diferentes formas o tipos del baile.

Artículo 2º. La Escuela de Danza aprovechará este conocimiento universal de los distintos aspectos de este arte para ir estudiando lo fundamentalmente característico de la danza mexicana e ir, con este estudio y experiencia, poniendo las bases de un auténtico ballet mexicano.

Artículo 3º. La Escuela de Danza capacitará legalmente a los alumnos que terminen en ella sus ciclos regulares otorgándoles el título respectivo que los autorice para ejercer su profesión.

Artículo 4º. La Escuela de Danza, por medio del jefe del DBA, hará gestiones ante las autoridades educacionales competentes para que se estudie la conveniencia de crear plazas oficiales de profesores de danza que impartan sus conocimientos en las escuelas de la SEP o en planteles de enseñanza privada.

Artículo 5º. Por el momento, y en tanto se fija la facultad legal que tenga la Escuela para otorgar títulos de Profesores de Danza, el otorgamiento de estos documentos quedará a cargo del director del Conservatorio Nacional de Música.

Artículo 6º. Para facilitar a la Escuela todo lo relacionado con sus funciones de carácter jurídico, relaciones legales, estudio y aplicación de programas, métodos y servicios, queda al cuidado y vigilancia de estos aspectos el director del Conservatorio Nacional de Música, quien, de acuerdo con el director de la Escuela de Danza, deberá tratar lo relativo con el jefe del DBA.

Artículo 7º. La Escuela de Danza prestará al pueblo un auténtico servicio social que no se limite únicamente a ofrecer festivales aislados sino que sea en realidad una aportación útil y con resultados prácticos, para lograr este objeto, los alumnos que cursen el último año estarán obligados a cumplir un periodo de tiempo determinado durante el cual habrán de impartir enseñanza sistematizada de su especialidad en las escuelas oficiales o centros de otra índole que les designe la dirección. Esta práctica servirá para fijar las aptitudes pedagógicas de los futuros encauzadores de la danza en México. Sin este requisito no podrán los alumnos optar al título respectivo.

CAPÍTULO SEGUNDO DEL CONSEJO TÉCNICO

Artículo 1º. Es el cuerpo auxiliar encargado de resolver los problemas de carácter técnico que se presenten en la Escuela.

Artículo 2º. Como una de sus funciones esenciales tendrá a su cargo la elaboración de los planes de estudios, programas especiales y reglamentación de los servicios sociales que preste la Escuela.

Artículo 3º. Estará constituido por todos los profesores de planta de la Escuela y la presidencia será desempeñada regularmente por el director del plantel.

Artículo 4º. Está capacitado para conocer y resolver acerca de la situación de los profesores dentro de la Escuela, de las necesidades docentes y de la mejor distribución del trabajo escolar a efecto de que el plantel se oriente y marche por las más convenientes y razonables rutas pedagógicas.

Artículo 5º. Para los efectos del artículo sexto del capítulo primero de este Reglamento, el director del Conservatorio Nacional de Música formará parte del Consejo Técnico y será el conducto debido entre este cuerpo y la Jefatura del Departamento de Bellas Artes.

Artículo 6º. El Consejo deberá reunirse por lo menos una vez al mes y en la fecha a la cual oportunamente convoque la presidencia o, en defecto de ésta, la autoridad competente.

CAPÍTULO TERCERO DE LA DISTRIBUCIÓN DEL TRABAJO DOCENTE

Artículo 1º. Para la distribución de las tareas docentes, atención y enseñanza de los grupos escolares, se tendrá en cuenta fundamentalmente la capacidad ampliamente demostrada por cada profesor, su aptitud para transmitir conocimientos y su especialidad en cada caso.

Artículo 2º. En la impartición de materias habrá de seguirse un plan gradual y perfectamente coordinado. Para el cumplimiento de este plan los grupos escolares estarán sujetos a las mismas fases del desarrollo educativo que señalen los programas de estudio correspondientes.

CAPÍTULO CUARTO DEL PERSONAL

Artículo 1º. El director de la Escuela de Danza tiene las siguientes atribuciones:

- a) Cuidar personalmente del desarrollo y mejor resultado de todas las actividades de la Escuela.
- b) Presidir las sesiones de Consejo Técnico.
- c) Señalar los horarios de trabajo.
- d) Cuidar que los profesores asistan puntualmente a sus clases.
- e) Cuidar, de acuerdo con el jefe del DBA, que la enseñanza no se aparte del plan general de estudios ni de los programas particulares aprobados.
- f) Señalar oportunamente al jefe del DBA las deficiencias que observe en el trabajo de los profesores para que esta autoridad tome las medidas que estime convenientes.
- g) Justificar las faltas de asistencia del personal docente, cuando el caso lo amerite.
- h) Rendir mensualmente a la Jefatura del DBA un informe de labores.
- i) Para los efectos del artículo sexto del capítulo primero del presente Reglamento, acordar todo lo relativo con el director del Conservatorio Nacional de Música.

