



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**LA DANZA MODERNA EN MEXICO:  
EL NACIONALISMO**

**T E S I S**

Que para obtener el título de:

**LICENCIADO EN HISTORIA**

**P r e s e n t a :**

**Matilde Tania Aroeste Konigsberg**

**México, D. F.**

**1982**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Indice

INTRODUCCION	2
I. EL NACIONALISMO CULTURAL COMO ANTECEDENTE Y FUNDAMENTOS DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO	
1. Las corrientes culturales post-revolucionarias	5
2. El arte nacionalista post-revolucionario	11
3. Algunas consideraciones generales sobre el arte en los años cincuenta	25
II. INFLUENCIAS EXTERNAS QUE IMPULSAN EL DESARROLLO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO	
1. Surgimiento de la danza moderna: principales corrientes y exponentes	34
2. Ana Sokolow y Waldeen: precursoras de la danza-moderna en México	47
III. DESARROLLO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO	
1. Antecedentes de la Academia de la Danza Mexicana	62
2. Fundación de la Academia	68
3. Conformación del Ballet Nacional	75
4. Xavier Francis y José Limón en México	81
IV. CULMINACION DEL MOVIMIENTO DANCISTICO NACIONALISTA	
1. El ballet Zapata de Guillermo Arriaga	92
2. Gira de los bailarines mexicanos por Europa y Asia	99
3. El Ballet Nacional y la búsqueda de una nueva técnica	105
4. La formación de nuevos grupos y el viraje de los años sesenta	109
V. UNA DECADA DE DANZA MODERNA EN MEXICO	
1. La danza moderna y las ideas nacionalistas	119
VI. CONCLUSIONES	138
VII. CITAS	142
BIBLIOGRAFIA	150
VIII. APENDICE	
Entrevista realizada con Luis Felipe Obregón, Josefina Lavallo y Evelia Beristáin	160
Entrevista realizada con Blas Galindo	166
Entrevista realizada con Leonardo Velázquez	170
Entrevista realizada con Guillermo Noriega	174
Entrevista realizada con Guillermina Bravo	179
Entrevista realizada con Arnold Belkin	187
Entrevista realizada con Ana Mérida	192
Entrevista realizada con Waldeen	195

## INTRODUCCION

La definición del concepto nacionalismo presenta siempre serias dificultades que son aún mayores cuando se intenta analizar este problema en relación a la danza. La problemática radica principalmente en la naturaleza misma de la danza como una obra de arte efímera; esto es, carente de una perdurabilidad en el tiempo y en el espacio.

Las escasas fuentes que poseemos para el estudio de la danza no pueden mostrarnos la verdadera intención, la claridad o fluidez de una obra, la secuencia de los movimientos coreográficos, en fin, las implicaciones reales de una obra dancística dentro de un momento histórico y cultural determinado.

Una vez dicho esto, cabría señalar que para el desarrollo de esta investigación fue fundamental la revisión de la crítica de danza de los años que nos atañen, contando entre los autores más asiduos de la materia a Horacio Flores Sánchez, Raquel Tibol y Raúl Flores Guerrero.

Desgraciadamente, la crítica dancística de los años cinuenta no solo es poco profusa, sino que también adolece de serias deficiencias. Los juicios valorativos con respecto a la danza demuestran, la mayoría de las veces, un desconocimiento profundo de la materia. De hecho, muchos de los escritores que -entre otras cosas- realizaron críticas sobre la danza moderna, efectuaron juicios que normalmente carecían de un análisis serio de la obra coreográfica porque habían tenido contacto con ésta una sola vez.

A pesar de que la danza moderna era un arte de muy reciente creación, necesitaba con urgencia de un trabajo crítico, sensato y comprometido y no de una crónica de ocasión o de una crítica improvisada. Además, como sucede muchas veces, la crítica ofrece una descripción muy elemental o incluso pobre no solo de las coreografías, sino de las escenografías y del vestuario.

No obstante lo anteriormente expuesto, las reseñas periodísticas de los años cincuenta aportan elementos importantes para esbozar una historia de la danza moderna en sus primeros años de existencia. Por tal motivo, se revisó principalmente La Cultura en México, suplemento cultural de Novedades, que es la publicación en la cual aparecen reseñas dancísticas en forma más frecuente y sistemática. También hemos revisado otras publicaciones como Revista de Revistas, Revista de la Universidad, Artes de México, Revista Política, Sucesos paratodos, Revista México, México en el Arte, Cuadernos Americanos y las revistas Hoy, Danza y Mañana, entre otras.

También se prestó atención a algunos programas de mano. Estos iban a veces acompañados de un texto explicativo que en ocasiones es un buen indicador del contenido de las obras dancísticas. Asimismo, fue también importante el examen de algunos textos sobre danza que, aunque no se trata de verdaderos trabajos de investigación, ayudaron en parte a dilucidar nuestro problema central.

Por otro lado, se efectuaron entrevistas con algunos de los artistas que vivieron el proceso artístico y cultural de

los años cincuenta y que se hallaron estrechamente ligados - con la trayectoria dancística de esos años. Estas personalidades nos ofrecieron sus puntos de vista sobre el problema - del nacionalismo en la danza, material que resultó ser de - gran valor para la realización del presente trabajo.

Finalmente, algunas de las fotografías de las danzas - de aquéllos años resultaron ser documentos de importancia pa - ra mostrarnos algunos componentes del vestuario o de la esce - nografía, que pueden considerarse como partes integrantes e - senciales de la danza de los años cincuenta. Desafortunada - mente, las fotografías no siempre son un registro confiable - ya que se enfocan generalmente a la captación de una "pose" - o de un buen ángulo del bailarín, es decir, de un diseño es - tático en el espacio. Rara vez encontramos la intención de - captar el movimiento o la secuencia de movimientos de una dan - za. Tampoco logran captar verdaderamente la problemática que plantea una coreografía, ya sea desde un punto de vista for - mal o conceptual. Otra de las limitaciones de las fotogra - fías radica en la ausencia de color, lo que resta definitiva - mente un elemento más a la visualización del complejo esceno - gráfico.

Dicho lo anterior, cabría señalar que el presente traba - jo se limita fundamentalmente a una década de la danza moder - na en México, planteando brevemente sus antecedentes y sus - conecuentes. Dadas las limitaciones impuestas por la caren - cia de fuentes de estudio más confiables, se propone sentar - un precedente para la realización de trabajos posteriores, - admitiendo siempre futuras revaloraciones.

## I. EL NACIONALISMO CULTURAL COMO ANTECEDENTE Y FUNDAMENTO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

### 1. Las corrientes culturales post-revolucionarias

Considero esencial hacer una breve reflexión sobre la ideología surgida de la Revolución de 1910, ya que significa un cimiento importante para los procesos culturales y artísticos posteriores.

El Estado revolucionario hereda algunos conceptos fundamentales del porfirismo. En primer lugar, se piensa que es el Estado el verdadero rector para la organización y desarrollo material de la nación. La propiedad privada como forma es pecífica de apropiación de los bienes materiales es sostenida como el principio básico de la organización social; el porfirismo la considera como privilegiada, mientras que los revolucionarios la conciben como libre, pero sujeta a la política del Estado. (1)

La ideología dominante, tanto en el porfirismo como en la Revolución, sostiene la idea del atraso material del país y por lo tanto, de la necesidad del progreso, que representa un punto fundamental en los programas del gobierno. Asimismo, se otorga al Estado la misión de imponer el orden y las instituciones sociales más adecuadas a este fin.

Por otro lado, las masas populares son aceptadas por los revolucionarios como un punto de apoyo esencial para la política del desarrollo, haciéndolas partícipes del deseado bien

estar económico mediante un programa de reformas sociales - que al mismo tiempo permite conjurar permanentemente la posibilidad de explosiones revolucionarias posteriores. (2)

El atraso del país también sirve como fundamento para una política que impulsa la penetración económica del imperialismo como una necesidad primordial del desarrollo económico de México. Sin embargo, el imperialismo debía aceptar a su vez al Estado mexicano como rector de la economía nacional:

"En concomitancia con esta política, se ha formado una concepción particular del nacionalismo, como ideología y como práctica política del desarrollo uniforme e independiente de la nación. Este desarrollo es visto siempre para tal efecto, como un interés que es común a todos los miembros...de la sociedad mexicana. Para su defensa se otorga al Estado un papel fundamental, a través de su sector público, y se reclaman diversos tipos de medidas que van desde la expropiación y nacionalización de empresas foráneas hasta la diversificación del comercio exterior y la reglamentación legal de las inversiones extranjeras. Pese a ello, el nacionalismo mexicano no se plantea el rompimiento con la potencia dominante: busca solamente condiciones óptimas de negociación con ella que salven la independencia del país..." (3)

En el período que inaugura la Revolución, los intelectuales no pueden caracterizarse como verdaderos productores de ideología. Se avocan más bien a dar forma a la ideología dominante o a sugerir medidas de orden técnico que hagan viable la política del Estado. Sin embargo, posteriormente, se convertirán en creadores efectivos de ideología.

Durante el régimen del general Porfirio Díaz, Justo Sierra y Joaquín Baranda hicieron posible la creación de importantes instituciones pedagógicas como la Escuela Normal y la restauración de la Universidad Nacional. En estas institucio

nes se fue perfilando el espíritu y la orientación que habría de asumir la Revolución en el campo educativo. (4)

Al menos desde un punto de vista teórico, en estas instituciones se había hecho patente la necesidad de incorporar a todos los mexicanos -por lo pronto en el aspecto educativo- para conformar una unidad nacional: "La educación iba a tener un carácter combativo y no neutral. Combatiría todas las ideas que impidiesen la creación de la nación moderna; la formación de un nuevo orden social..." (5)

La obra del Ateneo de la Juventud, iniciada en el año de 1908, se constituyó como una lucha contra la desmoralización de la época porfirista e inició una campaña contra el positivismo para renovar las bases filosóficas de la educación oficial. El grupo propagó ideas nuevas, despertó curiosidades e inquietudes y amplió la visión que se tenía de los problemas de la cultura. (6)

Existió en el Ateneo una preocupación filosófica y social y una convicción -muy probablemente heredada de Justo Sierra- de que el problema de México era básicamente educativo. Su rasgo más característico consistió en una actitud de rechazo frente al positivismo que había conformado al pueblo mexicano como un ente estático y sin posibilidades de transformación; proponía desplazar la ideología positivista oficial y modernizarse, alcanzando una apertura intelectual con un sentido de renovación total.

