

**¿Retorno al espectáculo? Anotaciones sobre el proceso de cambio en la “danza mexicana”: el caso de la Escuela Nacional de Danza, 1932-1947**

*Return to the spectacle? Notes on the process of change that “Mexican Dance” underwent: the case of the Escuela Nacional de Danza, 1932-1947*

*Karen Abril Bata Illescas*

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, México

karenabrilbataillescas@gmail.com

ORCID: 0009-0004-0001-3140

Original recibido: 19/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 01/10/2023

**Resumen**

Buena parte de la historiografía de la danza en México ha señalado que la producción dancística de la Escuela de Danza (ED), adscrita a la Secretaría de Educación Pública (SEP), perdió relevancia ante el embate de nuevos proyectos culturales que fueron privilegiados por el Estado mexicano desde finales de la década de 1930, todos encaminados a construir la *danza mexicana* en términos artísticos. Sin embargo, una relectura del fenómeno evidencia que dicha producción fue empleada exitosamente como difusora de arquetipos de mexicanidad entre el público nacional y extranjero, lo que la llevó a adquirir características más cercanas al espectáculo que al arte, así como a formar parte constitutiva del programa de fomento al turismo durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho. De esta forma, el ejercicio creativo de la ED continuó siendo parte del proceso de desarrollo y consolidación de la danza mexicana que, progresivamente, se convirtió en un *concepto* que fue capaz de englobar la práctica artística, la tradición y el espectáculo. El objetivo de este artículo es analizar la dinámica de creación escénica de la ED –Escuela Nacional de Danza (END) a partir de 1938– para mostrar su retorno a la *danza de espectáculo*, lo cual puede ayudar a profundizar en el estudio de dicha institución y del *campo* de la danza en México.

Primero, ofrezco algunas anotaciones importantes respecto a la danza mexicana y la danza de espectáculo en México. Enseguida, abordo el caso de la ED, desde su fundación en 1932, hasta 1947, cuando se creó la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que la relevó como institución directriz en la creación del lenguaje dancístico nacional. Asimismo, señalo elementos que muestran su proceso de retorno a la lógica del espectáculo, a partir de la incorporación de su producción al plan de atracción del turismo durante la presidencia de Ávila Camacho.

**Palabras clave:** danza mexicana, nacionalismo cultural, danza de espectáculo, turismo cultural

**Abstract**

*Much of Dance Historiography in Mexico has pointed out that dance production in the Escuela de Danza (ED), attached to the Secretaría de Educación Pública (SEP), lost its relevance when it faced an onslaught coming from new cultural projects privileged by the Mexican government since the late 1930s, all of which aimed to build a Mexican dance in terms of artistics. However, a re-reading of the phenomenon shows that this production was successfully used to spread archetypes of Mexicanity to the national and foreign public, which led to acquiring characteristics more related to spectacle than to artistics, and in turn, became part of a program geared towards tourism promotion during the government of Manuel Ávila Camacho. This way, the creative exercise of ED continued to be part of the development and consolidation process in Mexican dance, which gradually became a concept capable of encompassing artistic, traditional, and spectacle practices. The objective of this article is to analyze the dynamics of scene creation used by ED –Escuela Nacional de Danza (END)– since 1938, in order to show its return to spectacle dance, which can contribute to deepen the study of this institution and the field of dance in Mexico.*

*Firstly, I offer some important notes on Mexican dance and spectacle dance in Mexico. Next, I deal with the case of the ED, from its foundation in 1932 until the creation of Academia de la Danza Mexicana (ADM) in 1947 that replaced ED as the leading institution in the creation of a national dance language. I also point out elements that show the process of its return to spectacle logic due to the incorporation of its production to a tourism promotion project during the presidency of Avila Camacho.*

**Keywords:** mexican dance, cultural nationalism, spectacle dance, cultural tourism

## Introducción

La Escuela de Danza (ED) fue fundada en 1932, como la primera auspiciada por el Estado mexicano con el fin de construir, enseñar y difundir la *danza mexicana*. A partir de ese momento, el proceso de codificación de dicho lenguaje pasó a través de la institución, la cual se erigió, rápidamente, como la autoridad sobre la danza. Se encargó de diseñar planes de estudio para formar bailarines profesionales aprovechando, a través de un proceso de academización, los materiales recabados por las Misiones Culturales<sup>1</sup>, es decir, la música y los bailes tradicionales de las regiones que visitaban. Asimismo, se ocupó de asesorar a toda persona, nacional o extranjera, interesada en conocer la forma “correcta”<sup>2</sup> de ejecutar la danza mexicana. Durante al menos siete años, la ED fue la única con la capacidad de producir piezas dancísticas consideradas como verdaderas expresiones de “lo mexicano” o, en otras palabras, de los ideales del proyecto posrevolucionario<sup>3</sup>.

A pesar de que la importancia de la ED en el desarrollo dancístico mexicano durante las décadas posteriores es innegable, la historiografía se ha centrado en estudiar su producción dancística asociándola exclusivamente con el lenguaje artístico, lo que ha llevado a reproducir un discurso que hace énfasis en su declive ante el embate de la danza moderna que, desde la llegada a México de las bailarinas estadounidenses Anna Sokolow y Waldeen en 1939, capturó la atención de las instituciones (Aulestia, 2011; Carbajal, 2015; Dallal, 1986; Hernández, 2012; Tortajada, 1996, 2000). De este modo se ha construido un relato que oscurece la

<sup>1</sup> Las Misiones Culturales fueron un proyecto implementado por el gobierno mexicano con el fin de recorrer la República, recabando información sobre las expresiones culturales de las distintas regiones e impartiendo enseñanzas que se consideraban benéficas, como la lectura y la higiene (Vasconcelos, 2001).

<sup>2</sup> Utilizo las comillas con la intención de enfatizar que, ante la diversidad cultural de México, no era posible hablar de una sola forma de ejecutar los muchos bailes tradicionales que fuera correcta. Sin embargo, una parte constitutiva del proyecto de construcción de la danza mexicana fue, precisamente, crear arquetipos ideales mediante la estandarización y academización de las expresiones dancísticas. Lo mismo ocurre cuando me refiero a “lo mexicano” que era empleado como una categoría bastante ambigua y cambiante, según el contexto.

<sup>3</sup> Es importante aclarar que a lo largo de este texto abordaré el caso de la danza académica y profesional mexicana de carácter oficial, dejando de lado la enseñanza de la danza fuera de ese contexto, es decir, la que se dio en academias privadas o como parte de la educación en las instancias de nivel básico. Asimismo, cuando me refiero a la producción dancística de la ED, solo considero las piezas coreográficas que creó con base en temáticas mexicanas –muchas veces apoyadas– en el material recopilado por las Misiones Culturales. Por ello, no me enfocaré en las puestas en escena realizadas por el Ballet de la Ciudad de México, pues fue un proyecto alternativo en el que se privilegió la composición de piezas de ballet clásico.

labor pionera realizada por la ED, casi desapareciéndola de la escena nacional al apartarle del proyecto cultural posrevolucionario.

Desde mi perspectiva, sin embargo, el trabajo de sistematización y academización<sup>4</sup> de la danza que esta realizó, merece ser estudiada desde otro ángulo. Por ello, el objetivo de este artículo es realizar un análisis de la dinámica de creación escénica de la ED –Escuela Nacional de Danza (END) a partir de 1938– para mostrar su retorno a la *danza de espectáculo*. Sostengo que comprenderla dentro de dicho parámetro puede evidenciar, por un lado, su relevancia como parte del proyecto cultural mexicano al cumplir con la función de difundir la imagen de la nación posrevolucionaria dentro y fuera de las fronteras del país, por el otro, visibiliza el fenómeno de complejización de la danza mexicana que progresivamente se convirtió en un *concepto*, en términos de Koselleck (2012), capaz de referirse a la práctica dancística en términos de arte, de ejecución tradicional y de espectáculo. Considero que esta perspectiva puede estimular el surgimiento de nuevas preguntas de estudio que permitan profundizar en el análisis histórico de dicha institución, de la diversificación del proyecto cultural posrevolucionario mexicano y aportar al análisis del *campo* de la danza en México.