Artículo 2º. Son atribuciones del secretario:

- a) Ayudar al director en todos los trabajos de control del conjunto de actividades de la Escuela.
- b) Llevar el trámite de los asuntos administrativos.
- c) Suplir al director en sus faltas temporales y asumir, mientras duren éstas, la responsabilidad de la Dirección de la Escuela.

Artículo 3º. Los profesores:

- a) Presentarse puntualmente al desempeño de sus labores.
- b) Firmar el libro de registro de asistencia
- c) Asistir a las sesiones de Consejo Técnico y presentar sus puntos de vista, opiniones y estudios tendientes a mejorar cada vez más las condiciones de la Escuela.

Artículo 4º. Los profesores acompañantes de piano:

- a) Ajustarán su trabajo al horario y disposiciones generales que les señale la Dirección de la Escuela.

Artículo 5º. Los profesores especiales:

- a) Para atender determinado aspecto y cuando las necesidades de la Escuela así lo reclamen, podrán prestar sus servicios los profesores especialistas que designe la Jefatura del DBA.
- b) El horario y distribución de trabajo para estos profesores especialistas se hará por la Dirección de la Escuela de acuerdo con la Jefatura del Departamento de Bellas Artes.

Artículo 6º. Los prefectos y vigilantes:

- a) Cuidarán del orden y disciplina debidos dentro de la Escuela.
- b) Se sujetarán a las disposiciones generales y especiales que, para el mejor cumplimiento de su cometido, señale la Dirección.
- c) Atenderán con especial empeño todo lo relativo a la distribución de salones de clase, baños, vestidores, etc., de los alumnos.

Artículo 7º. Del Cuerpo Auxiliar de Vigilancia. (Este cuerpo lo integran los mozos destinados por la Administración del Palacio de Bellas Artes, actual local de la Escuela, para este servicio.) Para todo lo relativo a sus funciones [se] deberán sujetar a las disposiciones generales y especiales que les señale la Dirección de la Escuela.

CAPÍTULO QUINTO DE LOS ALUMNOS

Artículo 1º. Para ingresar como alumno de la Escuela de Danza se necesitan los siguientes requisitos:

- a) Comprobar que se ha cursado la enseñanza primaria.
- b) Tener de diez a diez y ocho años de edad.
- c) Estar en perfectas condiciones físicas y mentales a juicio de los médicos de la SEP.
- d) Demostrar que tiene aptitud para llevar con éxito el aprendizaje de las materias de la Escuela.
- e) Los alumnos podrán formar una sociedad con representación dentro del Consejo Técnico de la Escuela a efecto de expresar por este conducto sus necesidades y problemas.
- f) La inscripción inicial de los alumnos tendrá el carácter de condicional durante un término de seis meses. Transcurridos estos días se efectuará un examen de las anotaciones que acerca de la capacidad y vocación de los alumnos se hayan hecho para decidir quiénes quedarán inscritos definitivamente.

Artículo 2º. La Dirección de la Escuela, previo acuerdo con el jefe del DBA, podrá cancelar inscripciones en todo tiempo por cualquiera de las circunstancias siguientes:

- a) Por faltas graves a la disciplina y orden de la Escuela.
- b) Porque el alumno deje de estar física o mentalmente en aptitud de continuar con sus estudios.
- c) Porque, aun estando en buenas condiciones físicas y mentales, se demuestre que no ha podido progresar en su carrera a causa de cualesquiera otras deficiencias o vicios.

Nota: Las disposiciones no previstas en el presente Reglamento deberán ser estudiadas por el Consejo Técnico a efecto de incluirlas si así se estimare conveniente.

México, junio 14 de 1933.

Señor Director de la Escuela de Danza.
P r e s e n t e .

Contesto su atenta del 7 de los corrientes.

El trabajo no tiende a limitar la enseñanza de la expresión popular de baile mexicano, es el motivo por el que no acepto la idea de enseñar determinados bailes, con mi sistema de trabajo, las alumnas pueden bailar todo, sin necesidad de sujetarse a la expresión del maestro (ya que cada cual enseña de un modo distinto) mis alumnas solamente obedecen y siguen fielmente la base principal "el ritmo", esto si deben estar sujetas, porque es la llave para llegar al fin que deseamos bailar, con esta explicación perfectamente clara podrá entender mejor.

Trabajo preparado por Nelly Campobello para el grupo de segundo año, para 1933.

Enseñarles el modo de bailar los bailes profanos.

Bailes de fiestas (no religiosos) sino la expresión individual del baile profano popular:

Material:

Jarabes
Zapatados
V. lencados

- 1 - Yucatán.- Acentuar el ritmo, depurar los pasos.
- 2 - Iteso.- Depurar acentuar el ritmo.
- 3 - Michoacán.- Acentuar y no depurar.
- 4 - Jalisco.- Acentuar y depurar.
- 5 - Coahuila.- Acentuar el ritmo.
- 6 - Sonora.- Acentuar el ritmo.
- 7 - Chihuahua.- Acentuar el ritmo.