Los miembros del Ateneo se sintieron profundamente atraídos por la cultura griega y por la cultura moderna. Además,

tuvieron también una preocupación permanente por lo mexicano y lo hispanoamericano. (7)

No obstante, con la revolución de 1914-15, se desintegró la vida cotidiana del Ateneo de la Juventud, que prometía éxitos académicos, sociales y políticos.

En 1918 se fundó el Nuevo Ateneo de la Juventud, con Jorge Cuesta, Salvador Novo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, entre otros. Este grupo retomó simbólicamente la tradición del anterior, pero cultivó la literatura con mayor énfasis y con un contenido más rico y culto. Al tener acceso a un mayor número de libros, revistas y teorías, los jóvenes escritores pensaron que vivían en un raquíptico medio intelectual, en donde había faltado la crítica y sobrado improvisación y exaltación. (8)

Posteriormente, con Lombardo Toledano a la cabeza, se fundó el Verdadero Grupo, cuya intención fue la de acercar a los intelectuales con los líderes de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM). Formaron parte del Verdadero Grupo importantes intelectuales y artistas: Narciso Bassols, Gómez Morín, Henríquez Ureña, Alfonso Caso, Cosío Villegas, Luis Enrique Erro, Diego Rivera, José Clemente Orozco, etc.

Acerca de este grupo escribió Gómez Morín en 1922:

"El movimiento espiritual en México sigue tan intenso y tan interesante como antes. Un gran número de intelectuales, (profesionistas, pintores, periodistas, músicos, arquitectos, etc.) han construido un grupo solidario del movimiento obrero que, esperamos, dará fuerza técnica a la evolución social en México." (9)

Los miembros del Verdadero Grupo no apelaban ya al hombre abstracto, sino al mexicano, y son los problemas naciona

les los que les atañen: "El escenario de su batalla no es el pensamiento sobre sí mismos ni sobre la humanidad sino el más amplio y reducido escenario mexicano..." (10)

Al ocupar la presidencia el general Alvaro Obregón, dio un fuerte impulso a la educación, concebida como una reivindicación social que hacía de la enseñanza un beneficio para todas las clases sociales. Vasconcelos, como ministro de Educación Pública, logró imprimir a la enseñanza un sello de "cruzada religiosa" que rebasó los círculos educativos y animó a toda la vida intelectual y cultural de esos años. Las funciones y la estructura de la recién fundada Secretaría de Educación fueron concebidas por Vasconcelos; para él, educar significaba "establecer vínculos nacionales". De hecho, preside el primer empeño en localizar en qué consiste el país y en revelar este descubrimiento a través de la educación. Su proyecto se orientó hacia el desarrollo de una política nacionalista que agrupó tanto a artistas plásticos como a intelectuales, con el propósito de hallar junto con ellos una identidad propia.

Muchas ideas vasconcelistas que se habían esbozado en el grupo del Ateneo de la Juventud, del que Vasconcelos fuera puntal, persistían ahora:

"El humanismo como exaltación del hombre y la libertad - como fundamento del espíritu; el sentido universalista - de cultura y el amor a los clásicos... el interés por Hispanoamérica y por la cultura española se precisa en franca utopía, en el sueño de una federación constituida a base de sangre e idioma comunes, pero con ideales más bien místicos que políticos; el interés por la cultura propia se presenta como un rescate de los valores del arte popular... la generosidad cristiana convertida

en anhelo de reivindicación social vagamente socialista y todo ello transido de un ardor evangélico en la empresa de redimir a los mexicanos por la educación..." (11)

Para muchos, Vasconcelos había emprendido una obra de acción verdaderamente renovadora, una obra fundada en la grandeza y en la fe de México. Cosío Villegas ejemplifica, en el siguiente párrafo, la esperanza que había sembrado el secretario de Educación:

"Lo que nosotros queríamos hacer correspondía a toda una visión de la sociedad mexicana, nueva, justa y en cuya realización se puso una fe encendida, sólo comparable a la fe religiosa. El indio y el pobre, tradicionalmente postergados debían ser un soporte principalísimo y además aparente, visible, de esta nueva sociedad; por eso había que exaltar sus virtudes y sus logros; su apego al trabajo, su mesura, su recogimiento, su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro." (12)

La filosofía de esos años era fundamentalmente esteticista y humanista. Vasconcelos confió en un sistema, no tanto racional sino más bien emotivo, capaz de procurar la armonía. Como apunta Luis Villoro, en lugar de la reflexión y el análisis se dejó guiar por la pasión, la ocurrencia súbita o la intuición. " Su filosofía obliga a abrirse al exterior y a fundirse emotivamente con el cosmos " (13).

Intuicionismo, esteticismo, humanismo son los rasgos que persisten en todas las manifestaciones culturales de esa época. Existía una urgencia por describir, narrar y plasmar el México que se estaba gestando, el México renovado.

## 2. El arte nacionalista post-revolucionario

Antes de que se hubiese iniciado en México el movimiento pictórico muralista, la renovación del arte mexicano ya se había empezado a gestar. Ramón López Velarde había hablado en términos de "un sentido estético nuevo, por su acercamiento amoroso, sincero y profundo hacia la vida nuestra, expresada en nuevas formas de expresión poética." (14) López Velarde había logrado captar una vida íntima y subjetiva donde las cosas pequeñas, el círculo de los objetos cotidianos se convierten en una revelación antes no valorada.

En la pintura tenemos el sentido más claro de esta renovación en Saturnino Herrán:

"Su amplio sentido nacionalista abarcó desde el mundo indígena antiguo hasta el de México contemporáneo y supo expresar la poesía de nuestro pueblo y su folklore, así como la belleza de los distintos tipos criollos..." (15)

Muchos artistas e intelectuales de la época encontraron una verdadera revelación en los hallazgos temáticos tratados por López Velarde y Saturnino Herrán. Por otro lado, Gerardo Murillo (Dr. Atl)-quien había descubierto la luz y el tratamiento del paisaje mexicano a través de José María Velasco y le había dado un enfoque moderno, es quien directamente involucra a los jóvenes pintores con una pintura mural entendida como un arte público. Al respecto apuntó Siqueiros:

"Fue en 1906 cuando el Dr. Atl lanzó un manifiesto a los jóvenes pintores mexicanos, diciéndoles que la única solución para el problema de la creación en las artes plásticas de México, era tomar las vías de un arte público, de un arte ligado a los problemas de la nacionalidad y del pueblo..." (16)

Ahora bien, como uno de los puntos del programa educativo de Vasconcelos se creó el Departamento de Bellas Artes, - que dio el primer impulso al muralismo mexicano. El Departamento se entendía como un órgano encargado de la difusión y de la promoción de las artes, cuya obligación sería "multiplicar pedagógicamente el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música y el canto..." (17) Además, el Departamento de Bellas Artes también pretendía el redescubrimiento, la difusión y el patrocinio de las artesanías populares.

No es extraño que en este ámbito el muralismo fuera la mejor forma de expresión de la pintura, ya que revelaba y exteriorizaba de la forma más directa posible los anhelos inmediatos de una nación que tenía la imperiosa necesidad de afirmarse tanto externa como internamente.

La tendencia dominante del muralismo mexicano fue sin duda el nacionalismo (18). Los iniciadores de este movimiento pictórico tuvieron la conciencia de que justamente con ellos despuntaba la pintura mexicana. Siqueiros consideraba - que el movimiento muralista había partido de un propósito funcional político y que constituía la excepción en el conjunto del arte moderno internacional; de ahí su enorme trascendencia histórica. (19)

Los pintores muralistas creyeron y confiaron fervorosamente en el pueblo, en la capacidad que poseían los murales - para lograr una acción remodeladora de la sociedad y en la importancia de la exaltación de la lucha revolucionaria, esencia de una nueva nación. Aceptaron los presupuestos que Vasconcelos

les había planteado sobre un nacionalismo cultural que "refleje el credo humanista y la épica de la Revolución, que transmita...la teoría de la Raza Cósmica: América Latina es el porvenir del género humano..." (20)

Los muralistas, conscientes de la importancia de su labor, quisieron manifestar y reflejar con su arte la fisonomía del México antiguo, sus luchas históricas y los esfuerzos para construir una nación cualitativamente distinta:

"El movimiento de la pintura en México es un movimiento socialista, identificado con lo popular, redescubridor y apreciador de los valores artísticos tradicionales... imbuido de un carácter místico...es una pintura (también) historicista, por lo tanto representativa, realista." (21)

El sentido estético de los muralistas, abogaba por un arte monumental, colectivo, público y socialista, que se oponía en esencia al arte individualista, denominado burgués y aristocrático. Algunas de estas ideas quedaron plasmadas en el Manifiesto del llamado Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. Veamos ahora en qué términos había planteado Diego Rivera sus aspiraciones:

"...Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avizoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser...un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social..." (22)

Los muralistas, con Siqueiros a la cabeza como el teórico del movimiento, imaginaron realmente la posibilidad de una sociedad más justa, de una humanidad distinta, vista en una marcha ascendente para alcanzar la siempre anhelada igualdad

dad social. Este gran porvenir, consideraban, se había iniciado gracias a la Revolución y junto con él también vislumbraron el progreso de la sociedad en manos del proletariado- que "hace la historia al cobrar conciencia de clase" (23).

Con el desarrollo del autodescubrimiento tanto de los - artistas como del arte propio, renace el sentimiento de la - grandeza mexicana y de sus posibilidades: se había planteado un movimiento estético renovador debido fundamentalmente a - la Revolución Mexicana. La pintura mural, junto con la literatura, resumen y amplían en sus inicios la experiencia revolucionaria y proponen formas originales para un arte futuro. Ambas emprenden la búsqueda de una identidad nacional, la - captura artística de lo "genuino mexicano":

"El movimiento...que entonces se inicia irá ahondando a lo largo de los cincuenta años posteriores. Será, a la vez, intento de desenajenación espiritual, descubrimiento del ser auténtico, búsqueda de los orígenes..." (24)

La novela revolucionaria, más que establecer tesis o interpretar procesos sociales, se avoca a describir, a reproducir el mundo y a captarlo según afecta la sensibilidad del - autor. Los escritos de Caso, de Reyes, de López Velarde, de Azuela, de Martín Luis Guzmán, son ejemplos, ante todo, de - testimonios directos; se enfocan a plasmar el hombre común, - su tierra, su trabajo, su realidad.