Para estos fines, primero ofrezco algunas anotaciones importantes respecto a la danza mexicana y la danza de espectáculo en México. Enseguida, abordo el caso de la ED desde su fundación en 1932, hasta 1947, año en que se creó la Academia de la Danza Mexicana (ADM) –que la relevó como institución directriz de la creación del lenguaje dancístico nacional– señalando algunos de los elementos que me permiten proponer su retorno a la lógica del espectáculo. Para ello, analizo el proceso de integración de los cuadros dancísticos, sistematizados por la escuela, al programa de fomento al turismo desarrollado por el gobierno de Manuel Ávila Camacho.

### I. Consideraciones sobre la danza de espectáculo y la danza mexicana

Propongo identificar a la danza de espectáculo<sup>5</sup> como un producto de la modernidad que, siguiendo a Peter Gay, es un clima –o un ambiente–

<sup>4</sup> Cuando menciono el proceso de sistematización y academización de la danza que la ED realizó, me refiero al conjunto de actividades que llevé a cabo con el fin de aprovechar los elementos de los bailes “típicos” y “tradicionales” para producir piezas dancísticas de carácter teatral, que fueran reproducibles sobre escenarios formales y factibles de ser enseñadas mediante un método académico.

<sup>5</sup> En otro espacio he reflexionado sobre las características de la danza de espectáculo mexicana. A través del estudio del periodo comprendido entre 1909 y 1921 (Bata, 2021), identifico algunas características recurrentes que fueron utilizadas con el fin de observar generalidades en el fenómeno dancístico de carácter escénico, con miras a construir una categoría de estudio, a través de la observación de fenómenos históricos, lo que la distancia de otras propuestas que reflexionan sobre la relación entre danza y espectáculo, desde una mirada más cercana a la filosofía y la antropología (Dallal, 2007).

histórico que “generó un nuevo modo de comprender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y sus artífices” (2007, p. 29). Para el autor, la modernidad permeó la vida occidental desde la segunda mitad del siglo XIX y durante buena parte del XX, y se caracterizó por difundir un espíritu que criticó constantemente los modelos de comportamiento dominantes y promovió la *herejía cultural*, es decir, la aparición y consumo de expresiones artísticas no hegemónicas.

Este fue un ambiente propicio para el florecimiento del espectáculo como un fenómeno que generó expectación y que, necesariamente, tuvo lugar entre dos partes, el espectador y el narrador; además de ser ejecutado en tiempo real y de forma efímera. A su vez, estimuló una retroalimentación entre los espectadores y los ejecutantes. En los albores del siglo XX mexicano ocurrió la proliferación del *espectáculo de masas*, en el que el fenómeno escénico antes descrito adoptó un carácter de producción cultural dirigida a todo público, adaptada y elaborada para las masas, grupo en el que las diferencias de clase quedaban supeditadas (Eco, 1948).

La categoría *espectáculo de masas* puede tener dos acepciones distintas: la primera se refiere al fenómeno social de consumo de un espectáculo por un público amplio en el contexto de la sociedad de masas; el segundo refiere a las producciones que *exprofeso* son creadas con la intención de atraer a un público diverso, sin distinción de clase social o nivel educativo. Para los fines de esta investigación, me adhiero a la segunda acepción. Por lo tanto, al referirme a espectáculo de masas, hablo de sucesos escénicos que representan el *alter ego* de las producciones de alta cultura que, con contenidos más estructurados, estaban destinadas a grupos sociales específicos; de forma contraria, el espectáculo de masas pretendía despertar emociones y pasiones en un público amplio y heterogéneo mediante productos efímeros, que se desvanecen en la moda y el cambio de gusto.

Con base en lo anterior, sostengo que la danza de espectáculo, al menos en la Ciudad de México, fue un fenómeno moderno, estimulado por el impulso de la industria del entretenimiento. Se caracterizó por tener como objetivo fundamental entretener al público. Con un carácter casi antagónico al de la danza teatral o *danza-arte*, este tipo de expresiones fueron diversas, ya que incluyeron a las danzas españolas, los bailes orientales y sicalípticos, el tango, la danza moderna y una larga lista más. No obstante, y pese a la variedad, todos los géneros dancísticos, o su gran mayoría, tenían algunos elementos que nos permiten agruparlos dentro de la categoría de danza de espectáculo, a saber: eran ejecutados por mujeres con poca o nula preparación para el baile (Bata, 2021); eran llevadas a la práctica en el contexto de las variedades teatrales, es decir, alternaban con actos de naturaleza muy diversa; carecían de la intención discursiva, creativa y de la

originalidad del arte, ya que su fin último era entretener (Bata, 2021). Otras dos características por considerar son que la danza de espectáculo constituyó una producción dirigida a las masas, es decir, a un público amplio sin distinción de clase social o nivel académico; además, progresivamente adquirió una connotación comercial, pues se empleó para atraer al público a las puestas en escena con el fin de generar mayores ganancias en el contexto, cada vez más competido, del entretenimiento teatral mexicano.

Los estudiosos sobre el tema, entre los que inscribo mis aportes, han señalado que 1919 fue un año fundamental en el recorrido de la danza escénica hacia su resignificación dentro del arte (Bata, 2021; Reynoso, 2014; Tortajada, 1996, 2000). Lo anterior se debe a que los esfuerzos previos por integrar la práctica dancística de carácter mexicano al incipiente campo del arte nacionalista, codificada a través de los “bailes típicos”<sup>6</sup>, parecieron concretarse en torno a la figura de Anna Pavlova y su *Fantasia mexicana*. A partir de ese momento, aunque de forma lenta y fluctuante, el baile escénico mexicano comenzó a integrarse al proyecto de nación fundamentado sobre los valores revolucionarios. Primero, se usó como herramienta educativa en el marco del proyecto encabezado por José Vasconcelos al frente de la SEP desde 1921; y después, como uno de los campos de investigación de las Misiones Culturales (Tortajada, 1996). Esto se debió a que, tras la culminación de la etapa armada de la Revolución mexicana, los gobiernos se enfrentaron a un país fragmentado económica e ideológicamente (Meyer, 2000). Por lo tanto, poner en marcha un plan de gran aliento para crear nuevas instituciones que difundieran el programa civilizatorio entre todos los sectores poblacionales constituyó una preocupación fundamental, pues parecía impostergable la necesidad de “moldear las mentes, crear ciudadanos, nacionalizar y racionalizar a los pueblos rebeldes, recalcitrantes y diversos de México” (Mediv, 1982, p. 19).

La administración posrevolucionaria admitió que la creación de instituciones no sería suficiente para imponer orden en la heterogénea realidad del país, por lo que, a la par de los aparatos *ideológicos de estado* (Gramsci, 2011), puso en marcha un plan de difusión de una nueva identidad nacional, aglutinante, con el fin de promover la unidad (Meyer, 2000). Lo importante

<sup>6</sup> Durante las primeras décadas del siglo XX era común leer el término “bailes típicos” cuando una persona quería referirse a cualquier expresión dancística asociada a las clases populares. El entrecomillado tiene la intención de distanciarme de ese uso, ya que era poco esclarecedor y al ser empleado de manera indiscriminada, tendía a borrar la diversidad de expresiones culturales de cada región. Además, era poco incluyente, pues normalmente se usaba para referirse a las danzas que los intelectuales y la prensa asociaban con la tradición mexicana, es decir, las más populares en los contextos urbanos, por lo que invisibiliza al resto. Dos ejemplos que pueden ser esclarecedores se pueden encontrar en *El Demócrata* (1917, p. 5) y *El Pueblo* (1918, p. 3).

a remarcar es que jugaron un papel fundamental la construcción del *deber ser* del mexicano, la educación, la higiene y el arte.