Elaboración:

Los estados señalados son donde existen las líneas expresión y ritmo de mas pureza de toda la republica.

Base : "el ritmo".

Depuración: en "el ritmo".

Pasos : ilimitados.

Enseñanza: ilimitada.

Trabajo de pizarrón: Técnica teorica de la danza clásica.

Historia o movimiento de la danza hasta el ballet ruso.

Trabajos para 1933.-

El Profesor,

Nelly Campobello
Nelly Campobello.

- Informe - 1935.

Del trabajo del mes de abril, en la
clase de Técnica Clásica y estilo 3.^a año.
Como el grupo de alumnas se encuentra
débil en trabajo de puntas, pegados y bracos;
este mes lo hemos dedicado a la práctica
y perfeccionamiento de lo anterior.

- 1- Ejercicio de barra en puntas.
- 2- Balance ó equilibrio fuera de barra.
- 3- Ejercicios para punta en la barra.
- 4- " " " fuera de barra
- 5- Estudio de pegados: entrechat, jété,
 assemblé, entrechat 6, cabrioles, tour jété,
 brissé, etc.
- 6- Estudio de pasos de preparación para
 pasos pegados y combinaciones de ambos.
- 7- Estudio de pasos que pueden hacerse
 en puntas: rond de jambe, arabesque
 relevé, renversé, fouetté, coupé tourné,
 pirouette, pas de bourré, etc.

- 2 -

8- Estudio de pasos de preparación para pasos en punta y combinaciones de dicha.

9- Combinaciones generales.

10- Estudio de Polka y Pizzicato, como música especial para pasos de puntas y relevés, estudio de la formación de un baile en este estilo.

Este es el primer ensayo que he puesto a las alumnas para el aprendizaje de la construcción de bailes en ~~en~~ el estilo propio de cada música y adaptación de pasos indicados a este baile.

Gloria Campobello

Mayo 14 de 1935.

-3-
- Informe - 1935.

Del trabajo del mes de abril en la
clase de Ritmos Mexicanos. 1^{er} año

- 1- Ejercicio para la flexión - rodillas.
- 2- " " " cabeza.
- 3- " " los hombros,
- 4- " " los brazos.
- 5- estudio de las posiciones de brazos según los diferentes ritmos.
- 6- aplicación de movimientos de brazos los estilos de cada región, en pasos.
- 7- Estudio de las posiciones del cuerpo, de cada región.
- 8- Combinaciones de los brazos adaptados a pasos simples.
- 9- Ritmos sentadas. Brazos solamente en 10 movimientos y posiciones.
10. Movimientos Generales.

Mayo 4 de 1935.

Gloria Campobello

- 4 -
- Informe - 1935.

Del trabajo del mes de abril en
la clase de Ritmos Mexicanos 2º año

- 1- Ejercicios especiales para adaptar los músculos del cuerpo a los diferentes ritmos.
- 2- Estudio de los movimientos de los brazos y cuerpo de cada región.
- 3- Repaso de las posiciones de brazos y adaptados a pasos combinados.
- 4- Combinaciones de brazos y pasos en diversos ritmos.
- 5- Estudio de movimientos sacados de la arquitectura y esculturas mayas.
- 6- Combinaciones de lo anterior, adaptado a ritmos y pasos diversos.

Gloria Campobello

Mayo 4 de 1935.

LA DANZA MODERNA

-o-o-o-o-o-

1935

PROFESORA DORA DUBY.
-----ANDANDO EN CIRCULO

EJERCITA EL EQUILIBRIO, las posturas y el primer sentido del ritmo.

TECNICA.-

EJERCICIO CABEZA.

" de la parte superior del cuerpo. _

" " " media " "

" " piernas.

Suelta el cuerpo y se le da tensión para tener flexibilidad y vigor.

EJERCICIO de brazos, codos, manos dedos; muslos, rodillas y pies.

DANZA.

EN GRUPOS de cuatro se darán de varios pasos.

Varios pasos de cuatro se darán de varios saltos.

IMPROVISTATION.

Cada alumno improvisará un baile sobre un tema que priviamente se le indique para estimular su imaginación y prepararlo a crear sus propios bailes.

GRUPOS.

SECCION DE DANZA DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES.

Programa a que se sujetará el segundo reconocimiento trimestral de la Clase de Baile Regional del 1er. año

"B" y "C"

1.

I.- Pasos de:

a)- Matlanchines.- (Danza costunbrista).--
Versión de la Huasteca
Potosina.

b)- Mascaritas.- (Danza costunbrista).--
Versión de Chachapam.
Nechitlan, Oax.

3.

II.- Bailable:

Las Iguirís.- Tomas Purépechas.

2.

III.- Jarabe.- Versión del Estado de Tlaxcala.

México, D.F., Octubre 3 de 1935.

EL PROFESOR DE REGIONAL.

Luis Felipe Obregón

PROGRAMA DESARROLLADO DURANTE EL TRIMESTRE POR LOS
ALUMNOS DEL PRIMER AÑO DEL CURSO DE BAILE REGIONAL.