La literatura también apunta hacia otras dos direcciones: el indigenismo y el hispanoamericanismo. El pensamiento indigenista más maduro se encuentra ligado a los primeros estudios etnológicos, como los de Manuel Gamio o los de Miguel

Othón de Mendizábal, y se vincula algunas veces con una ideología agrarista (25). El intento por retomar lo indígena aparece como símbolo de originalidad y como medio para liberarnos de formas culturales que no nos corresponden. Por otro lado, el hispanoamericanismo surge como un intento por recuperar una tradición de cultura:

"Se acompaña de la orgullosa reivindicación de los valores propios y del deseo por lograr en la cultura hispánica la unidad de nuestra América...retorno a lo propio y rechazo de la cultura extranjerizante del porfiriato. ..no lo movía la añoranza del pasado, sino el proyecto de una cultura genuina por venir." (26)

Reivindicar nuestra circunstancia y cobrar conciencia - de nuestro destino son principios que se encuentran tanto en la corriente indigenista como en la hispanista: unidad de razas y de culturas para alcanzar nuestra universalidad. Como apunta Luis Villoro, se trata de un "triple movimiento de apertura: descubrimiento de la presencia del mundo circundante, recuperación de los orígenes vivos en esa presencia, anticipación de un futuro anunciado en ella..." (27)

Desde un punto de vista social, el nacionalismo emanado de la Revolución tuvo dos aspectos básicos: la eliminación - de la anterior estratificación social y la formación de una nueva estructura social y económica moderna, capaz de adaptarse al desarrollo económico que requería el país. Se pueden apreciar dos períodos en el nacionalismo económico resultado de la Revolución: el primero cubre hasta el año de 1940 y el siguiente continúa a partir de ese año.

Durante el Maximato (1928-1934) la situación del país era sumamente compleja, debido fundamentalmente a los proble-

mas de política interna, al asesinato de Obregón y a la crisis capitalista mundial de 1929. Esta situación trajo graves consecuencias para los trabajadores, sobre todo por la ruptura de la CROM, la mayor organización obrera del país.

Se funda por entonces el Partido Nacional Revolucionario, como un intento para unificar las distintas facciones revolucionarias. El nacionalismo que promueve el partido es "alimentado de manera principal por la crisis económica de 1929 y por las autarquías que se desatan en todo el mundo" (28). Se habían planteado entonces algunos puntos esenciales en la política nacional del país, que cobrarían mayor fuerza en el período gubernamental siguiente: un mayor sentido de identidad, un debilitamiento de los lazos económicos y culturales con Europa y una reafirmación de la vinculación con Estados Unidos. Asimismo, se procuraba el rescate de la explotación de los recursos nacionales, entonces en manos extranjeras.

Por otro lado, el nacionalismo cultural se manejaba a nivel simbólico tanto en la educación como en el arte: el concepto de patria y nación se había extendido gracias a la escuela pública y las manifestaciones del arte (pintura, grabado, música, danza, novela, cine) reafirmaban el valor de lo mexicano. (29)

Veamos ahora cuál es la definición de nacionalismo cultural expresada en el Programa y Estatutos del Partido Nacional Revolucionario, en 1929:

"Definición y vigorización del concepto de nuestra nacionalidad, desde el punto de vista de los factores étnicos e históricos, expresando claramente los carac -

teres comunes de la colectividad mexicana. Procurará - /la educación/, en este orden de ideas, la conservación y la depuración de nuestras costumbres y el cultivo de nuestra estética en sus distintas manifestaciones." (30)

Narciso Bassols, quien fuera secretario de Educación Pública durante los años que van de 1931 a 1934, establece también algunos puntos importantes sobre el nacionalismo cultural, afines a la política nacionalista del Estado:

"...El momento de hoy corresponde frente a los problemas culturales como en política internacional, en pintura y en música a una ponderación más honda y cabal de lo nuestro, de lo medularmente propio, a un nacionalismo cultural. Ni estamos dispuestos a pensar en la inferioridad de nuestra raza, ni admitiremos la elaboración cultural de México por el procedimiento humillante y fúnebre de la representación de modelos /extranjeros/... que ahoguen nuestra originalidad y nuestro valer..."(31)

Me parece importante destacar que los dos párrafos anteriores no definen ni delimitan realmente el significado del nacionalismo cultural. Los conceptos son, en general, tan vagos y amplios como se quieran interpretar. Bien podríamos plantearnos las preguntas: ¿Cuáles son los caracteres comunes de la colectividad mexicana? ¿Cuáles son nuestras costumbres, - cuál nuestra estética propia? ¿Qué significa lo nuestro o lo medularmente propio? Es claro en Bassols su deseo de no ceder a la penetración cultural de otros países, no obstante, no alcanza a precisar un claro concepto de nacionalismo cultural. Este será definido un poco más tarde, durante el gobierno de Cárdenas.

Durante el período cardenista (1934-1940), el nacionalismo -sobre todo el económico- llegó a su punto máximo desde la Revolución, en gran parte debido a la crisis económica -

mundial. Cárdenas había aclarado que México debía adoptar una política de nacionalismo económico como un recurso de legítima defensa. (32)

La guerra mundial permitió que el problema de la "unidad nacional" rebasara al de la lucha de clases, que había sido considerado como el fundamento de la vida de la nación, aspecto que cobraría mayor fuerza aún con el presidente Avila Camacho. Así, el nacionalismo del presidente Cárdenas empezaba a adoptar los slogans y la ideología de la derecha tradicional: interés nacional, unidad nacional, sumisión al Estado, olvido de la lucha de clases, primeros síntomas de xenofobia encarnada en las "ideologías exóticas y en la defensa de una tradición..." (33). Por otro lado, el cardenismo no buscaba ya su inspiración en el movimiento humanista de la década anterior, sino en nuevas corrientes ideológicas.

En este contexto, Samuel Ramos escribe el Perfil del hombre y la cultura, donde se trazan las bases de un nacionalismo cultural más profundo que marca, a su vez, el inicio de una corriente de ideas y reflexiones acerca de lo "mexicano".

Para el autor, "todo pensamiento debe partir de la aceptación de que somos mexicanos y de que tenemos que ver el mundo bajo una perspectiva única, resultado de nuestra posición en él." (34) Ramos considera también que es esencial realizar una cultura propia, lograr la síntesis de lo nacional y lo universal superando tanto la sumisión a Europa como

el desprecio y la ignorancia de lo extranjero. Esto sólomente se podría lograr a través de una verdadera investigación y del conocimiento profundo de lo mexicano. (35)

Decía Samuel Ramos:

"México necesita conquistar mediante la acción disciplinada, un auténtico pensamiento nacionalista; su verdad o conjunto de verdades como las tienen o las han tenido otros países. Mientras carezcamos de ellas será un terreno propicio a la penetración de ideas extrañas..." (36)

La obra más urgente de la cultura mexicana, consideraba Ramos, era la plena realización del hombre, la cabal integración de su personalidad como mexicano. Pensó también que el movimiento cultural nacionalista se había ido extendiendo poco a poco, a través de artistas como López Velarde, Diego Rivera, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, etc.

Mostraba, además, cómo la cultura mexicana había sido una imitación de modelos ajenos, por lo que resultaba extraña a su realidad y lo que es peor, tenía como fundamento un problema de psicología colectiva, un complejo de inferioridad ante el enfrentamiento con su sociedad. (37) Así, la psicología del mexicano era la resultante de las reacciones para ocultar dicho complejo.

Este problema planteado por Samuel Ramos, sería retomado por los intelectuales y artistas mexicanos con una preocupación fundamental: "descubrir al hombre que se oculta debajo de los productos que crea." (38). La producción cultural denuncia entonces los atavismos que de nueva cuenta reprimen la sociedad y que son emanados justamente de la Revolución Mexicana. La falla, se piensa, proviene de la vida pública,

del engaño y la ficción política. La sombra del caudillo, de Martín Luis Guzmán, es de las primeras obras en señalar esta problemática; y algunos años después la encontramos en El Gesticulador, de Rodolfo Usigli.

Hacia finales de la década de los treinta, se delinean nuevos temas, no radicalmente opuestos a los anteriores pero sí un tanto distintos. La mirada deviene introspectiva y se empiezan a buscar las características propias de la mentalidad del mexicano en su psicología y en su vida diaria, más que en sus acciones y productos sociales.

Veamos cómo define Luis Villoro este proceso:

"...el intelectual se recoge, obligado por la situación social e impulsado por un afán de autoconocimiento; se retrae y comienza a desprenderse del pueblo. La primera fue la etapa de la extroversión, ésta será la de ensimismamiento." (39)

La pintura también presenta un cambio profundo. Ya no persiste una visión idílica y épica de la realidad mexicana, sino una denuncia de la mentira oficial presente y pasada.

Lo mexicano ya no se busca tanto en el tema sino en un modo peculiar de la relación sensible con el mundo; se trata de una lírica y de una visión interior del artista que ahora se individualiza. En la pintura, ejemplifican esta intención Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Juan O'Gorman, Carlos Orozco Romero, Frida Kahlo, etc., y en la literatura Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Carlos Pellicer, entre otros.

Esta nueva corriente cultural, al mismo tiempo que plantea ese encuentro con la realidad, responde a la búsqueda de las raíces así como a un internacionalismo cultural:

"...al buscar una tradición peculiar hallamos una cultura de síntesis y conjunciones...nacida de fuentes espirituales diversas. Que en esto estriba nuestra más fecunda paradoja: la búsqueda de aquéllo que nos distingue, tendrá que abrirnos a lo universal." (40)

Por otro lado, debemos apuntar que en 1932 -paralelamente a la publicación de la obra de Samuel Ramos- se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que constituyó un intento de movilizar a los escritores, pintores, músicos, arquitectos, grabadores, cineastas, etc., en torno a un problema político: la lucha antifascista. Insertada en un momento de grave crisis mundial, la LEAR -fundada por Pablo O'Higgins, Luis Arenal, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, entre otros- representó la posición del Partido Comunista Mexicano y la disidencia política frente a Calles y a Cárdenas, aunque más tarde modificaría su posición frente al cardenismo.