En ese panorama, la danza comenzó a ganar importancia como una herramienta que se antojaba de gran utilidad para difundir la nueva identidad mexicana, ya que poseía características de las que carecían otras manifestaciones. Al ser una expresión llamativa, no limitada por la diferencia educativa de los espectadores, podía emplearse ante públicos amplios y diversos. Más aún, era fácil de transportar de un espacio a otro, según fuera requerida; ostentando ventajas frente al muralismo, por ejemplo. De ahí que, hacia 1930, frecuentemente los festivales escolares y los eventos públicos incluyeran danzas. Por estos motivos se fundó el Departamento de Bailes Populares y Educación Física (Tortajada, 1996), y floreció el género dancístico conocido como ballet de masas. De este último, el *Ballet simbólico de masas 30-30*<sup>7</sup> fue uno de los más representativos, contó con coreografía de Nellie y Gloria Campobello y se estrenó en el Estadio Nacional por un numeroso contingente de niños, niñas y jóvenes, alumnos de diferentes escuelas: la Escuela de Plástica Dinámica (EPD), las Escuelas de Enseñanza Doméstica Gabriela Mistral e Ignacio Manuel Altamirano, la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena (Carbajal, 2020).

El reconocimiento del potencial instrumental de la danza convergió con la iniciativa de personajes como Hipólito Zibyn, las hermanas Nellie y Gloria Campobello, así como Linda y Amelia Costa. Todos ellos tenían ya, en mayor o menor medida, experiencia con la enseñanza de los bailes mexicanos en escuelas de la SEP, e identificaron una oportunidad de desarrollo profesional en el vacío que existía en el ámbito de la danza académica, pues el país carecía de una institución que formara bailarines profesionales, capaces de codificar y ejecutar las aspiraciones del Estado posrevolucionario ante el público nacional y el extranjero. Estos especialistas serían quienes educarían nuevas generaciones de bailarines, y dictarían la forma correcta de ejecutar la llamada *danza mexicana* mediante sus labores docentes y de promoción artística. Esta era una situación que contrastaba con la de otras ramas artísticas, como la música, que contaba, desde bastante tiempo atrás, con el Conservatorio Nacional de Música como institución rectora de la práctica musical en México.

Así, estos personajes realizaron diversas propuestas ante la SEP, cada una encaminada a fundar un espacio dedicado a la construcción y la institucionalización de la danza mexicana. Después de algunos desencuentros

<sup>7</sup> La puesta en escena relató la lucha revolucionaria vivida en México. Se compuso de tres partes: *Revolución, Siembra y Liberación*. Su ejecución estuvo a cargo de un gran contingente de estudiantes de diferentes escuelas que llegaron a sumar más de 500 personas en escena (Tortajada, 2000).

de opiniones y el intento poco exitoso de hacer funcionar la EPD, en 1931 el Consejo de Bellas Artes (CBA) decidió fundar la Escuela de Danza de la SEP, primera auspiciada por el Estado mexicano, que comenzó a funcionar en mayo de 1932 (Mendoza como se citó en Ramos y Cardona, 2002).

A lo largo del camino que la práctica dancística tuvo que recorrer para comenzar su proceso de academización, podemos identificar que se le integró, de manera contundente, al ámbito del arte. Esto queda precisado en el programa de estudios con el que comenzó a funcionar la ED. En él, se argumentó que la institución fue creada con el fin de satisfacer una necesidad de educación artística, equivalente a la que realizaban en “las Escuelas de música y en las Escuelas de Pintura, perfilando así el inicio del camino hacia la creación del baile mexicano” (Mérida, 2002, p. 364). Igualmente, se pretendía brindar a los alumnos herramientas para poder desarrollarse “profesional y económicamente” en el mundo de la danza, así como aprovechar el material recopilado por las Misiones Culturales para hacer una clasificación y academización de este para crear la danza mexicana y formar una compañía capaz de llevarla a escena (Mérida, 2002, pp. 365-366).

Este planteamiento distó mucho de lo que anoté párrafos atrás respecto a la danza de espectáculo. El trabajo que la ED debía realizar estaba lejano al mero entretenimiento, pues al formar parte del proyecto de nación posrevolucionario, su fin trascendió el de la diversión para fincarse en la difusión del imaginario nacional, unificador y, en palabras de Vasconcelos, para conducir a “la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica” (1948, p. 31). Su atractivo, entonces, ya no era el de ser un producto comercial ejecutado con el fin de generar ganancias, sino su propósito de codificar la danza artística mexicana, portadora de los valores fundamentales de la nación.

Es pertinente hacer una precisión. Desde aquellos años, las descripciones sobre el desarrollo del *campo* de la danza académica apelaron constantemente a la creación de la danza mexicana. La historiografía ha reproducido el término sin detenerse a explicarlo, por lo que resulta sumamente difícil definir a qué nos referimos al usarlo (Aulestia, 2011; Carbajal, 2015; Hernández, 2012; Tortajada, 1996, 2000). No obstante, con base en la revisión de tales estudios históricos, considero que algunas características que sintetizan la idea de una danza mexicana son las siguientes: se imaginó como un lenguaje apropiado para expresar la esencia de lo mexicano, la historia y las luchas de la sociedad en construcción; debía ser capaz de reproducir y difundir el ideario nacional construido en torno a la Revolución mexicana; era necesario que funcionara como conducto de una nueva identidad nacional aglutinante, que fuera capaz de impactar a todos los estratos de la población. Empero, es fundamental señalar que al

referirnos a la danza mexicana hablamos de un hecho en construcción constante, que empleó diferentes técnicas dancísticas y motivos estéticos para intentar consolidarse como la auténtica manifestación escénica nacional.

Volviendo al caso de la ED, desde su fundación, los discursos que giraron a su alrededor la catalogaron como un espacio destinado a enriquecer el arte nacional y difundir el ideario construido por los gobiernos posrevolucionarios. Tal como lo enunció el CBA al puntualizar que la danza mexicana se construía con el único propósito de fungir como una herramienta de formación de identidad nacional. Por ello, se exigió que la ED realizara obras inspiradas en los bailes populares mexicanos, así como en las danzas rituales prehispánicas y en otros motivos, como la misma Revolución (Tortajada, 1996).

A pesar de enfrentar una serie de dificultades que obstaculizaban su funcionamiento, la ED rápidamente tomó la batuta en el camino de la institucionalización de la ejecución y creación dancística. Mediante materias como Baile Mexicano y Ritmos Elementales, así como de los laboratorios de investigación escénica, algunos de los docentes trabajaron con el fin de academizar, sistematizar y convertir en productos teatrales los elementos recopilados por las Misiones Culturales (Mérida, 2002). Con el paso de los años, la escuela comenzó a erigirse como la autoridad indiscutible en el ámbito de la danza mexicana. Esa concepción se extendió entre la población del país e, incluso, fuera de él. Un claro ejemplo de ello son las solicitudes que llegaban a las diferentes instancias de la SEP, pidiendo información sobre la forma “correcta” de ejecutar la danza mexicana. Todas ellas fueron encausadas a la ED, con lo que se reforzó su imagen como rectora del proyecto artístico.

A modo de ejemplo, vale la pena mencionar los siguientes casos. La Secretaría de Relaciones Exteriores (1934) le mandó al director de la ED, Carlos Mérida, una carta pidiendo un informe sobre los trajes, la música y las danzas mexicanas para mandarlas con motivo ilustrativo al consulado de San Diego, California, en Estados Unidos. En el mismo año, cuando Hestes Proctor, supervisor de Artes Dramáticas de San Francisco, California, envió a la SEP el siguiente mensaje: “Estoy deseoso de obtener información respecto a las danzas en México. ¿Tiene libros de música y pasos de estas danzas? O me puede decir, ¿dónde pueden comprarse estos libros?” (Proctor, 1934), se le canalizó nuevamente a la ED. Mérida envió el título de los textos *Danzas mexicanas* y *14 danzas indígenas mexicanas* al solicitante, señalando que esos eran los únicos editados sobre el tema hasta ese momento.