- I.- Enseñanza de los pasos relativos a la danza "Los Inditos", versión del Estado de México.
- II.- Enseñanza de la danza de los "Matlanchines", versión de la Huasteca Potosina.
- III.- Enseñanza del baile de "Las Ihúiris", del Estado de Michoacán.

Nota: El curso durante el trimestre, ha sido irregular, por los motivos que se anotan:

- a.- Por haber sido comisionado el suscrito, durante algunos días al Estado de Guerrero.
- b.- Por desarrollarse en un local que no presta las condiciones necesarias para dar cabida al numeroso grupo de alumnos.
- c.- Por ser un grupo heterogéneo, en sus aptitudes, la enseñanza ha seguido un proceso muy lento.

México, D.F., a 11 de mayo de 1936.

Prof. Luis Felipe Obregón.

PROGRAMA DE BAILE REGIONAL DESARROLLADO POR LOS
ALUMNOS DEL SEGUNDO AÑO.

- I.- Repaso general de las danzas enseñadas el año pasado,
y enseñanza de las mismas a las alumnas de nuevo ingreso.
- II.- Afirmación de las danzas que se mencionan:
- "Jarabe Tlaxcalteca".
 - "Jarabe Michoacano".
 - "Las Sembradoras".
 - "Sanmarqueña" (Chilena).

México, D.F., a 11 de mayo de 1936.

Prof. Luis Felipe Obregón.

PROGRAMA PARA LA CLASE DE PLÁSTICA ESCÉNICA.

La clase de Plástica Escénica debe considerarse en la Escuela de Danza, como un medio de educación estética muy importante, y permitir al alumnado de los estudiantes los medios necesarios que les permita expresar sus ideas gráficamente.

En los años superiores y en los grupos de postgraduados deben practicar y cultivar el sentido estético y técnico del teatro en relación con la danza todos los alumnos que cursen la carrera.

Este programa trata de encontrar un método racional y lógico - del estudio de la Plástica Escénica en sus variados aspectos.

PROGRAMA.

- Dibujo de superficies líneas y color.
- Estudio de cuerpos geométricos regulares e irregulares líneas - claro oscuro y color.
- Estudio de cuerpos geométricos en tres dimensiones.
- Estudio de perspectiva elemental.
- Estudio en croquis de movimientos de la figura humana.
- Composiciones escénicas con elementos geométricos.
- Plantas coreográficas, gráficas.
- Estudio de escala.
- Estudio de la teoría del color.
- Plantas escénicas y desarrollo de perspectivas, proporción y relación.
- Estudio del traje en relación con la escena y necesidades del — Ballets.
- Proyecto de trajes, creación y documentación.
- Composiciones escénicas, espontáneas, activadas y sugeridas.
- Estudio de la plástica teatral, clásica y moderna de los grandes ballets.
- Realización de los proyectos logrados en maquetas con color y - diversos materiales.
- Prácticas con carácter a realizar los ballets que presente la escuela en plan de espectáculo.

ES NECESARIO PARA EL DESARROLLO DE ESTA CLASE:

- Un salón adecuado para establecer el taller de plástica.
- Un pizarrón con un fragmento cuadrado.
- Regla de un metro, graduada.
- Copias de madera especial para el pizarrón.
- Escuadra madera para pizarrón.
- Transportador de madera para pizarrón.
- Una cómoda para guardar herramientas y materiales.
- Un escritorio para el profesor.
- Cinco mesas para dibujo, en la forma del dibujo que se acompaña.
- Cinco bancos para hacer juego con las mesas.
- Pocos sillas potentes.
- Juegos de escuadras para papel, de 45° y 60°
- Borrador de pizarrón.


Carlos Orozco Romero.

PROGRAMA DE BAILES INTERNACIONALES que presentará la Profesora TESSY MARQUE, a las que se sujetarán las alumnas de los grados 1/o., 2/o. y 3/o en el corriente año.-

I.-Minuetto.

II.-Baile "Marineros Internacionales".

III.-Danza Aldeana Francesa.

IV.-Huapango Veracruzano. (Regional).

SEGUNDO AÑO.

I.-Fado.-Baile Portugués.

II.-Tarantela Italiana.

III.-Vals Tap Americano.

IV.-Jerana Yucateca.-(Baile Regional.)

TERCER AÑO.

I.-Zambra Gitana.

II.-Pericón Argentino (Baile Criollo).

III.-Rutina de fox-tap. (Baile Americano)

IV.-Baile Campesino Raso.

V.-Baile Inglés Escocés.

VI.-Fiesta Ranchera. (Popurrí mexicano).

NOTA:-Todos estos bailes, constan de pasos superiores a los que se enseñan a las alumnas en su grado correspondiente.

La Profesora.

Tessy Marque.

15-Sept-1938.

22 de set. L.V

Informe que rinde el profesor —
 Enrique Villa de la labor desarrollada durante el mes de junio de 1938 con los años y materias a mi cargo

2º año profesional

Baile español

- Ritmos de castañuela del N.º 1 al número 8.