Los artistas y escritores partidarios del realismo socialista se avocaron entonces a defender la "cultura proletaria". Existía entre ellos un ferviente deseo militante, en parte como consecuencia de la política cardenista, benevolente con las tendencias izquierdistas, y también a causa de la conflictiva situación mundial.

La guerra civil española provocó importantes movilizaciones por parte de la LEAR y la política exterior de Cárdenas al respecto causó un gran entusiasmo entre los intelectuales. La llegada a México de los refugiados españoles representó indudablemente una aportación inestimable a la cultura mexicana.

Finalmente, podemos decir que la LEAR contribuyó a verte

brar un proceso de cohesión de las clases sociales en torno al gobierno de Lázaro Cárdenas, gracias a su intensa actividad artística e ideológica ligada al nacionalismo político.-  
(41)

Es importante mencionar también que la influencia del realismo socialista proveniente de esta organización tuvo un eco determinante entre los grabadores, preocupados por la "utilización social del arte". Posteriormente, algunos artistas que tuvieron diferencias con la LEAR formaron en 1937 el Taller de la Gráfica Popular (TGP), cuyos miembros vertebrados serían entre otros, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Raúl Anguiano y Pablo O'Higgins. Su ideología se caracterizó por su contenido marxista, por su sentido de lo popular y, además, por una abundante producción artística. (42)

Ahora bien, debido a los efectos de la Segunda Guerra Mundial y a la política económica del sucesor de Cárdenas, Manuel Avila Camacho (1940-1946), México se encontró en esos años en el momento de acelerar su proceso de transformación económica a través de la sustitución de importaciones. Como habíamos apuntado anteriormente, Avila Camacho hizo un llamado a la "unidad nacional" como el interés primordial del país, por encima de la lucha de clases. Puso en marcha una política de industrialización basada en el nacionalismo como fuente inagotable de legitimidad, ahora revitalizado por la Guerra Mundial. Al término de su gobierno, la inversión extranjera había aumentado considerablemente; la burguesía nacional y -

el desarrollo del capitalismo se habían fortalecido notablemente. Por otro lado, se habían dejado atrás los proyectos principales del cardenismo. (43)

Con esta política económica se apuntala un nacionalismo cultural que se considera como el movimiento de descubrimiento y afirmación de la realidad nacional. La meta de muchos - "creadores de cultura" se basa en lograr formas culturales originales a través de las cuales acceder a la universalidad. Surge también un intento por crear una filosofía americana - (Leopoldo Zea); la antropología y la arqueología se desarrollan considerablemente; se afinan los estudios económicos y sociológicos de los problemas nacionales. Se indagan los orígenes de la idea misma de América en el descubrimiento (Eduardo O'Gorman).

Por otro lado, persiste la descripción del mundo íntimo del artista (Agustín Yáñez), sus impresiones e ideas sobre - la psicología colectiva, las imágenes simbólicas elementales (Rufino Tamayo, Pedro Coronel). Una de las obras fundamentales de este período es El laberinto de la soledad, de Octavio Paz, obra que "llega hasta los móviles más profundos, a menudo inconscientes, que explican nuestro comportamiento colectivo y nuestro modo de enfrentarnos con el mundo..." (44)

Este descubrimiento de la realidad no quedó reducido a una minoría intelectual, sino que trascendió a la colectividad, constituyéndose en un factor importantísimo de "unidad-espiritual". Más tarde, este nacionalismo cultural se agota, tal vez en su intento por alcanzar la universalidad dentro -

de una sociedad que se preparaba para ello:

"El proceso, incipiente pero seguro, de industrialización ha favorecido el desarrollo de clases con intereses naturalmente internacionales; una amplia clase media profesionalista, un proletariado más numeroso, una burguesía nacional deseosa ya de expandirse fuera de las fronteras..." (45)

3. Algunas consideraciones generales sobre el arte en los años cincuenta.

En 1946 el presidente Avila Camacho entregó la presidencia a Miguel Alemán Valdés. "El triunfo de Alemán significaba el eclipse definitivo de lo que aún sobrevivía del cardenismo y el inicio de una época marcada por un anticomunismo militante." (46)

La meta fundamental que se propuso el gobierno alemanista en materia económica fue la aceleración del proceso industrializador. Para tal motivo, apoyó fuertemente al sector empresarial privado, tanto nacional como extranjero, utilizando mecanismos de control político autoritario para mantener al mínimo las demandas de los sectores laborales. La justificación ideológica de esta política económica se hallaba sustentada en la idea de que la "verdadera justicia social consistía en crear primero la riqueza para en alguna etapa posterior proceder a su distribución equitativa." (47)

En estas medidas vio el régimen alemanista la manera de consolidar el capitalismo. Esta política de apertura a la inversión extranjera fue recibida con gran beneplácito en los Estados Unidos.

Carlos Monsiváis plantea que, durante ese sexenio, las producciones culturales e intelectuales apuntaron hacia la confirmación de la operatividad de un Estado fuerte. Las críticas sobre la agonía de la Revolución provenientes de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas e incluso la tendencia marxista que encarna Vicente Lombardo Toledano, legitiman la

eficacia del Estado. Dice Monsiváis:

"Se difunden la extrañeza ante...la lucha de clases y - durante un período prolongado impera entre los intelectuales un consenso social que considera de mal gusto, - sin prestigio e interés, las referencias a los enfrentamientos de clase (salvo si estas referencias adoptan un tono mítico)." (48)

También señala este autor que se continuó creyendo públicamente en la Revolución como única fuente institucional de coherencia, aunque la fe en el proceso regenerador y creador de ésta se hallaba totalmente disminuído. Lo que convenía entonces, apunta Monsiváis era "ignorar o atenuar o comercializar...los esfuerzos fundados en lo peculiar, lo intrínseco, lo nacional..." (49)

La administración presidida por Adolfo Ruiz Cortines, en 1952, no presentó cambios fundamentales en materia económica política o social. Tal vez lo único original de su gobierno-estaría fundamentado en el llamado "desarrollo estabilizador", estrategia económica que logró controlar el proceso inflacionario, elemento que se consideraba esencial para preservar la paz social y garantizar las condiciones del desarrollo económico. Es importante también destacar que durante ese sexenio la inversión extranjera, básicamente la norteamericana, aumentó en un sesenta por ciento, cifra suficientemente alarmante para el pequeño capital nacional. Asimismo, el Partido Revolucionario Institucional cobra fuerza bajo la apariencia de un sistema pluripartidista, logrando así una simbiosis casi total entre partido y gobierno.

Citando de nueva cuenta a Carlos Monsiváis, podemos decir que aunque persiste todavía una mentalidad ligada a las "1-

deas nacionales", ésta carece de cualquier entendimiento de las "funciones dinámicas de la tradición, de toda perspectiva selectiva y crítica del pasado cultural." (50). También, considera el autor, van surgiendo inclinaciones por el American way of life y el abuso de lo considerado como lo esencialmente mexicano, que se piensa ahora como folklórico y por lo tanto, sinónimo de comercial.

Por otro lado, a principios de la década de los cincuenta se decide crear la filosofía de "lo mexicano", en manos de un grupo encabezado por Leopoldo Zea y guiado por las ideas de José Gaos, denominado el Hyperión.

Los miembros del Hyperión intentaron traducir al rigor filosófico las intuiciones que habían expuesto Samuel Ramos y Octavio Paz en su intento por obtener una definición esencial del mexicano. Consideraban que la filosofía implicaba una orientación verdadera de la vida cultural de México y que en la reflexión sobre la realidad nacional se podía llegar a comprender la problemática universal de la filosofía. Asimismo, advertían que si la autodenigración que había apuntado Ramos era el signo distintivo del mexicano, ésta debía combatirse superando la dependencia cultural. (51)

Los escritores, por su parte, intentaron desprenderse del nacionalismo cultural que juzgaban como una gatada fórmula oficial más que como un método de cohesión social. Juan Rulfo, Agustín Yáñez, José Revueltas por ejemplo, transmiten en sus obras una profunda desesperanza.

No obstante esta visión crítica, la novela continúa pre

sentando temas muy variados: la ciudad y el campo, la provincia y el mundo indígena, el cuento, el relato imaginativo, etc. Asimismo, los temas típicos de los barrios de la ciudad de México:

"Novelas recientemente aparecidas como Páramo de Rubén Salazar Mallén, El ventrílocuo de Antonio Magaña Esquivel, Más allá de la tierra, de Magdalena Mondragón, El sol sale para todos, de Felipe García Arrollo y Ojalá que te mueras de "Arles", aparte de numerosos cuentos, comienzan ya a constituir un género novelístico de la barriada metropolitana..." (52)

También surge otro tipo de literatura (denominado por Monsiváis subliteratura) representada en obras y autores como Quando Cárdenas nos dio la tierra, de Roberto Blanco Moheno o Casi el paraíso de Luis Spota, obras o "subliteratura del éxito" donde se recurre ya a técnicas de publicidad modernas para insertarlas dentro de un mercado cultural.

Por otro lado, aparecen publicaciones periódicas muy importantes para el medio cultural mexicano. Una de ellas es Cuadernos Americanos, dirigida por Silva Herzog, que se convierte en un importante vocero del nacionalismo latinoamericano, expresado a través de las personalidades intelectuales más relevantes. Un suplemento cultural muy valioso que constituye un registro inestimable para la cultura mexicana de 1949 a 1961, es el del periódico Novedades: México en la cultura, dirigido por Fernando Benítez, Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Gastón García Cantú y otros.

Habría que mencionar también la labor que desempeñan algunas editoriales en relación a la tradición cultural mexicana, como la Editorial Porrúa y el Fondo de Cultura Económica,

cuya serie Letras Mexicanas dio a conocer obras como Confabulario, El llano en llamas, Balún-Canán, Pedro Páramo, La región más transparente, etc. Y la Revista Mexicana de Literatura (1955-1965), bajo la influencia primordial de Octavio Paz, que introduce textos de autores latinoamericanos y reconoce a los pintores ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura, como Tamayo, Mérida, Soriano, Coronel, Gerszo, Carrington, etc.

"El impulso universalista de nuevas promociones de artistas se sacraliza a sí mismo al criticar el sectarismo de Siqueiros y el seudorrevolucionarismo de los epígonos del muralismo y al defender sistemáticamente la labor de artistas como Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen..." (53)

Así, a través de la Revista Mexicana de Literatura se plantea la necesidad de encontrar nuevas formas de expresión en la plástica mexicana, criticando la fórmula denominada académica, utilizada por el muralismo, y que les resulta por completo obsoleta.