Respecto a las solicitudes nacionales, puedo señalar que fueron muchas, la mayor parte de ellas pidiendo a la ED que enviaran profesoras a

distintas instancias para que enseñaran correctamente la danza mexicana. Un ejemplo es el de Celedonio Cano, jefe del Departamento de Educación Primaria y Normal que, en 1934, reenvió una solicitud del director de la Escuela Nacional de Maestros (ENM) que se resume en los siguientes términos:

Desde que inició sus funciones en esta escuela la sección de estética no se entiende [refiriéndose a la sección de estética de la Escuela Normal de Maestros], cerca de 100 alumnas del curso de educadoras y del departamento profesional han solicitado con entusiasmo que se les impartan enseñanzas de danzas regionales y coreografía en general, y como de realizarse este deseo recibiría un fuerte impulso a la educación estética y se desterrarían bailes inadecuados y hasta perniciosos para nuestra propia cultura, muy atentamente ruego a usted se sirva gestionar ante el Departamento de Bellas Artes se comisione en esta escuela una maestra de danza (Cano, 1934).

Así, es posible identificar un buen número de casos en los que se apelan a la ED como portadora de la verdad sobre la danza mexicana y, por tanto, como rectora del proyecto artístico encaminado a construirla con base en los *valores nacionales*. Ambos aspectos fueron relevantes durante el proceso de construcción de estereotipos de bailes: la ED dictaba cómo debían verse, enseñarse y cuáles eran los contenidos apropiados para construirlos. De esta manera, el Estado tuvo control sobre la producción dancística en términos del arte nacional, lo que consiguió condensándola en un órgano educativo, beneficiado por su impulso económico y político, y convirtiendo la producción emanada de la ED en el discurso hegemónico y oficial. Incluso existieron casos en los que diferentes personas, principalmente mujeres con una formación particular en danza, acudieron a las autoridades del Departamento de Bellas Artes (DBA) y de la ED para solicitar la validación de sus conocimientos y así insertarse en el ámbito laboral<sup>8</sup> del país<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Al respecto, es interesante resaltar que Sara Aguilar (2016) plantea que, a lo largo de la década de 1930, fue muy complicado para las clases bajas de la sociedad vivir con un solo sueldo, es decir, el del hombre de la casa. Por ello, muchas mujeres se vieron en la necesidad de incorporarse a labores como empleadas en comercios, o como secretarías, taquígrafas, enfermeras y profesoras, todo esto con el afán de contribuir a las necesidades de su hogar, no con la esperanza de construir un camino profesional.

<sup>9</sup> Algunas de estas solicitudes se pueden consultar en el Archivo General de la Nación, fondo Manuel Ávila Camacho, caja s.n., expediente 35.

Durante los primeros años de su funcionamiento, la ED trabajó, no sin dificultades, con relativo apego al plan de estudios. No obstante, con el paso del tiempo las instituciones mexicanas reafirmaron la utilidad de la danza como portadora del mensaje identitario, por lo que comenzaron a exigir a los profesores y directivos que colaboraran en un sinnúmero de eventos públicos, convocados por los más diversos organismos. Esto se hizo patente en el contexto del gobierno de Lázaro Cárdenas (1978) que sostuvo, como uno de sus objetivos, divulgar la cultura entre todos los sectores sociales, sobre todo, entre las masas de estudiantes y trabajadores. De esta manera, la escuela comenzó a recibir solicitudes de colaboración para eventos como la conmemoración de la muerte de Emiliano Zapata (Departamento de Bellas Artes, 1935a); la inauguración de la Feria del Libro Revolucionario (Departamento de Bellas Artes, 1936); varios montajes del *Ballet Simbólico de Masas 30-30*<sup>10</sup>, sobre todo en el Estadio Nacional (Gorostiza, 1938); el Festival Cultural organizado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR) en el Teatro Hidalgo, en el que la ED participó con varios números dancísticos (El Nacional, 1937); en diferentes eventos organizados por la Universidad Obrera (Campobello, 1937a); el Homenaje a Madero y Pino Suarez, orquestado por la SEP en el marco de la campaña “Pro-Democracia” en el Palacio de Bellas Artes (El Nacional, 1938a); estuvieron presentes en el concierto cultural de música y arte indigenista organizado por el Frente Indigenista de América y la *Revista Indoamérica* (El Nacional 1938b); por mencionar algunos ejemplos.

Con el paso del tiempo, dicha tendencia fue acentuándose, al grado de dejar poco tiempo a la formación de los alumnos, que debían estar preparados en caso de que se les requiriera para colaborar. Poco a poco, esa dinámica comenzó a desdibujar el deseo de originalidad de las puestas en escena, pues se reforzaron los arquetipos de *mexicanidad* que se empezaron a elaborar a partir de la sistematización y academización de los bailes populares para ser presentados en los escenarios. Además, el trabajo de la escuela, al ser empleado más como un adorno en los eventos públicos, perdió relativa autonomía escénica, pues se llevó a los escenarios en el marco de eventos que incluyeron, dentro de su estructura, diversos componentes: discursos políticos, música, homenajes y, claro está, danza. Tal circunstancia pareció acentuarse paulatinamente con la llegada de otras artistas al territorio nacional, mismas que se beneficiaron del apoyo oficial mexicano para crear su propia versión de la danza mexicana.

<sup>10</sup> El nombre de la pieza alude a las armas usadas durante la lucha revolucionaria que se conocían como carabinas 30-30.

## II. ¿De regreso al espectáculo? El fomento al turismo y la danza

En conjunto, lo anterior derivó en una progresiva mercantilización de las manifestaciones dancísticas creadas por la ED, que se convirtieron en números conocidos entre la población de la Ciudad de México. La buena aceptación del público que concibió los cuadros escénicos como representación de lo verdaderamente mexicano, los llevó a convertirse en piezas muy populares. Las autoridades, que cada vez exigían mayor colaboración de la escuela, llegaron a identificar sus números preferidos y los solicitaron según lo requiriera el evento. Tal fue el caso del jarabe tapatío, del cual las hermanas Campobello hicieron su propia versión, en la que Nellie ejecutaba el papel del hombre y Gloria el de mujer (Del Río como se citó en Tortajada, 1996); e *Ixtepec*, con coreografía de la directora de la ED, “un trasunto vivo de esencias criollas y auténticas supervivencias de la realidad mexicana” (Tiempo, 1944, p. 39).

Del carácter instrumentista que adquirió la producción dancística dan cuenta los informes enviados por Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza (END), desde 1937, al DBA<sup>11</sup>. A partir de ese año, es posible apreciar un aumento en las solicitudes de colaboración, que eran incluidas como parte del informe mensual de actividades de la Escuela. La demanda fue tanta que la directora decidió crear dos cuerpos de baile representativos. Incluso, existen fuentes que nos dicen que existieron ocasiones en las que no fue posible cubrir todos los requerimientos porque coincidían en fechas. Asimismo, a los alumnos que formaban parte de los grupos representativos se les sancionaba si no acudían a los llamados, aun cuando fueran de último momento (Campobello, 1937b).

Esta tendencia se vio afianzada por la necesidad de sobrevivencia de la institución que en 1938 se convirtió en la END. Pese a que desde su fundación fue la rectora del saber dancístico nacional, hacia 1939 la situación cambió, ya que llegaron al país dos bailarinas norteamericanas: Anna Sokolow y Waldeen. Cada una de ellas contó con el apoyo, en mayor o menor medida, del DBA para poner en marcha un nuevo proyecto para construir la danza mexicana a través del lenguaje de la danza moderna<sup>12</sup> norteamericana y alemana, respectivamente (Bidault, 2013). Dichos emprendimientos fueron antagónicos a la END que, desde que Campobello asumió la dirección, privilegió el lenguaje de la danza clásica o ballet para sus puestas en

<sup>11</sup> Al respecto, se pueden consultar los informes mensuales enviados por Nellie Campobello al DBA, albergados en el Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (ENDNyGC), particularmente en el fondo Escuela Nacional de Danza 1938-1945, sección Correspondencia enviada.