Técnica de la danza española:

Braceo en 4 diferentes estilos:

1º para flamenco. 2º para vals.

3º Tango español 4º para baile gitano.

Taconeo por numeración del 1.º al 7.º.

Bailes españoles "Mirando a España", "Tango español", "Malagueñas" y "Lambá Gitana".

Baile Clásico

Estudio de ejercicios y Barra:

Combinaciones de pasos tal como está especificado en programa dado por mi. En estudio El Ballet de la Danza de las Horas

Nombres de las —
 alumnas que más se distinguen
 por su conducta y aplicación
 dentro de la clase en el trabajo
 que se desarrolla.

Blanca Estela Pavón, Ana María
 Toledo, Dora Giménez, Lourdes Fuentes,
 Concepción Flores,

México Junio 1939

Prof. Enrique Vill

- Programa Para la enseñanza del baile Español que en concepto del prof. Enrique V. Quintero deben ajustarse los años desde el tercero hasta el 6º año.

Tercer año

- 1º Ritmos de castañuelas en compases de $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ y $\frac{3}{4}$ o sean los ritmos del No. uno al No. 4
- 2º Ritmos de Braces ajustados a los ritmos de las Castañuelas.
- 3º Ritmos en movimiento adaptando los de Braces y castañuelas antes estudiados.
- 4º Enseñanza de bailes populares de los Campesinos españoles o sean las Danzas regionales de España.

Prof. Enrique V. Quintero

Baile español.
3er Año Profesional

Estudio de Castanuelas.
Técnica de la Danza Española.
Braceo en 4 formas distintas,
con movimientos de pies
Taconeo por numeración.

Bailes españoles: "Sevilla de
 "Albeniz", "La Leyenda del Beso" en
 forma de Ballet español Gitano: un
 estudio "Los Picoreros" Bailemas Gi-
 tanas.

Alumnas que mas asisten a
 sus clases: Gonzalez M. Lourdes,
 Estela Trueta, Vita Hernandez,
 Pujadas Dolly, Segon Escudé Rosa
 y Roberto Gimenez.

Prof. ~~Enrique~~ Villa
México Junio de 1939

4.º año

- 1.º Conocimiento de los ritmos de castaños de Málaga, sevillanos, paso doble y Repiquetes
- 2.º Enseñanza de Ritmos con crotalos.
- 3.º Enseñanza de Danzas populares españolas.

5.º año

- 1.º Ritmos - Con mantones y con Capa y ritmos de tacones.
- 2.º Enseñanza de Danzas populares y iniciación en las Danzas Clásicas Españolas.

6.º año

- 1.º Repaso de lo aprendido en los años anteriores.
- 2.º Enseñanza de Danzas Clásicas españolas y práctica en el Ballet Español.

Prof. Enrique V. Quinto

México, D.F., mayo de 1939.

Clase de la profesora Rebeca Viamonte.

Escuela de Danza.

Sones	(India
	(
y	(Criolla
	(
Ritmos	(Mestiza

	(
	(Viva
Linea	(
	(Huerta
	(

	(
Conjuntos	(Reales
	(
	(Imaginaciones

10. Sones y Ritmos.
Todos los sones de las distintas partes del mundo. Sus características y su origen.
Todos los Ritmos según el objeto de las frases desde lento etc.
20. La Linea-
La línea tomada como base para el estudio moderno interpretativo.
"Viva" La danza de 35 años a la fecha- "Muerta".
Rituales, pantomima.
30. Conjuntos-
Conjuntos a estilo de Europa principalmente todos extranjeros.
De México, Reales, según cada uno.

PROGRAMA PARA EL TERCER RECONOCIMIENTO

TRIMESTRAL

DEL 2º.

3º. **1934** "B"

VOCACIONAL.

PROFA. REBECA VIAMONTE.

1º.- La Tehuana.

2º.- La India

3º.- Jarabe Michoacano

4º.- Parte Ballet

5º.- Prueba esquema de la ejecución de un baile de conjunto de cualquiera de estas danzas.

6º.- Jarabe tapatio

7º.- Prueba escrita, cual es la diferencia del baile Regional y el baile Mexicano. aborigen.

México, D.F., a 21 de octubre de 1940.

PROGRAMA QUE PRESENTA EL PROFESOR GILBERTO MARTINEZ DEL CAMPO,
EN LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES, DU-
RANTE EL AÑO DE 1940, EN SU CLASE DE BAILES DE OTROS PAISES.

Segundo año Vocacional A.
Mazurca en est. Gitano Ruso.
Zambra Gitana.
Mazurca Polaca.
Polka.
Beseda. Danza Checoslovaca.
Ejercicios preliminares para Tap.
Combinaciones.
Rutina de tap, en tiempo de Vals.
Strut.- Rutina simplificada en tiempo de Fox-trot.