Ahora bien, con respecto al teatro mexicano de esos años, podemos decir que hacia la segunda mitad del siglo XX se da el paso de la experimentación al profesionalismo: se pretende dar al teatro una función social en donde participe un amplio público, al que se le quiere dar una imagen de su propia vida. Habría que mencionar que en los años veinte ya había surgido la necesidad de organizar una compañía mexicana que representara exclusivamente comedias con tipos, asuntos y problemas de México y que dejara a un lado las influen

cias españolas y francesas que habían conformado al teatro nacional. Esta intención se debe fundamentalmente a María Teresa Montoya y a Fernando Soler. Hacia finales de la segunda Guerra Mundial el llamado Teatro Ulises abrió paso a una búsqueda teatral más amplia en México, que incluyera el interés por el teatro universal de todos los tiempos. Posteriormente, el teatro mexicano se fue consolidando a través de grupos o instituciones como la Academia de Arte Dramático del INBA, el Instituto Cinematográfico de México, la Escuela de Seki Sano, etc.

Así, en la década de los cincuenta, el teatro mexicano se comprende como una apertura

"para todas las escuelas, para todas las técnicas...a condición de que no se rompa el nexo con el público...- el teatro mexicano renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano...para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios."  
(54)

Ahora bien, debido a que la música es una expresión fundamental para la creación dancística en los años que nos ocupan, y debido también a la existencia de un número importante de documentos en relación a la música, que la definen como un arte nacionalista, me parece esencial detenerme un poco en estas consideraciones.

Varios autores coinciden en expresar que Manuel M. Ponce es el iniciador de la primera tendencia nacionalista en la música y en despertar una conciencia acerca de una expresión popular propia, apenas conocida y mal apreciada.

Ponce es el primero que tiene una intención nacionalista, aunque romántica. A esta misma corriente perteneció Julián Carrillo, Pedro Michaca, Armando Montiel, José F. Vázquez, etc...Ponce pensaba que el folklore "sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que sólo acogía a la música extranjera o a las composiciones mexicanas con títulos en francés."  
(55)

Pablo Castellanos menciona también que las principales rutas del nacionalismo musical fueron marcadas, además del romanticismo de Ponce, por el realismo de Revueltas y por el indigenismo de Chávez. Este último, precisa, se expresó a través de varios elementos, a saber: 1)El timbre, por el uso de instrumentos autóctonos o equivalentes modernos. 2)La melodía, recurriendo a escalas indígenas, empleando motivos cortos y definidos. 3)El ritmo, alternando o mezclando ritmos binarios y terciarios, acentuados con irregularidad y 4)El estilo, caracterizándolo por su austeridad, plasticidad, vigor, monotonía voluntaria, etc.

Este nacionalismo indigenista en la música, afirma Castellanos, se continúa con Candelario Hufzar, Luis Sandi, Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y Pablo Moncayo. Por otro lado, señala que Revueltas sigue otra ruta, atráido por el México de los mercados, las ferias, las carpas, etc.- Asegura que Revueltas es quien recoge las características del corrido mexicano, creando una música pintoresca y realista y captando la sensibilidad y la ironía del pueblo mexicano. (56)

En relación a Jiménez Mabarak, afirma Graciela Moreno - que él también buscó desde un principio, una honda identificación con el espíritu mexicano:

"Sentí mi gran responsabilidad como compositor mexicano. Quise incorporarme, no en un sentido superficial sino - penetrando en las más profundas raíces, en la riqueza - tradicional de nuestro pueblo. Yo no pretendía hacer una obra nacionalista falsa y mucho menos formalista... lo que he visto, he oído, mis propias sensaciones, será lo que mi música refleje porque de no serlo así carecería por completo de autenticidad..." (57)

Veamos ahora algunas definiciones sobre el nacionalismo musical, apuntadas por Carlos Chávez:

El nacionalismo musical es una "doctrina que establece la necesidad o la conveniencia, o que recomienda que las melodías y los ritmos de la música popular se aprovechen en las composiciones de las formas musicales superiores, como medio de lograr el establecimiento de un gran arte musical nacional. " (58)

Asimismo, puntualizaba Chávez que el "estilo nacional" - sería el resultado del conocimiento mutuo de los mexicanos y del país mismo en todas sus manifestaciones. La tradición, - en su mejor significado, debería considerarse como la suma de la conciencia de un país a través de su pasado. Considerada así, la tradición sería una fuente viva de conocimientos y - de carácter. (59)

Por su parte, el compositor Pedro Michaca señalaba:

"El nacionalismo musical es la manifestación de la conciencia artístico musical de una nación, mediante obras musicales concebidas y realizadas con ideas y medios de expresión propios. La materia prima de estas obras la proporciona el pueblo con su música natural y espontánea y de ahí el compositor culto hace deducir las ideas y los medios de expresión adecuados para realizar la obra nacionalista que por consiguiente, no puede lograrse ni por la acción aislada del pueblo ni por la de los músicos cultos sino por la colaboración de unos y otros" (60)

A su vez, Jesús Bal y Gay apunta que otro camino para - obtener música culta con acento nacionalista es el que si -

guen aquellos compositores que atienden a las características espirituales de su nación y a los rasgos estilísticos que caracterizan la producción artística y literaria de ésta. Pablo Castellanos confirma esto mismo al manifestar que varios compositores expresan su nacionalismo utilizando textos de la literatura mexicana, como los de Salvador Moreno, Roberto Bañuelos, Mario Lavista, etc.

Asimismo, habría que señalar que la labor de los músicos en relación a otras formas artísticas también afirmó este nacionalismo. Por ejemplo, muchos compositores como Carrillo, Revueltas, Sandi, Bernal Jiménez, etc. escribieron varias obras para cine, y una gran cantidad de compositores mexicanos enriquecieron indudablemente a la creación dancística.

Por último, considero importante ilustrar la visión que se tiene de esta década con una nota de Luis Villoro:

"Pertenezco a una generación que vivió, en su juventud, un ambiente de optimismo cultural. En la década de los cincuenta nos parecía que estábamos en vías de superar el carácter inauténtico, imitativo y dependiente, de nuestra cultura, que con sagacidad había analizado Samuel Ramos. En las artes plásticas y en la arquitectura se consolidaban formas nuevas de expresión que suscitaban nuestra admiración, la historia de las ideas procedía al redescubrimiento de nuestro rico pasado cultural, el auge literario se apuntaba y uno de los temas filosóficos en boga era las perspectivas de una filosofía mexicana original...el optimismo sobre el porvenir de una cultura nacional coincidía, por otra parte, con la confianza en el crecimiento económico..." (61)

## II. INFLUENCIAS EXTERNAS QUE IMPULSAN EL DESARROLLO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

### 1. Surgimiento de la danza moderna: principales corrientes y exponentes

El arte que se conoce como danza moderna surgió a principios del siglo XX, como una protesta contra las formas de danza teatral que aún prevalecían. Los precursores de la danza moderna objetaban sobre todo al ballet clásico, que consideraban había llegado a un bajo nivel de desarrollo artístico junto a un virtuosismo técnico que les parecía francamente vacío. Así, los innovadores de la danza sintieron que a través de la técnica clásica, no podían comunicar los valores que presenciaban en una sociedad contemporánea. Pensaron que era necesario volver a la función más primitiva, básica y humana de la danza, es decir, a la comunicación inmediata de un sentimiento, que para ser significativo debía ser contemporáneo y para poderlo transmitir necesitaba formas muy distintas a las del ballet clásico.

En correlación con las tendencias de la pintura, la escultura y la música modernas, los coreógrafos despojaron a la danza de su ornamento artificial y se enfocaron a la búsqueda de los movimientos esenciales que podían ser inherentemente expresivos. En relación a la temática, el bailarín de danza moderna cambió las historias y las leyendas románticas del ballet clásico por el ritual primitivo, el mito clásico o los problemas sociales y psicológicos de su época. Así, la motivación de la danza se convirtió en la transmisión de-

un mensaje a través del movimiento: si un bailarín saltaba o giraba debía ser por alguna razón, ya fuese dramática o emocional pero nunca por mera ostentación de elementos gráciles e irrelevantes que fácilmente capturaran la fantasía del espectador. Este, por el contrario, debía hacer un verdadero esfuerzo para comprender las danzas.

Así, contrastando con el diseño agradable y simétrico de ballet, la danza moderna utilizaba a menudo movimientos burdos, groseros o desagradables, basados frecuentemente en las nuevas ideas de belleza derivadas en parte de la obra de Picasso y de los artefactos primitivos que favorecían a la expresividad sobre lo gracioso o lo amable. Asimismo, no existía ningún compromiso con el diseño de la escenografía; los vestuarios eran normalmente oscuros o neutros y el pie del bailarín iba desnudo, expuesto, libre de las zapatillas de ballet; la escenografía también era sencilla y utilizaba la música disonante para las composiciones dancísticas. La finalidad de esto era introducir al espectador en un ambiente no del todo placentero.

Por otro lado, también influyeron decisivamente en el desarrollo de la danza moderna la psicología y la antropología. En los escritos de Freud se buscó una respuesta no tanto a las acciones de los hombres sino a los motivos que lo conducían a éstas; además, se buscó también la revelación de la emoción. A través de la danza, los bailarines redescubrieron la potencialidad del movimiento para comunicar experiencias subjetivas y emplearon entonces el gesto natural y ex -

presivo que habían conocido y aprovechado los griegos. Los temas se relacionaban entonces con el significado interno de las pasiones y de las relaciones humanas. Danza y drama se confundían para la expresión de una emoción.

Asimismo, los hallazgos de la antropología y la influencia de Frazer (La rama dorada) condujeron a la danza moderna a la investigación de las formas del ritual primitivo, instrumento mágico y religioso que permitía la supervivencia de una comunidad. Así, muchos coreógrafos vieron al teatro como un lugar "potencialmente" mágico donde las almas de los hombres podían purificarse y vivificarse a través de la fuerza de los movimientos directos basados en danzas primitivas.