<sup>12</sup> Podemos definir a la danza moderna como un género de danza escénica caracterizado por el rechazo a las posturas rígidas del ballet y a las zapatillas de punta (Petrozzi, 1996).

escena. Ante la novedad de la propuesta moderna, las instituciones mexicanas desviaron su atención y dejaron a la END relegada del ámbito de la creación dancística. Si bien, en el periodo comprendido entre 1943 y 1947, la END tuvo un resurgimiento medianamente exitoso en el ámbito teatral mexicano, gracias a la fundación del Ballet de la Ciudad de México (BCM), que más que dar continuidad al proyecto previo buscó construir un ballet mexicano, siguiendo la tradición europea (Tiempo, 1943). Su actividad fue transitoria y opacada por la consolidación del lenguaje moderno de la danza que, mediante el recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), encaminó los esfuerzos de codificación de la danza mexicana mediante la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que se convirtió en la nueva institución rectora del proyecto artístico y cultural (Tortajada, 1996).

Esta coyuntura ha hecho que la historiografía que se ha propuesto reconstruir la historia de la danza en México abandone el caso de la END a partir de 1940 –salvo cuando se trata del BCM–apelando a su poca relevancia dentro del proyecto de codificación de la danza mexicana, con excepción de estudios muy puntuales que buscan escribir la historia misma de la institución (Ramos, 2009; Segura, 2016; Tortajada, 2020). Sin embargo, mi propuesta es reconocer que, hacia 1940, la danza mexicana se convirtió en un *concepto*, en los términos que sintetiza Reinhart Koselleck (2009, 2012), pues logró englobar diferentes formas de hacer y entender a la práctica<sup>13</sup>. Fue capaz de referirse, tanto al campo de la creación artística constituido entorno a la ADM, como a los bailes típicos que continuaban ejecutándose en sus comunidades de origen, y a la reproducción destinada al entretenimiento, a la decoración de eventos y la atracción de turistas. Estas tres últimas funciones recayeron en la END, por lo que es fundamental incluirla dentro de la reflexión histórica sobre el desarrollo de la danza mexicana<sup>14</sup>.

Como he señalado párrafos más arriba, la tendencia utilitarista de las instituciones respecto al trabajo emanado de la END contribuyó a construir y difundir estereotipos dancísticos. Sin embargo, la apropiación del material no se limitó a ello, ya que pronto se incorporó a un nuevo ámbito,

<sup>13</sup> Para Koselleck, un concepto es un fenómeno histórico conformado por contenido lingüístico y extralingüístico, observable en la realidad social que se desarrolla en tiempos plurales y simultáneos. Si bien se identifica mediante una palabra, se distingue de ella por su incapacidad de ser definido, pues no hace referencia a un objeto en sí, si no a un conjunto de relaciones históricas. El concepto es un conjunto de ideas con la capacidad de ordenar otras ideas y explicarlas. El concepto no es solo un reflejo de la historia, si no un factor de cambio en la misma.

<sup>14</sup> No pretendo desarrollar tal premisa en este texto; no obstante, enunciarla me permite reconocer, en el caso de la ED, un posible retorno a la lógica de la danza de espectáculo, sin que ello implique que las instituciones nacionales interrumpieran el proyecto cultural y artístico emprendido en 1932.

esta vez ya no identitario, sino comercial: el turístico. Una vez avanzado el proceso de estructuración de la danza mexicana, se buscó proyectar el resultado al extranjero como un divertimento atractivo para turistas emocionados por la imagen pintoresca, alegre y exótica que se les intentó vender. Esto, de alguna manera, consolidó la aspiración vasconcelista de utilizar el arte para fortalecer a México al mostrarlo como un país de cultura sólida y original (Tortajada, 1996). El papel de la END en este proceso ya se podía vislumbrar desde los ejemplos que he citado previamente, mismos que dan cuenta de la reafirmación del trabajo de la escuela como el verdadero portador de la forma de hacer danza.

Ahora bien, en lo que respecta al estímulo al turismo, he de mencionar que fue una preocupación presente desde el gobierno de Lázaro Cárdenas. Esto llevó, entre otras cosas, a prestar mucha más atención a la política exterior, dando paso a la apertura de México a otros países, sobre todo Estados Unidos. Asimismo, las políticas culturales ocuparon un espacio importante en la agenda del gobierno, pues fueron acompañantes e incluso medios obligados para los cambios políticos, sociales y económicos dentro del país, conducidos por la SEP y, para el caso artístico, implementadas por el DBA, legitimando, dentro y fuera del país, determinadas producciones como representaciones de lo mexicano. Esto incluyó a la danza. De la misma forma, se promovió la profesionalización del artista, exigiendo más rigor, crítica y reflexión. De esta manera, se pensó que el patrimonio artístico era una forma de propaganda que funcionaría para "suministrar y enfatizar el nacionalismo", dentro y fuera del país (Cruz Porchini, 2016, pp. 21-25). No obstante, para abordar el caso de la difusión internacional de la danza mexicana, el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) resulta más esclarecedor.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial hizo que Europa perdiera atractivo para los viajeros, lo cual fue un factor explotado por el gobierno mexicano en búsqueda de obtener una mayor cantidad de ingresos provenientes de Estados Unidos y América Latina (Fein, 1996). Para dar seguimiento y organizar todo lo relacionado con la iniciativa, el gobierno destinó un aumento de presupuesto al Departamento de Turismo dependiente de la Secretaría de Gobernación. Este estaba compuesto por tres secciones: Migración turística; Agencias y guías; y Registro, alojamiento e información. Pese a ello, se hizo patente la necesidad de un órgano destinado a encauzar los recursos del patrimonio artístico e histórico hacia el fomento al turismo. En consecuencia, se propuso ante la Cámara de Diputados la creación del Departamento Autónomo de Bellas Artes, Arqueología y Antigüedades que, entre otras cosas, se encargaría de coordinar actividades en las temporadas turísticas y realizar propaganda mediante la radio:

El fomento del turismo no tendrá un desarrollo efectivo si no se atienden con amplitud las actividades de apreciación artística, y la conservación tenaz y efectiva, de nuestras arqueológicas y monumentales [sic]. Así que no sólo se hace urgente e indispensable realizar una labor de concentración utilitaria de todas las actividades que se encargan de la instrucción y cultura sociales, sino la de obtener beneficios utilitarios en el ejercicio de esas mismas actividades, a semejanza de otros países, como Italia, que han sabido atraer la atención del turismo mundial, presentando con limpieza y llenas de atractivo, todas las bellezas naturales, sus monumentos, sus ciudades de carácter histórico (Cámara de Diputados, 1941).

El fragmento anterior muestra con claridad la posición que el gobierno tomó respecto a la relación turismo-arte. Rápidamente la *alta cultura* mexicana regulada por los órganos designados para su “correcta” creación, en conjunto con las características “pintorescas” y atractivas de la cultura nacional, se colocaron como un producto que se podía admirar con detalle al visitar el país. La danza mexicana, pero sobre todo los *bailes tradicionales* –estilizados por instituciones como la END– encajaron de forma conveniente con el proyecto de fomento turístico, pues su naturaleza alegre, llamativa y “mexicana” los convirtió en una atracción digna de ver.

En enero de 1942, el Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación realizó un estudio con el fin de encontrar la manera de atraer visitantes procedentes de Cuba y Sudamérica. Los dos ejes del proyecto turístico fueron, por un lado, otorgar concesiones a las compañías de transporte de esos países y, por el otro, celebrar encuentros con los gobiernos extranjeros para dialogar sobre posibles tácticas de estímulo en el flujo turístico. Todo eso fue necesario porque debido a la “guerra con el Japón” (El Universal, 1942, p. 3) que sostenía Estados Unidos, el flujo de visitantes del vecino del norte disminuyó considerablemente y fue indispensable encontrar alternativas para compensar las pérdidas económicas que ello significó. Empero, existió un tipo de turismo norteamericano que era constante, integrado por familias o personas que venían frecuentemente al país a divertirse, ya fuera en las carreras de caballos, corridas de toros o comprando artesanías indígenas (El Universal, 1942).