Segundo año Vocacional B.
Mazurca en est. Gitano Ruso.
Zambra Gitana.
Mazurca Polaca,
Polka.
Beseda.- Danza Checoslovaca.
Ejercicios preliminares para Tap.
Combinaciones.
Rutina de tap en tiempo de Vals.
Strut.- Rutina simplificada en tiempo de Fox-trot.

Tercer año Vocacional A.
Vals de Fausto.
Furlana. Danza Italiana.
1a. 2a, y 3a partes del Ballet Egipcio de Luigini.

Primer año Profesional.
Garrotín.
Jota Aragonesa.
Rutina de Tap en tiempo de Fox-trot.

Tercer año Profesional.
Natch.- Danza Indú.
Aragonesa.
Polka estilizada.
Farruca Gitana.

Primero y Tercer año Profesional en su clase de Bailes
Regionales Mexicanos.

Jarabe Tapatio.
Chiapanecas.
Espuelas de Amozoc.
Macheteros.
Danza del Olinalá.
Jarana Yucateca.- Estilización en combinación de tiempos
3x4 y 6x8.

México D. F. a 25 de Octubre de 1940,

G. Profesor.
G. Martínez del Campo

México a 29 de octubre de 1940, de las 15 a las 17 hs.

Reconocimiento final de la clase de Técnica de Baile Clásico.
1er. año infantil "A" y "C"

MATERIA DE EXAMEN.

- 1o.- Ejercicios de la barra
2o.- Ejercicios de punta en la barra

Pases en el centro

- 3o.- Braces
4o.- Asamble
5o.- " y dos cambios o cuartinas
6o.- " y en punta
7o.- " y volado (Francisco)
8o.- Echapeé en punta
9o.- Jetté
10o.- Glissade
11o.- " con jetté
12o.- Pas de vals
13o.- 3 Ballonné y pas de vals
14o.- Tour jetté en vuelta y puntada
15o.- Jetté en vuelta
16o.- Tour jetté en vuelta

La Profesora

Linda Costa.

México a 29 de octubre de 1940, de las 17 a las 18 hs.
Reconocimiento final, de la clase de Técnica de Baile Clásico
2o. año infantil JB".

MATERIA DE EXAMEN.

- 1o.- Barra
- 2o.- Pegados a la barra
- 3o.- Cuartina
- 4o.- Tour jetté y puntada en attitude
- 5o.- Braceo
- 6o.- Assemble
- 7o.- " y dos cambios de cuartina
- 8o.- " y en punta
- 9o.- Pas de vals
- 10o.- Glissade, assemble y glissade jetté
- 11o.- Pegados laterales
- 12o.- Tour jetté y puntada en arabesque
- 13o.- Jetté en vuelta
- 14o.- Tour jetté, vuelta al salón

La Profesora.

Linda Costa.

PROGRAMA DEL PRIMER AÑO PROFESIONAL
que aplicarán los alumnos al hacer su práctica en el 3er. Trimestre
y que deberán estudiar teóricamente.

Ejercicios en la barra.

Balanço.
Stretch.
Plié.
Petit battement.
Grand battement.
Rond de jambe a terre.
Rond de jambe a l'air.
Petit battement frappe sur le cou-de-pied.
Pas de.
Tendu.
Reck-bend.

Práctica en el centro.

Port de bras.
Balance.

Pasos de rutina y combinaciones.

Assemblé.
Jeté.
Assemblé et deux changements.
Glissade.
" jeté.
" assemblé.
Pas de bourrée.
Coupé.
Pas de bourrée pour avant et pour arriere.
Pas de valse.
Chainé.
Révérence

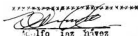
TERCER TRIMESTRE:

Metodología de la danza.

Importancia de la enseñanza del arte de la danza.
Consejos.
Observaciones Prácticas.

Práctica de la enseñanza.

En este último trimestre, los alumnos, como práctica pedagógica, impartirán la enseñanza de la técnica a pequeños grupos de la misma Escuela.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Julio Izquierdo

3er. AÑO.

TEORIA DE LA DANZA

Fundamentos de la Técnica Clásica, su valor y aplicación.

PRIMER TRIMESTRE:

Movimientos mecánicos o instintivos del cuerpo.
 Movimientos expresivos. Gestos.
 Que es el gesto.
 Mimética.
 Metamorfosis.
 Metonimia.
 Ademanos instintivos o imitativos y usuales o tradicionales.

Movimientos de danza.
 Diferenciación entre la danza griega y la danza moderna.
 Super-habit vital en los animales y en el hombre.
 semejanza de la danza con el juego.
 Carácter mímico de las danzas primitivas.
 Separación de la danza y la dramática en el ballet moderno.
 Sentido místico y ético de la danza de los griegos.

Movimientos naturales que constituyen el origen de la danza.
 El Paso.
 Mecanismo aparente y mecanismo real del paso.
 Oposición de piernas y brazos en el paso.
 La Carrera.
 Mecanismo de la carrera.
 El Salto.
 Diferencia del salto en la carrera y en la danza.
 Principales formas de salto.
 Desarrollo de la danza partiendo del paso y la carrera.