Recapitulando, podemos decir que la danza, como el cubismo, el expresionismo o el fauvismo, buscó la esencia de la forma y de la emoción evitando lo superfluo, empleando paralelamente posiciones y ángulos del cuerpo agudos y fuera de balance o del equilibrio clásicamente entendido. Como los músicos modernos, los bailarines también introdujeron nuevas ideas de tonalidad, ritmos y estructura, frente a un romanticismo que implicaba armonías dulces y ritmos placenteros; Recurrieron a la música disonante y a las percusiones por medio de las cuales yuxtaponían ritmos violentos. La música fue un elemento importante a través del cual la danza logró la libertad estructural que requerían sus secuencias de movimiento.

La creación dancística fue además personal, permitiendo elegir libremente los movimientos que los coreógrafos hallaban más cercanos a su individualidad. Algunos se enfocaron a

la introversión de la naturaleza humana, otros al hombre como una naturaleza social. Hubo aquellos que se identificaron más con los tiempos pasados y con las culturas distantes y otros a quienes les interesó únicamente lo concerniente a su presente. La danza se volvió multifacética en sus formas; sin embargo, unía a los bailarines y coreógrafos la convicción de que la danza era un arte capaz de expresar pensamientos y sentimientos relevantes para la sociedad contemporánea.

Veamos ahora algunos de los exponentes más importantes de las nuevas corrientes de danza.

#### Isadora Duncan (1878-1927)

Los revolucionarios de la danza consideran, a pesar de sus diferencias conceptuales y prácticas, un antecedente común: Isadora Duncan.

"Isadora constituye un fenómeno aislado pero definitivo; sienta las bases de la nueva danza repudiando los métodos académicos del ballet clásico, oponiéndose a la utilización de decorados, vestuario, música y técnica de enseñanza tradicionales..." (62)

Esta bailarina de origen norteamericano propone, a través de sus danzas, la vuelta al contacto con la naturaleza, deshaciéndose primeramente de las zapatillas de ballet. Su concepción esencial de la danza se relacionaba con el culto, rito o inclinación naturalista: "una vuelta a la elementalidad o fuerza primera del movimiento". Su más importante mérito corresponde a su "búsqueda de un máximo de naturalidad en la exposición del cuerpo, en la expresión estética y el movimiento." (63)

Isadora recurrió a la cultura clásica griega como la fuente de inspiración, tanto formal como conceptual. En la escultura de las civilizaciones antiguas encontró representaciones de la danza que ella tenía como ideal: la belleza, la vestimenta, el pie desnudo, etc.

Para la Duncan, la música fue un elemento esencial en sus creaciones. Pensaba que no había que bailar con la música, sino bailar la música misma. Por último, cabría señalar que no elaboró un código ni sistematizó una técnica de enseñanza para que ésta subsistiera; aunque también habría que mencionar que no llegó a realizar una técnica sistematizada como la del ballet clásico, ya que pensaba que se "desfiguraba la gracia natural del cuerpo".

El camino iniciado por Isadora Duncan sería continuado principalmente por Ruth St. Denis, Doris Huphrey y Martha Graham en Norteamérica.

#### Rudolf Von Laban (1879-1958)

En Europa, durante la Primera Guerra Mundial, trabajaba en Suiza el teórico de danza húngaro, Rudolf Von Laban. De formación múltiple, Laban era también músico, coreógrafo y pedagogo; había experimentado intensamente con el espacio y la dirección para descubrir las posibilidades del movimiento del cuerpo.

Junto con Kurt Joos (1901- ), Laban codificó los principios de la expresión física basada en el análisis de la coordinación de la mente, de los nervios y de los músculos.

Buscó primeramente establecer una amplia gama de posibilidades del movimiento humano, creyendo que alguna vez el bailarín, dominando este vasto repertorio que proponía, podía utilizar libremente cualquier movimiento para expresar motivaciones internas. Entre las discípulas más cercanas de Laban se hallaba Mary Wigman, quien recogió gran parte de sus enseñanzas para llevarlas a la práctica.

Mary Wigman (1886-1973)

Nacida en Alemania, vivió el surgimiento y la instalación del nazismo. Los frutos de sus experimentos coreográficos, cuyos fundamentos se basaban en las enseñanzas de su maestro, se vincularon principalmente a la danza sin música, a la interacción danza-percusión, a la tensión-relajamiento del cuerpo humano y al expresionismo en la danza. Pero su labor más importante se refirió a la manipulación del espacio por el bailarín. De hecho, el espacio se convirtió prácticamente en un personaje que establecía con el bailarín una relación "dramática", ya fuese hostil o placentera.

Mary Wigman fue una de las grandes exponentes del expresionismo en la danza. Para ella, la expresión tenía más valor que la forma; el hombre no podía dejar de bailar sin relacionarse con sus semejantes y con su medio ambiente. Así, la danza de Wigman fue la expresión objetiva de una experiencia profundamente universal.

Otro de los méritos de la coreógrafa-bailarina fue la búsqueda de los impulsos originales del hombre, en las for -

mas surgidas a través de la historia de la danza.

"Llegó a apoyar sus movimientos, como el hombre primitivo, en los ruidos más simples o en los instrumentos más elementales. Asimismo...revitalizó algunos aspectos de la danza y el teatro de Grecia y utilizó máscaras..."  
(64)

Hacia los años treinta, Mary Wigman envió a una de sus mejores discípulas a Norteamérica para abrir una escuela de danza que continuara su línea. Hanya Holm, luego de algunos años de intenso trabajo en Nueva York, comprendió que tanto el temperamento como los cuerpos de los bailarines norteamericanos eran distintos a los alemanes, así que le fue imposible trasladar el estilo de su maestra a América. Posteriormente, Hanya fundaría su propio estudio, como una institución independiente a la de Mary Wigman. (65)

#### Ruth St. Denis (1877-1968)

Ruth St. Denis se inició en los escenarios norteamericanos como actriz. Posteriormente fundaría, junto con Ted Shaw, la escuela de danza Denishawn, a la que más tarde se unirían Doris Humphrey y Martha Graham. St. Denis enseñaba métodos y técnicas orientales, agregando también materiales indoamericanos. Las civilizaciones del Este le proveyeron de conceptos espirituales que ella consideró se habían perdido en América. De esta fuente obtuvo temas, personajes y episodios, así como ideas para conformar vestuarios y escenografías.

La siguiente generación de bailarines y coreógrafos inno

vadores de la danza moderna dejó de lado un tanto los valores de las civilizaciones antiguas, enfocándose más hacia la problemática de su momento. Recurrieron a los escritos de Freud y de T.S. Eliot, a la música de Bela Bártok y a la de compositores americanos como Copland y Horst; asimismo, recurrieron a la pintura de Picasso. La sociedad que vivía el avance hitleriano y la depresión de 1930, llevaría a estos coreógrafos por caminos muy distintos a los de Isadora Duncan y a los de Ruth St. Denis.

Veamos algunos de sus exponentes:

Martha Graham (1894- )

Fue en parte gracias a Martha Graham que se asentaron los recursos, procedimientos y posibilidades de la danza moderna. Gracias a su labor se sistematizó un movimiento artístico; se ordenaron, acomodaron y sintetizaron una serie de informaciones y de experimentos dancísticos.

El talento de Martha Graham no estuvo enfocado únicamente a la danza. Realizó importantes innovaciones en el diseño, la escenografía, el vestuario, el maquillaje teatral, etc.

Para la Graham, fue definitiva una preocupación: el ser humano, o más precisamente el milagro del ser humano como un ser volitivo, disciplinado, racional. También se interesó por las luchas internas del hombre, por sus pasiones básicas. Se preocupó igualmente por el reencuentro con el pasado, con los problemas de identidad de su país, relacionándolos con el espíritu de los pioneros norteamericanos. También ad -

miró profundamente al teatro oriental, que la influyó en su manera de enfrentar al espectador con un foro casi vacío, en el cual los elementos escenográficos son reducidos (o elevados) a manera de símbolos. Asimismo Graham incursionó en obras de carácter psicológico, en los mitos psicofreudianos y en los mitos clásicos griegos recurriendo a temas literarios sobretodo cuando éstos se referían a la mujer.

Por otro lado, Martha Graham afirmaba que había encontrado un principio que guiaba su trabajo y que estaba basado en el acto de respirar: el cuerpo se contrae en la inhalación y se relaja en la exhalación (tensión contra tensión, atracción-repulsión). No hay que olvidar que estos conceptos ya existían en Isadora Duncan y también los utilizaba Doris Humphrey. Para la Graham, si se intensificaba este hecho, es decir, el de la inhalación y la exhalación, el bailarín podía utilizar la respiración como una fuerza para girar, saltar o caer. También concibió la necesidad de utilizar el cuerpo en su totalidad, de ahí que el movimiento de la pelvis fuera el primario o inicial que permitiera el enlace de movimientos, logrando la utilización total de los músculos (66).

Para finalizar estos breves apuntes sobre Martha Graham podemos decir que sus obras se sitúan dentro del campo universal y que su técnica ahora perfectamente sistematizada, sostiene a una gran parte de los grupos de danza contemporánea en el mundo.

Doris Humphrey (1895-1958)

Humphrey había estudiado en la escuela de Ruth St. Denis y posteriormente expandió sus ideas dancísticas en la ciudad de Nueva York. Fue por muchos años la directora artística de la compañía de danza de José Limón.

La coreógrafa había expresado que el vocabulario de la danza debía comunicar ideas relativas al tiempo que se estaba viviendo. Lo que le interesaba era conocer como se movía ella misma y cuál era la expresión de la vida americana como ella la veía en sus días. Su visión del mundo era extrovertida: miraba al medio y a la sociedad que rodeaba y que afectaba al bailarín. No obstante, su acercamiento era fundamentalmente dramático, porque estaba basado en el conflicto humano elemental: el deseo del progreso y del cambio en contraposición al deseo de estabilidad. Pensaba que sin el desafío, sin el atrevimiento, no podía existir la acción o la vida.

"Especialmente atenta a la composición para grupos de bailarines, las teorías de la Humphrey desarrollaron, sobre todo, algunos aspectos de la "calda-recuperación" del cuerpo, del ritmo respiratorio, de las formas, diseños, frases y movimientos internizados y de los pasos sucesivos." (67)

También fueron muy importantes los hallazgos de la coreógrafa en materia musical. Estos iban dirigidos fundamentalmente a lograr un máximo de libertad en la danza. Así, en relación al acompañamiento musical concibió perspectivas abiertas para utilizar todo tipo de sonidos.