Pese a ser conscientes de las dificultades que La Segunda Guerra Mundial le causaba al turista estadounidense, también se trabajó en estrategias para convertir a México en un destino popular en el vecino país del norte. Una de las principales herramientas empleadas fue la divulgación de propaganda de atracciones nacionales en un amplio número de revistas norteamericanas, así como las transmisiones de radio en estaciones

estadounidenses sobre la vida cultural y económica de nuestro país, todo con el fin de atraer turistas. También se promovieron proyectos para que el gobierno mexicano editara publicaciones sobre turismo para su distribución dentro y fuera del país. A su vez, se proyectaron películas breves sobre el patrimonio cultural y natural de México, así como de sus monumentos históricos y arqueológicos, los espectáculos y algunos otros aspectos atractivos de este. Ejemplo de ello fue la propuesta que se hizo para que se proyectaran cortos en el local de la SEP (Secretaría de Educación Pública, 1941) en el Rockefeller Center en Nueva York. Con ello se pretendía acondicionar un pequeño museo sobre la cultura mexicana, y una oficina permanente de propaganda turística. En ese tipo de grabaciones cinematográficas la danza mexicana participó activamente, en muchos de los casos mediante la ED. Podemos rastrear ejemplos de ello desde 1935, cuando, siendo director de la escuela Francisco Domínguez, se le solicitó la cooperación de la comunidad estudiantil para algunas grabaciones que se realizarían del Palacio de Bellas Artes y los alumnos a su cargo (Departamento de Bellas Artes, 1935b).

Otro caso representativo es el que encontramos cuando Antonio Haro (1944), jefe del Departamento de Educación Física y Estética, le solicitó a Nellie Campobello un contingente de alumnas para participar en la grabación de un evento en el Estadio Nacional mediante el siguiente argumento:

**En vista de que por acuerdo superior se filmará una película a colores que será obsequiada al señor Secretario de Educación de los Estados Unidos de Norteamérica con objeto de estrechar más los vínculos de amistad de aquel país, ruego a usted se sirva disponer de 50 alumnas de ese plantel ataviadas con los trajes que usaron en la fiesta que tuvo lugar en el Estadio el 12 de los correspondientes (Haro, 1944).**

Todos los esfuerzos que se realizaron en torno a la atracción de turismo y el reforzamiento de relaciones económicas con distintos países se efectuaron en el marco de la firme idea de que México era un campo propicio para las inversiones.

Fue tal la iniciativa de proyectar a México como destino turístico que, en más de una ocasión, se organizaron celebraciones en honor a turistas extranjeros, en las que se difundió propaganda *pro-México*. Los eventos mismos tenían el fin de convertir a los visitantes en divulgadores de las excelentes atenciones del país, así como de sus atractivos para visitar. Incluso, en el caso de la visita de turistas muy especiales, se planificaban grandes recorridos con fines diplomáticos entre países (Alemania, 1941).

En 1941, la Secretaría de Relaciones Exteriores (1941) mandó a imprimir un gran número de folletos con el fin de repartirlos en distintas ciudades de

Estados Unidos para informar a la población y hacer propaganda de México. Asimismo, inauguró el pabellón turístico mexicano dentro del Museo de Artes Populares en Toluca para desarrollar el turismo en el país. Ese tipo de acciones se acompañaron de las clases de español e historia de México que comenzaron a impartirse en distintos estados norteamericanos, para informar y despertar el interés por la *riqueza nacional* a los jóvenes y niños desde temprana edad. Es interesante señalar que tal parece que, en muchas de las clases mencionadas, también se incluía la enseñanza de costumbres y bailes mexicanos. Un caso ilustrativo fue el de José Grande (1944), quien escribió al Departamento de Turismo de México argumentando lo siguiente:

Soy maestro de la escuela superior de Cranston, Rhode Island, donde enseñé el español y un poco de la cultura española y latinoamericana. Ahora estamos preparando un programa para el Día de las Américas, el 14 de abril, y queremos hacer mucho sobre México. Por ejemplo, queremos aprender el Jarabe Tapatío o el Jarabe de Chiapas. Por este Día de las Américas, podríamos usar varios papeles y fotografías, libritos, etc. Para informar al público de las bellezas de México, si tuviéramos estos a nuestra disposición. En cuanto está en su poder, tengan ustedes la bondad de ayudarme a encontrar las cosas supracitadas [sic] (Grande, 1944).

En efecto, la enseñanza de las culturas latinoamericanas en otros países, principalmente en Estados Unidos, fue un medio para informar y atraer turismo. La solicitud del maestro José Grande fue canalizada a la END para ser resuelta. Si bien, desde su fundación la Escuela tuvo como uno de sus objetivos principales la instauración de la danza mexicana con fines políticos e ideológicos, para la década de 1940 nos damos cuenta de que también se le dio uso dentro del panorama económico, mediante su incorporación al plan de trabajo para el fomento del turismo hacia México.

En buena parte de los medios que se emplearon para el fomento del turismo, una de las principales atracciones fue la vida artística y cultural mexicana. En ella no solo participaron los mariachis y se mostraron los jaripeos, sino también las danzas y bailes de cada estado, que se ofrecían como *tradicionales* y *regionales*. Sin embargo, la mayoría de ellos ya estaban estructurados para su ejecución escénica dentro de programas de actividades que se ofrecían a los visitantes. Es importante resaltar que, para esos momentos, muchos de los bailes y danzas ya eran denominados a partir del nombre genérico y representativo con el que se les conoce hasta la fecha. De esta forma, tales cuadros dancísticos pasaron a formar parte de los productos comerciales en aras del turismo.

Un caso interesante para ejemplificar lo anterior es el de la revista *Población* editada para la “divulgación demográfica” (*Población*, 1944b, p. 2) y el turismo. En sus primeras hojas se podía encontrar una sección dedicada a las celebraciones regionales de cada estado del país organizadas mes por mes. Como es de esperarse, se mencionaba lo más atractivo como los fuegos artificiales, las ferias y los bailes regionales. Lo que más llama la atención es que, en el caso de muchos estados, los bailes se ofrecían como representativos de toda su región. Por ejemplo, en Teotihuacán se mencionaron las danzas de Apaches y de Moros y cristianos; para Oaxaca nombraron la Fiesta Folklórica en el Centro del Fortín, en la que se ejecutó la danza de la pluma por grupos de indígenas; en Veracruz se mencionaban las danzas de Los Negritos, Guaguas, Tocatines, Voladores, Moros y Españoles; respecto a Chihuahua, las danzas de Matlachines fueron las elegidas. Cada una de las festividades iba acompañada de los medios de transporte disponibles para llegar a la localidad.

En los mapas que se hicieron sobre las rutas turísticas de distintos estados del país también se incluyeron los *divertimientos culturales*. Como muestra de ello, en el *Mapa turístico del Estado de Veracruz* editado por el Gobierno del Estado, se apreciaba “de forma gráfica y atractiva” los productos y actividades de todas y cada una de sus regiones (Gobierno del Estado de Veracruz, ca. 1944, p.13). De la misma manera, en un cartel en inglés que se realizó para propaganda sobre México, se redactó lo siguiente: “Encantador Michoacán, donde los turistas en tiempo de paz vieron La Danza de los Viejitos, está rodeado del olor de los árboles y la resina” (*Mapa turístico de Michoacán*, ca. 1944).

En suma, puedo señalar que el proceso de institucionalización de la danza mexicana y el trabajo de rescate, clasificación, enseñanza y difusión de las danzas realizado por la END tuvo injerencia en el proyecto turístico durante la gestión de Ávila Camacho. Como podemos ver, en la propaganda turística mexicana son recurrentes los paisajes pintorescos y alegres, llenos de fiestas, tradiciones, herencia prehispánica y danzas. Es precisamente en éstas donde resaltó la figura del charro y de la china poblana como estereotipo del *ser mexicano*. Además, fue muy común que mujeres vestidas de tehuana, niños con sus trajes típicos o vestidos con ropa de manta, fueran las imágenes que aparecían en carteles, folletos y revistas<sup>15</sup>.