SEGUNDO TRIMESTRE:

Las posiciones.
 Que es posición.
 Principales posiciones.
 Posiciones de las piernas:
 Posiciones fundamentales. Variantes de las mismas.
 Posiciones principales.
 Medias posiciones.
 Posiciones en punta y media punta.

Posiciones de los brazos.
 Posiciones simétricas.
 Posiciones contrastadas.
 Posición de la mano.

Posiciones del cuerpo.
 Posiciones de la cabeza.
 Combinaciones de posiciones:
 Attitude.
 Arabesque.

Ejercicios preparatorios.

Doblar.
 Separar.
 Elevar.
Describir círculos.
 Pile.

Punta Baja.
 Petit battement.
 Battement sostenido.
 Grand battement.
 Ronds des jambes:
 Rond de jambe a terre.
 Rond de jambe a l'air.
 Grand rond de jambe.

Port de bras.

Movimientos del torso.
 Movimientos de la cabeza.

Combinaciones de movimientos.

Danzas que excluyen por completo la eurythmia.
 Danzas aritméticas.

TERCER TRIMESTRE:

Terminología de los principales ejercicios de la Técnica:
 (Explicación detallada de cada uno de ellos).

Balance.
 Stretch.
 Petit battement.
 Grand battement.
 Rond de jambe a terre.
 Rond de jambe a l'air.
 Petit battement frappé sur le cou-de-pied.
 Passe.
 Pendule.
 Back-bend.

Port de bras.
 Balance.

Assemblé
 Jeté.
 Assemblé et deux changements.
 Glissado.

" Jeté
 " Assemblé
 Pas de bourrée.

Coupe
 Pas de bourrée pour avant et pour arrière.

Arabesque piqué

Grand jeté.

Pas de valse.

Tour jeté.

Jambe levée cabriole.
 Chainé.
 Révérence.

4o. Afo.

TEORIA DE LAS FORMAS DE DANZA DE TODOS LOS PRESES

Las diferentes Formas en su valor estético y musical.

PRIMER TRIMESTRE:

Danzas Italianas:

Giga.
Gagliarda.
Saltarello.
Tarantella.
Siciliana.
Friulana.

Danzas Francesas:

Branle.
Courante.
Volte.
Passagied.
Bourrée.
Tambourin.
Rigaudon.
Farandole.
Gavotte.
Menuet.

Danzas Antiguas Españolas:

Pavana.
Sarabanda.
Chacona.

SEGUNDO TRIMESTRE:

Danzas de Diversos Países:

Allemande.
Country-dance.
Schottis.
Waltzer.
Cotillón.
Galop.
Lanceros.
Cuadrillas.
Polca.
Polca-Mazurca.
Mazurca.
Mazurca-Rusa.
Polonesa.
Czarda.
Redowa.

Danzas Españolas:

Sardana.
Ole.
Seguidillas.
Jota.
Jaleo.

Zambra.
Malagueña.
Tango.
Zorongo.

Danzas Andaluzas:

Fandango.
Fandanguillo.
Bolero.
Cachucha.
Guaracha.
Vito.
Panaderos.

TERCER TRIMESTRE:

Danzas Folklóricas Mexicanas:

La Danza de los Viejitos. (Pátzcuaro, Mich.).
Danza de la Pulma. (Zimatlán, Oaxaca).
La Danza del Uco. (Pantalan, Veracruz).
El Volador. (Pital, Papantla, Ver.)
Los Quetzales. (Quetzala, Puebla).
Los Paragüeros. (Tepeyanco, Tlaxcala).
Los Santiagos. (Quetzala, Puebla).
El Pascola. (Topolobambo, Sinaloa).
Danza de los Tocatines. (Quetzala, Puebla).
Danza de los Negritos. (Escolin, Papantla, Ver.)
Las Canacas. (Uruapan, Michoacán).
Danza de los Mudos. (Tixtla, Guerrero).
Danza de los Torteros. (Guanaajuato).
Jarabe Tapatio. (Jalisco).
Jarana. (Mérida, Yucatán).
Huapango. (Veracruz).
Danza de los Arcos. (Edo. de México).
El baile de las cintas. (Mérida, Yucatán).
Los Concheros. (Distrito Federal).
La Zandunga. (Oaxaca).

Instrumentos con que se acompañan algunos bailes mexicanos.
LA DANZA MEXICANA.

6o. Afo

PEDAGOGIA Y METODOLOGIA DE LA DANZA

PRIMER TRIMESTRE:

PEDAGOGIA

Concepto de Pedagogía.

Pedagogía.

Concepto de Educación.
 Sistemas de educación.
 Divisiones de la Educación.
 Principios y leyes de la educación.
 Como debe ser la educación.
 Vicios generales de educación.
 Educación Estética.

Didáctica.

Enseñanza e instrucción.
 Principios de enseñanza.
 Sistemas de enseñanza.
 Programas.
 Disciplina escolar.
 Plan y Método de enseñanza.
 Procedimientos de enseñanza.
 Formas de Enseñanza.