José Limón (1908-1972)

Este gran coreógrafo y bailarín de origen mexicano fue el discípulo más importante de Doris Humphrey. En sus obras intentó realizar danzas relacionadas con las tragedias básicas del hombre y con la grandeza de su espíritu. Utilizó imágenes pasionales como demonios, santos, mártires, apóstoles, etc.

Como veremos más adelante, José Limón fue un personaje muy importante para el desarrollo de la danza moderna en México.

Más adelante, el desarrollo de la danza como un arte independiente, libre del drama y de la música y sostenida en sí misma, se convertiría en la nueva premisa para la danza moderna: llegar a la esencialidad del hombre contemporáneo a través de una nueva dimensión artística. Este viraje de la danza se inició con Merce Cunningham (1919- ), quien formó su compañía hacia los años cincuenta, asociado con los compositores John Cage y Earle Brown y con los pintores Robert Rauschenberg y Jaspers Johns. Cunningham incursionó en notables experimentos visuales-musicales de improvisación y composición. Se concentró en el elemento primario de la danza: el movimiento como un gesto en el tiempo, dejando de lado sus implicaciones míticas, psicológicas o filosóficas. El ritmo provenía del interior de sus bailarines, de la naturaleza del movimiento que realizaban. Y la música (experimental o electrónica) fue utilizada como un efecto y no como una medida o estructura impuesta por el coreógrafo. Así, el bailarín

debía recrear la estructura espacial y temporal de cada danza y descubrir las múltiples posibilidades de combinación del movimiento (68).

Por otro lado, Alwin Nikolais (1912- ), cuya técnica - también ha sido sistematizada, realizó un intento por despersonalizar a la danza y readmitir los valores escenográficos y las potencialidades de la tecnología en la danza moderna. - Sus trabajos, como él mismo los define, más que danzas son - piezas de teatro, luz, color, movimiento y sonido. El cuerpo humano forma parte esencial de la "ecología universal" del arte del espectáculo entendido como una totalidad.

"La estética es simultánea a la acción de los elementos en el foro y, lo que es más importante, los elementos en el escenario adquieren, todos, el mismo valor y asumen las mismas responsabilidades: un bailarín, una transparencia, el reflejo de las luces, los implementos escenográficos, etc..." (69)

Finalmente, sosteniendo el concepto original de representar una experiencia personal, algunos coreógrafos continuaron creando en el campo dramático. Entre otros ejemplos - tenemos a Ana Sokolow, quien fuera el impulso inicial de la danza moderna en México, al lado de Waldeen, otra coreógrafa norteamericana. Sokolow pensaba que la danza era la personificación de las acciones humanas y de las pasiones, la representación de los valores humanos.

Otros coreógrafos como Paul Taylor, volvieron a la expresión dramática luego de haber incursionado en el campo de la no figuración. Por su parte, Alvin Ailey y Donald Mc. Kayle, utilizaron elementos de las danzas étnicas, combinándolos

con las técnicas de la danza moderna norteamericana.

Asimismo, el ballet clásico fue influenciado por las nuevas corrientes de la danza moderna. Algunos ballets creados por George Balanchine fueron tan abstractos en su estructura como aquellos creados por Merce Cunningham; de esta forma, la oposición entre la danza moderna y el ballet clásico fue matizada. Igualmente, algunos coreógrafos de danza moderna como Antony Tudor y Jerome Robbins, emplearon elementos del ballet clásico en sus danzas.

Por otro lado, la comedia musical y el cine utilizaron elementos de la danza moderna en sus creaciones. Esto puede ejemplificarse con Oklahoma, de Agnes de Mille, My Fair Lady, de Hanya Holm y West Side Story, de Jerome Robbins.

Hacia mediados de la década de los cincuenta la danza moderna se orientó más hacia el abstraccionismo que ya se había venido gestando, sobre todo con las obras de Merce Cunningham. Al principio de este período la consigna era darle atención al movimiento como finalidad última de la danza. Esta última, relacionada más tarde con otras artes y con una nueva tecnología, intentó representar una parte integral de la experiencia del hombre contemporáneo.

2. Ana Sokolow y Waldeen: precursoras de la danza moderna en México

Hacia principios del siglo, arribaron a México importantes personalidades del ballet clásico, cuyas aportaciones sería interesante señalar.

En 1918 visitó México Ana Pavlova, siendo lo más significativo de sus conciertos la representación que realizó, para asombro del público mexicano, del jarabe tapatío sobre las puntas. Al parecer, en un principio la bailarina no fue muy bien recibida; sin embargo, al final de la temporada el público reaccionó favorablemente e incluso con gran entusiasmo. Algunos intelectuales y artistas mexicanos como López Velarde, Gabriel Fernández Ledesma y Juan Tablada también respondieron con beneplácito ante tal acontecimiento. Sobre esto escribió Best Maugard:

"En 1918 me propuse hacer un intento en el sentido de valorizar las expresiones del arte popular, haciéndole un ballet netamente mexicano a Ana Pavlova, que fue una verdadera revelación para los mismos mexicanos..." (70)

En algunas crónicas recogidas por Armando de María y Campos pudimos observar que aún antes de que Ana Pavlova bailara esta representación, Tórtola Valencia y Antonia Mercé ya se habían inspirado en el folklora mexicano:

"Durante su última visita, Antonia Mercé, la eminente danzarina, mostró vivo interés por crear una danza de esencia mexicana...Tórtola Valencia, la escandalosa y vanilvitana de Barcelona, creó un maravilloso traje de tehuana y danzó con él en escenarios de las cinco partes del mundo. Después fue Ana Pavlova quien frente a su ballet compuso un delicioso divertissement con motivos de batea michoacana, estilizando sobre las puntas de los pies la gracia...del jarabe tapatío, cuyo enigmático -

trenzado aprendió de los pies...de una bailarina de género chico: Eva Perez." (71)

Parece ser que el público mexicano, además de recibir - divertido este tipo de representaciones, le agradaba la idea de que pudiera exportarse una imagen del México moderno:

"Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora se cultivaban en teatros de barriada, mañana, en la peregrinación artística de Ana Pavlova, serán exportados y que públicos extranjeros al aplaudirlos conocerán que México tiene su arte propio." (72)

Armando de María y Campos también señala en sus crónicas que existía una inquietud por parte de los coreógrafos europeos de que sus danzas recorrieran Europa, Asia y América. Este juicio no se puede constatar fácilmente, pero sí podemos decir que acudieron a México importantes bailarines de ballet clásico.

Algunos llegaron para dar una o cuantas funciones, como fue el caso de la Pavlova; otros llegaron como bailarines huéspedes de la Escuela Nacional de Danza de las hermanas Campbell, que se había fundado hacia 1932. Tal es el caso de Alicia Markova y de Anton Dolin; asimismo, otros coreógrafos llegaron para quedarse temporal o definitivamente y crear sus propias escuelas. Tal es el caso de Nina Shestakova y de Nelsie D'Ambré, entre otras. Igualmente, llegaron a México algunas compañías de ballet, como la de Pavley y Ouransky, el Ballet Ruso, el Ballet Théâtre y el Ballet de Montecarlo.

Por otro lado, hacia principios de la década de los treinta y una vez terminados los conflictos civiles del caudillesmo se estabilizaron las relaciones entre México y Esta-

dos Unidos y se fomentó ampliamente el turismo entre ambos países. Esto tenía, a la postre, una importancia económica y social considerable para nuestro país. No parece del todo extraño que esta circunstancia fuese uno de los elementos importantes para el arribo a México de las dos bailarinas norteamericanas que fueron indudablemente el cimiento para la creación de la danza moderna en México: Ana Sokolow y Waldeen.

"...los visitantes extranjeros fueron escasos hasta la década de los treinta en que se inició la época del turismo masivo. Los relatos sobre México de ciertos intelectuales y artistas norteamericanos y europeos despertaron la curiosidad en torno a su folklore, al pasado prehispánico o a la escuela muralista...el fin de la violencia y la aceptación de México de nueva cuenta en el seno de las "naciones civilizadas" hizo aumentar el número de visitantes norteamericanos más allá de las ciudades fronterizas..." (73)

Waldeen, bailarina de origen norteamericano, arribó a México en 1934 con la intención, como ella misma apunta, de "dar un concierto de sus propias danzas, con la compañía de Michio-Ito." (74) Bailarina de formación clásica, había estudiado varios años en la escuela de ballet ruso de Theodor Koslov. Posteriormente tuvo contacto con las corrientes de danza moderna europeas derivadas de Rudolf Von Laban y de Mary Wigman, realizando más tarde su propia técnica de interpretación coreográfica.

Waldeen había viajado junto con Michio-Ito a Japón, Canadá, Estados Unidos y finalmente a México, donde sus conciertos tuvieron un gran éxito. También ella recibió una profunda impresión de nuestro país, que "capturó su imaginación" -

desde el primer momento. Este contacto con México la llevó a adentrarse en la cultura y el idioma, con el ánimo de desarrollar una danza moderna en México.

Luego de esta primera y circunstancial visita, Waldeen fue invitada en 1939 por la Secretaría de Educación Pública para construir un grupo de danza moderna mexicana. Ofreció entonces algunas temporadas en el Teatro de Bellas Artes, acompañada del bailarín Winifred Widener (75). Con una técnica "muy libre", como apuntan algunos críticos (76), realizó obras como Credo y dos Variaciones, de Bach, Reafirmación del Romance, de Beethoven, tres Negro Spiritual, de Forsythe, Suite del siglo XVII, de Haendel y Coral, de Bach, entre otras danzas.

El grupo que Waldeen Constituyó se denominó Ballet de Bellas Artes y para finales de 1940 realizó su primera temporada. Se representaron entonces obras "exclusivamente mexicanas", a excepción de las Seis Danzas Clásicas, de Bach. Participaron en esta temporada los bailarines Dina Torregrosa, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Rosa María Ortiz, Josefina Lavallo, Siska Ayala, Laura Vega y Sergio Franco.