En conjunto, los esfuerzos del gobierno mexicano desembocaron en un exitoso programa turístico que, en palabras de un visitante norteamericano

<sup>15</sup> En el Fondo Manuel Ávila Camacho, resguardado en el Archivo General de la Nación, dentro de la caja 15, es posible encontrar ejemplos de esto. Los documentos a los que me refiero específicamente se localizan en el expediente 704/170.

que escribió al presidente Ávila Camacho en 1945, convirtió a México en “el paraíso de todos los americanos amantes de viajar”<sup>16</sup> (*Carta a Manuel Ávila Camacho*, 1945). Entre las remesas que se obtenían de la llegada de turistas y su demanda de comida, servicios y entretenimiento, los teatros y demás atracciones culturales fueron muy redituables, ya que representaban del 8 al 10 % del presupuesto que los viajeros gastaban en nuestro país (Bata, 2018).

La danza fue sin duda uno de los principales atractivos turísticos, y se incluyó ampliamente en todas aquellas actividades culturales o de entretenimiento en las que los visitantes invertían dinero y tiempo. Como señala Ricardo Pérez-Montfort, el jarabe tapatío era la cúspide de “la fiesta mexicana”, llena de bailes, atuendos y artesanías ofrecidos como lo “típico” y “nacional” (2007, p. 291), y tuvo un éxito real entre los turistas que se apropiaron del estereotipo del pintoresco y alegre país que más tarde se consolidaría en la historia a través del Ballet Folklórico de Amalia Hernández.

### III. Reflexiones finales

Como he dado cuenta, a lo largo de la década de 1940 es posible identificar un cambio en la significación que tuvo el trabajo dancístico de la END. Mientras que durante los primeros años de actividad su labor pareció estar inscrita dentro del proyecto de construcción de la danza mexicana en términos del arte nacional, con el paso del tiempo y ante la diversificación de esta, sus productos escénicos comenzaron a ejecutarse dentro de una lógica más cercana al espectáculo.

A continuación, analizo brevemente algunos de los aspectos que me llevan a afirmar que la producción dancística de la ED transitó hacia la danza de espectáculo. En primer lugar, el retorno de los productos dancísticos al ambiente de la comercialización y la atracción de los consumidores. Si bien, para el caso de los escenarios mexicanos de principios del siglo XX, los empresarios se valieron de las danzas cosmopolitas y sicalípticas para atraer ganancias, la inserción de los arquetipos dancísticos producidos por la END en el proyecto turístico respondió a criterios muy cercanos: ofrecer un producto escénico, que fuera capaz de resultar atractivo, entretenido y reproducible. De ello se deriva la segunda coincidencia, es decir, el abandono de la originalidad.

Como he mostrado, la danza de espectáculo dejó de lado la preparación técnica y los elaborados discursos escénicos para suplirlos con cuadros

<sup>16</sup> El documento que menciono no cuenta con el nombre del autor, no obstante, es posible consultarlo en el Fondo Manuel Ávila Camacho del Archivo General de la Nación, dentro de la caja 1142. El legajo es el número 3, puntualmente en el expediente 704/170.

sencillos, pero atractivos, ya fuera por novedosos o por transgresores. Algo similar sucedió con la danza mexicana emanada de la ED, lejos de la preocupación de lograr articular un lenguaje original que proyectase un discurso de unidad coherente con el proyecto de nación posrevolucionario, se convirtió en un cúmulo de puestas en escena estereotipadas, que se reproducían con el fin de divertir al público, nacional y extranjero, lo que derivó en un aumento de ganancias económicas.

Por último, encuentro que la intención original de que la danza mexicana funcionara como conducto para promover el proyecto de nación revolucionario, la llevó a ser un producto digerible y conocido por todos los sectores de la población. Esta característica resultó beneficiosa en la transición hacia el espectáculo comercial, pues pareció factible difundirla incluso entre grupos de personas ajenas a los límites nacionales, lo que amplió su posibilidad de comercialización, al no ser construida como un producto destinado únicamente para la esfera culta de la sociedad mexicana. El análisis de estos elementos me permite afirmar que existen coincidencias entre la danza de espectáculo y la dinámica de producción escénica de la END.

Asimismo, señalo algunos de los factores que llevaron a la institución a transitar hacia el campo de la danza de espectáculo: 1) la intensificación del utilitarismo de la producción escénica de la END por parte del Estado mexicano; 2) el abandono que sufrió el proyecto cultural de la END ante el embate de la danza moderna y el desplazamiento del apoyo oficial hacia ésta; 3) el proyecto de fomento turístico que el Estado mexicano puso en marcha y que utilizó las producciones escénicas, particularmente a la danza, como parte de la mercancía disponible para el consumo de los visitantes; 4) la solidez del trabajo de la END, pues al constituir el proyecto más consolidado y enfocado principalmente a la producción de cuadros escénicos que representaran la *esencia de lo mexicano*, resultó el más apropiado para los fines comerciales del gobierno.

Así, la danza de espectáculo fue una herramienta importante para afianzar los intereses del Estado mexicano. No obstante, la historiografía ha dejado de lado el estudio de su vínculo, asociando a la mayor parte de este tipo de prácticas dancísticas al entretenimiento de los sectores populares. Reconocer que progresivamente la producción de la ED transitó hacia la danza de espectáculo me lleva a proponer que es necesario repensar el desarrollo histórico de la propia institución y del proyecto de la danza mexicana, puntualizando que la danza de espectáculo también desempeñó una labor relevante. La continuidad de la ED dentro del proyecto cultural posrevolucionario estuvo sujeta al proceso de diversificación de la danza mexicana que, desde mi perspectiva, se convirtió en un *concepto* que, en su amplitud, muestra que el campo dancístico profesional en México

se hizo múltiple y complejo, por lo que continuar estudiándolo como un proyecto lineal, uniforme y unidireccional puede mermar las posibilidades explicativas del fenómeno.

Por el contrario, comprender que las actividades que no estuvieron enmarcadas dentro del área del arte no dejaron de ser parte fundamental en el proceso de consolidación del ideario cultural posrevolucionario, conduce a apreciar que éste encontró formas de transformar los productos culturales a su alcance para dar respuesta a las necesidades que el paso del tiempo y el cambio de las circunstancias le exigieron. Además, enfatiza la complejidad del campo de la danza y su relevancia para la consolidación del Estado posrevolucionario, aportando en el ámbito de lo cultural, de lo político e, incluso, en el fomento a la economía.

Atendiendo la propuesta que aquí planteo sería posible preguntarnos sobre el papel de la ED como precursora de la labor desarrollada por personajes como Amalia Hernández que, algunas décadas más tarde, consolidó la danza mexicana de espectáculo. Asimismo, es posible cuestionarnos sobre la coexistencia de formas de hacer danza en el marco del proyecto cultural posrevolucionario, la función que cada una de ellas tuvo y los vínculos que entablaron con el Estado. De la misma manera, parece necesario un estudio que explique con mayor detenimiento los motivos que condujeron al gobierno mexicano a promover la creación de una danza de espectáculo financiada y aprobada por él mismo. Finalmente, analizar los usos económicos que se le ha dado a la danza mexicana a lo largo de la historia, sobre todo en el marco de los proyectos de fomento al turismo, parece un estudio factible y necesario.

En suma, concluyo señalando que esta reflexión es un esbozo de una propuesta distinta para abordar la actividad dancística de la END y su injerencia en el desarrollo de la danza a lo largo de las siguientes décadas. Considero que aproximarnos a su estudio desde esta perspectiva podría contribuir a repensar su papel y sus contribuciones al devenir histórico de la danza, así como la propia dinámica de la actividad dancística promovida por el Estado con diferentes objetivos.