SEGUNDO TRIMESTRE:

Modelo de Guía Metodológica para la enseñanza de la Técnica de la Danza:

Trimestre.
 Nombre del Ejercicio.
 Pronunciación figurada.
 Significado.
 Objeto.

Preparación: No. de Acordes. Modo de hacerse.

Ejercicio: Posición. 1a. Forma. Modo de hacerse
 Número de compases. Manera de marcar el ritmo.

Coordinación: Movimientos de coordinación si es necesaria y acordes correspondientes.

Posición para continuar. 2a. Forma, etc.

Final. Observaciones.

Acompañamiento Musical: Forma musical o compás adecuado. Movimiento.
 Total de compases. Observaciones.

Secretaría de Educación Pública
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE DANZA

Sábado 27 de Noviembre de 1937
a las 15.30 horas

Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes



Recital de las Alumnas que se gradúan
en la Escuela de Danza

INVITACION

SECRETARIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA:
Lic. GONZALO VAZQUEZ VELA.

SUBSECRETARIO:
Prof. LUIS CHAVEZ OROZCO.

OFICIAL MAYOR:
Prof. FRANCISCO NICODEMO.

SUB-JEFE DEL DEPARTAMENTO
DE BELLAS ARTES,
ENCARGADO DEL DESPACHO:
LUIS FERMIN CUELLAR.

ESCUELA DE DANZA

Directora:
Nellie Campobello.

SECRETARIO,
Ernesto Agüero.

SUPERVISORA TECNICA,
Gloria Campobello.

Cuerpo de Profesores:

Carmen Galé Carrillo.

Linda Costa.

Tessy Marcué.

Gloria Campobello.

Estrella Morales de Cots.

Luis Felipe Obregón.

Ernesto Agüero.

CLASICO

- No. 1. - VALS Chopin
Tabosser Lara
- No. 2. - VALS Debussy
Concepción Pichardo
- No. 3. - GAVOTA Bach
Alicia Ríos
- No. 4. - ALEGRÍAS de una NIÑA Chopin-Liszt
Gloria Ma. Teresa Suárez
- No. 5. - POLKA Josef Suk
Martha Bracho
- No. 6. - SUERO DE AMOR. (Interpretativo) Liszt
Raquel Gutiérrez
- No. 7. - BAILE DEL ARO. (Griego) Achrón
Alicia Ríos
- No. 8. - MURMULLOS Castelnuovo Tedesco y
CONTRA EL VIENTO. Rimsky Korsakow
Gloria Ma. Teresa Suárez
- No. 9. - "Danzarina Callejera" (Griego) Dvorak
Martha Bracho



MODERNO

- No. 1. - "Hollywood Cake Walk" (Humorístico) Debussy
Tahosser Lara
- No. 2. - POLONESA. Chopin
Raquel Gutiérrez
- No. 3. - MINSTRELS Debussy
Gloria Ma. Teresa Suárez
- No. 4. - ORIENTAL. Ippolitow Ivanow
Emma Ruíz
- No. 5. - ORIENTAL. Glazounow
Concepción Pichardo
- No. 6. - RUSO Moussorgsky Rackmanir.off
Martha Bracho
- No. 7. - JAPONES Popular
Emma Ruíz



POPULARES

- No. 1. - **PLAYERA** Granados
Alicia Ríos
- No. 2. - **SACROMONTE.** J. Turina
Tahosser Lara
- No. 3. - **ZAMBRA** J. Turina
Gloria Ma. Teresa Suárez
- No. 4. - **MALAGUERA** Lecuona
Martha Bracho
- No. 5. - **ECHALE GUINDAS al PAVO.** . Popular
 DANZA ESPANOLA Lecuona
- No. 6. - **FARRUCA** Rafael Gascón
Gloria Ma. Teresa Suárez
- No. 7. - **JARABE de la BOTELLA** . . . Anónimo
Concepción Pichardo
- No. 8. - **SANDUNGA**
Emma Ruiz
- No. 9. - **PRINCESA UXMAL** Autóctono
Gloria Ma. Teresa Suárez
- No. 10. - **JARABE** Popular
Martha Bracho



La Escuela de Danza dependiente del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, presenta en un recital especial a las alumnas que se gradúan en dicho Establecimiento como Profesoras de Danza.

El programa respectivo ha sido elaborado por las alumnas y aprobado por el Consejo de Maestros.

El grupo de alumnas que se gradúan dedican su recital al C. Presidente de la República y a su distinguida esposa, al C. Secretario de Educación Pública y a su distinguida esposa, a las autoridades del Departamento de Bellas Artes y a los miembros de la Prensa Metropolitana, así como a sus profesores.

El Departamento de Bellas Artes de la S. E. P. presenta así al primer grupo de alumnas graduadas en la Escuela de Danza desde su fundación. Amplios conocimientos técnicos son la garantía que cada una de estas nuevas profesoras ofrece para impulsar la danza en su más alta manifestación en nuestro País.



Fondo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA



ISBN 978-968-9051-08-4



9 789689 051084 >