## Referencias

- Aguilar, S. (2016). "Industrias del hogar: mujeres, raza y moral en el México posrevolucionario". *Revista de Historia Iberoamericana*, 9(1), pp. 10-27.
- Alemán, M. (presunto). (Febrero de 1941). [*Programa de evento turístico organizado por la Secretaría de Gobernación*]. Manuel Ávila Camacho (c. 972, exp. 573.12/10). Archivo General de la Nación f. 14.
- Aulestia, P. (2011). *Despertar de la república dancística mexicana*. México: Ríos de tinta.
- Bata, K. (2018). *La institucionalización de la danza en la Ciudad de México. Entre el arte y el nacionalismo (1920-1947)*. (Tesis de Licenciatura en Historia). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- \_\_\_\_\_. (2021). *De las variedades al arte nacional: la danza de espectáculo en la ciudad de México, 1909-1920*. (Tesis de Maestría en Historia). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bidault, S. (2013). *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Campobello, N. (25 de marzo de 1937a). [*Informe semanal que rinde la Escuela de Danza*]. Escuela Nacional de Danza 1937-1945, (correspondencia enviada, c. 3). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza, f. 1.
- \_\_\_\_\_. (02 de septiembre de 1937b). [*Comunica la baja de la Escala a la Srta. Guillermina Bravo por indisciplina*]. Escuela Nacional de Danza 1937-1945 (correspondencia enviada, c. 3). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 74.
- Cámara de Diputados. (1941). [*Propuesta de creación del Departamento Autónomo de Bellas Artes, Arqueología y Antigüedades*]. Manuel Ávila Camacho (c. 0786, exp. 545.3/24). Archivo General la Nación, f. 2.
- Cano, C. (1934). [*Carta de la Escuela Nacional de Maestros*]. Escuela Danza 1932-1937 (c. 1, exp. correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 5, 8 y 9.
- Carbajal, C. (2015). *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*. (Tesis de Maestría en Historia). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Los espectáculos masivos y las coreografías monumentales en la posrevolución mexicana 1924-1940*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cárdenas, L. (1978). *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de años nuevo 1928-1940*. México: Siglo XXI Editores.

- Carta a Manuel Ávila Camacho. (1945). [*Carta a Manuel Ávila Camacho*]. Manuel Ávila Camacho (c. 0804, exp.548.2/10). Archivo General de la Nación, f. 6.
- Cruz Porchini, D. (2016). *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Dallal, A. (1986). *La danza en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Departamento de Bellas Artes. (10 de abril de 1935a). [*Solicitud de colaboración de la Escuela de Danza*]. Escuela Danza 1932-1947 (c. 1, exp. correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 57.
- \_\_\_\_\_. (1935b). [*Cooperación estudiantil para grabación en el Palacio de Bellas Artes*]. Escuela Danza 1932-1947 (c. 1, exp. correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. s.n.
- \_\_\_\_\_. (1936). [*Feria del Libro Revolucionario*]. Secretaría de Educación Pública (Departamento de Bellas Artes, c. s.n, exp. 3). Archivo General de la Nación, f. 1.
- Eco, H. (1948). *Apocalípticos e Integrados*. México: Ediciones Era.
- El Nacional. (22 de febrero de 1938a). "El homenaje a los héroes". [Archivo de periódico]. *El Nacional*, (p. 4.).
- \_\_\_\_\_. (25 de junio de 1938b) "Gran concierto cultural de arte indígena, para mañana". [Archivo de periódico]. *El Nacional*, (p. 1).
- \_\_\_\_\_. (11 de julio de 1937). "Festival de Cultural del PNR". [Archivo de periódico]. *El Nacional*, (p. 6).
- El Universal. (11 de enero de 1942). "El turismo en el país". [Archivo de periódico]. *El Universal*, (p. 3).
- Fein, S. (1996), "La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos". En Durán, I., Trujillo I. y Vereá, M. (Coord.), *Encuentro y desencuentros en el cine* (pp. 41-58). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Gay, P. (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. España: Paidós.
- Gobierno del Estado de Veracruz. (ca. 1944). [*Mapa turístico*]. Manuel Ávila Camacho (c. 0804, exp. 548.2/1). Archivo General de la Nación, f. 13.

- Gorostiza, J. (julio de 1938). [Oficio dirigido a Nellie Campobello]. Escuela Nacional de Danza 1937-1945 (oficio externo, c. 4, exp. Correspondencia enviada). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 91.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es cultura popular?* Valencia: Universidad de Valencia.
- Grande, J. (27 de diciembre de 1944). [Carta enviada al Departamento de Turismo]. Manuel Ávila Camacho (c. 0804, exp. 548.2/1). Archivo General la Nación.
- Haro, A. (1944). [Solicitud de colaboración de la Escuela Nacional de Danza]. Escuela Nacional de Danza 1938-1945 (c. 15, exp. Correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.
- Hernández, S. (2012). *Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)*. (Tesis de Maestría en Historia de México). Universidad de Guadalajara, México.
- Koselleck, R. (2009). "Introducción al Diccionario histórico de conceptos político-sociales básicos en lengua alemana". *Revista Anthropos*, (223), pp. 92-105.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Mapa turístico de Michoacán (ca. 1944). Manuel Ávila Camacho (c. 1150, exp. 404/786). Archivo General de la Nación, f. 4.
- Mediv, T. (1982). *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*. México: Ediciones Era.
- Mérida, C. (2002). "La Escuela de danza de la SEP. Propósitos, programa, personal y reglamento". En Ramos M. y Cardona P. (Comp.), *La danza en México: visiones de cinco siglos* (pp. 364-368). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología A.C.
- Meyer, L. (2000). "La institucionalización del nuevo régimen". En Centro de Estudios Históricos. *Historia General de México* (pp. 823-879). México: El Colegio de México.
- Pérez-Montfort, R. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Sociales de Antropología Social, Casa Chata.
- Población. (1944) "Calendario de celebraciones de la República- mes de julio". [Archivo de periódico]. *Población*, 10(33), p. 2.
- Proctor, H. (1934). [Carta a la Secretaría de Educación Pública]. Secretaría de Educación Pública (Departamento de Bellas Artes, c. 6, exp. 13), f. 1.

- Ramos, M. y Cardona, P. (2002). *La danza en México: visiones de cinco siglos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología A.C.
- Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Fondo Nacional para la Creación Artística, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Reynoso, J. (2014). "Choreographing Modern México: Anna Pavlova in México City (1919)". *Modernist Cultures*, 9(1), pp. 80-98.
- Secretaría de Educación Pública. (1941). [*Propuesta de proyección de cortos en la Rockefeller Center*]. Manuela Ávila Camacho (c. 0804, exp. 548.3/4). Archivo General de la Nación, f. 13-14.
- Secretaría de Relaciones Exteriores. (02 de octubre de 1934). [*Solicitud de información*]. Escuela de Danza 1932-1935 (c. 1, exp. Correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 41.
- \_\_\_\_\_. (Febrero de 1941). [*Programa de mano*]. Manuel Ávila Camacho (c.972, exp. 573.12/10). Archivo General de la Nación, f. 14.
- Segura, F. (2016). *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Laripse editorial.
- Tiempo. (10 de noviembre de 1944). "Teatro-radio. Sífides mexicanas". [Archivo de periódico]. *Tiempo*, (p. 39) .
- \_\_\_\_\_. (26 de noviembre de 1943) "El nuevo ballet". [Archivo de periódico]. *Tiempo*, (p. 47).
- Tortajada, M. (1996). *Danza y poder*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_. (2000). *La danza escénica en la República Mexicana: nacionalista y vigorosa*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- \_\_\_\_\_. (2020). *85 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Danza que resiste y construye*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes.
- Vasconcelos, J. (1948). *La raza cósmica*. Recuperado de [https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_V/VASCONCELOS/RA.pdf](https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_V/VASCONCELOS/RA.pdf)
- \_\_\_\_\_. (2001). *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.