Waldeen estrenó su danza Procesional, con música de Moncada y escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma

Sobre esta obra apuntaba Arturo Perucho:

"Procesional era una evocación de ciertas costumbres virreynales: una danza en forma de procesión, como la que se usó en las pavanas y zarabandas bailadas en México - en los siglos XVI y XVII. En el ballet se expresaba la culminación de la época colonial mexicana, y se contrastaba la severa elegancia de los dominadores con la pobreza que acongojaba a los indígenas..." (77)

Y sobre esta misma obra, señalaba Waideen: "yo quería hacer una cosa española sobre un coronel...diseñé todo sobre una serie de escaleras y debajo en la oscuridad estaban los indígenas..." (78)

Sobre la Danza de las Fuerzas Nuevas se había anotado en el programa correspondiente: "danza que interpreta el vigor y el colorido del México nuevo. Su potencia interior y su pujanza desbordante; el decidido esfuerzo que le lleva a construir su nueva vida." Y la coreógrafa puntualizaba:

"Quería enseñar justamente eso: las fuerzas nuevas, la nueva esperanza. Me acuerdo que me inspiré mucho para los movimientos en la gente que veía pasar en la Alameda, caminando...me acuerdo de los pasos...incorporé un poco lo que yo había visto de danza indígena, la danza de los sonajeros...hice sus movimientos pero en forma moderna..." (79)

Posteriormente, Waldeen presentó La Coronela, cuyo libreto fue compuesto por Gabriel Fernández Ledesma, por Sekisano y por ella misma. Para la coreógrafa esta obra, en la que se identificó profundamente con Silvestre Revueltas, marcó definitivamente su búsqueda de un nuevo movimiento dancístico mexicano.

Las críticas de la época y los escritos posteriores sobre la danza coinciden en apuntar que La Coronela constituyó la primera tentativa seria para crear un ballet mexicano, de corte moderno y con una profunda interpretación sobre la realidad mexicana (80). De hecho, se le juzgó además como la obra clásica de la danza moderna mexicana a la que habrían de recurrir los coreógrafos posteriores, tanto desde el punto de vista formal (los rebozos, que por primera vez se lle-

varon al escenario con esta intención) como desde el punto - de vista conceptual (el tema revolucionario llevado a la danza).

Respecto a esta obra se había escrito:

"...la juventud de México baila...rodean a esta juven - tud danzante, pintores, músicos, directores de esceno - grafía, compositores. El esfuerzo es colectivo, bello, - homogéneo. Cada uno con lo mejor de sí contribuye a la - realización de una obra de arte sin que nadie juegue un papel preponderante. Cosa increíble, un conjunto artísti - co sin divas..." (81)

Por su parte, David Alfaro Siqueiros también tuvo una - crítica muy favorable hacia La Coronela:

"Sin duda alguna Waldeen es el más importante pionero - de una danza de raíz, una búsqueda nacional en México.- Su coreografía La Coronela marca incuestionablemente el principio de un impulso de tal naturaleza...Waldeen ha - representado y sigue representando por ese apego a la - propia creación nacional o de la nación correspondiente, una posición teórica contra el cosmopolitanismo, contra la dependencia rutinaria de un arte simplemente de expre - tación..." (82)

Esta obra de Waldeen, que había levantado tal apoyo, es - taba inspirada en los grabados de José Guadalupe Posada, de - los que hacía una reconstrucción de las evocaciones de cier - tos personajes. Se trataba de un ballet en cuatro actos don - de se conjugó, en un despliegue enorme de recursos y de ar - tistas, la danza y el teatro. Veamos en qué consistía cada - acto:

1. Damitas de aquéllos tiempos: en este acto se representaban las tertulias íntimas de la "elite" de 1900, en donde la "fri - volidad y la cursilería formaban escenario y ambiente donde - se devoraban los golosos platillos de la crítica insana y el comentario envidioso" de aquella sociedad femenina.

2. Danza de los desheredados: se representaba la realidad del pueblo de México, poniendo de manifiesto "el dolor, la impotencia y la sumisión de los desheredados, cuyo sufrimiento, - despierta en ellos los impulsos de rebelión contra quienes - por siglos lo han sido en atroz servidumbre".

3. La pesadilla de Don Ferruco: en este acto se refirió la oreógrafa al "temor de los ferrucos de huecas pretensiones", - cuando ven desfilan la "alegría sana del pueblo que hace mofa de sus simiescas y relamidas actitudes". Aquí es cuando aparece la figura de la Coronela, símbolo de la Revolución, y - se representa también a la clase media y al campesino.

4. El Juicio Final: se trata de la "tesis del premio y el cas-tigo en un juicio final en que no valen amistades, influencias o compadrazgos". La Coronela llega tarde a la fiesta y el "diablillo" trata de tentarla, pero ante su presencia retrocede. "La cadena de esqueletos y calaveras arrastra en su trayecto, uno por uno, a todos los personajes del ballet, hacia la boca del infierno. La Coronela sabe que estos símbolos son de utilería y queda sola, sonriendo, columpiándose en la escalera del cielo". (83)

Después de estos señalamientos sobre la trayectoria (narrativa) de la obra -que si bien no pueden mostrarnos cómo - se representó realmente (dancística o coreográficamente) sí- nos da una idea de su contenido- podemos decir que La Coronela fue además utilizada por el aparato estatal como paradigma de los resultados de la Revolución, dado que carecía de un -

cuestionamiento serio sobre la lucha de clases y sus alcances, mostrando sencillamente los beneficios del movimiento armado más no las verdaderas deficiencias y los escasos logros de lo que en un primer momento se había planteado la Revolución Mexicana.

Así, una de las tres funciones en las que fue representada La Coronela se dedicó en homenaje a los "embajadores especiales" que asistieron a la toma de posesión del presidente de la República, Manuel Avila Camacho.

El grupo de Waldeen había tenido un gran éxito y esto llevó a los bailarines a realizar un año después, y bajo el patrocinio del gobierno mexicano a través de la Secretaría de Educación Pública y del Coordinador de Asuntos Interamericanos de los Estados Unidos (Nelson Rockefeller), una gira artística por varios centros universitarios de Norteamérica, con gran éxito al parecer.

Posteriormente Waldeen continuó trabajando en México, conformando su propia escuela: el Ballet del Teatro de las Artes, patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas:

"Para continuar su labor de establecer la danza en su forma contemporánea como un arte esencial en la vida de México, el ballet del "Teatro de las Artes" reconoce la necesidad de desarrollar su tarea educativa realizando un programa de cursos en la danza clásica y moderna. Esta escuela, dirigida por Waldeen, tiene un doble objetivo: contribuir al desarrollo técnico y creativo de los jóvenes talentosos mexicanos que quieran dedicarse a la danza..." (84)

El entrenamiento técnico de dicha escuela, el cual era impartido también por Dina Torregrosa, Guillermina Bravo y Lourdes Campos, consistía en la enseñanza de las diversas

técnicas del ballet, en las formas históricas de danza desde los siglos XIV a XIX (sarabanda, giga, pavana, minuet, etc.). Asimismo, se enseñaban las bases de la técnica contemporánea: estudio de tensión y descanso, estudio de contraste en movimiento así como de saltos y caídas, estudio de planos verticales y horizontales en movimiento. El entrenamiento de los bailarines también contemplaba la investigación y utilización de los elementos más característicos de las danzas regionales mexicanas como fundamento de la danza moderna mexicana y el estudio de composición: improvisación, ritmo, dibujo, movimiento, dinámica, para la "creación de danzas expresando las ideas propias de cada bailarín, no por medio de formas abstractas, sino pertenecientes al contenido". (85)

Hacia 1945 Waldeen presentó una nueva temporada en Bellas Artes, apoyada por Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública. Entre las obras que presentó la coreógrafa norteamericana fueron relevantes para el público mexicano En la Boda, Elena la Traicionera, Tres Preludios y la Danza de los Desheredados, una de las partes que conformaba el ballet La Coronela.

Al parecer, En la Boda fue la primera obra de danza moderna donde Waldeen utilizó como punto de partida las danzas populares:

"El talento de Waldeen en esta temporada se desbordó. Su madurez técnica y el conocimiento cada vez más profundo de México, cristalizaron en la estilización de los sonos de Jalisco recopilados y elaborados por el músico Blas Galindo, y que con el título de En la Boda, hacen un ballet alegre, pleno de sencillez y típico sabor." (86)

Esta obra, al igual que Elena la Traicionera, tuvo un gran éxito, según señala la crítica. Para Elena la Traicionera, Waldeen utilizó música de Rodolfo Halffter y la escenografía fue hecha por Chávez Morado:

"Espectáculo de gran originalidad, cuyos diversos elementos nos ofrecen una curiosa visión del medio en que vivimos, evocando estilizadamente la época de la Intervención Francesa, con el pretexto de un corrido tradicional. La música, llena de fino humorismo y gracia muy personal, logra captar el espíritu folklórico mexicano, como puede apreciarse, por ejemplo, en la polirritmia del corrido propiamente dicho..." (87)

Este mismo año, por encargo de Jaime Torres Bodet, Waldeen realizó un ballet de masas denominado Siembra. Para ello se basó en las danzas indígenas de los sembradores, bajo la asesoría de Luis Felipe Obregón quien, como afirma Waldeen, había recopilado esas danzas en forma pura. En el ballet participaron entre tres y cinco mil personas y se combinó la danza, el teatro, la música, cantos, etc., con la participación de niños, jóvenes y gimnastas guiados por el núcleo del ballet profesional de Waldeen.

Sobre este ballet de masas Vicente Lombardo Toledano escribió:

"Su trabajo /de Waldeen/ en la Secretaría de Educación Pública creando y dirigiendo el magnífico Ballet de masas, de más de cinco mil alumnos de las escuelas, titulado La Siembra, para ayudar a la campaña de alfabetización del pueblo, representa la expresión más alta del gran esfuerzo de la nación mexicana en favor de su emancipación económica y cultural...y como ocurre siempre con toda obra nacional de genuino valor artístico, esta obra de Waldeen puede llamarse una verdadera obra artística universal." (88)

La labor de Waldeen para crear una danza moderna en México fue tenaz y perseverante, a pesar de no haber tenido un

apoyo oficial lo suficientemente constante. Su labor dio frutos inmediatos al crearse en 1946, poco tiempo después de su regreso a Norteamérica, el Ballet Waldeen. Fue esta una iniciativa de Guillermina Bravo con la colaboración de Ana Mérida, quien originalmente pertenecía al grupo de Ana Sokolow, - que se había presentado también en algunas temporadas con logros importantes.

Ana Sokolow había llegado a México en 1939 por invitación de Carlos Mérida, que era entonces director de la Escuela Nacional de Danza. Sokolow llegó en compañía de Alex Norx y dio algunas funciones que fueron muy bien acogidas por el público mexicano, sobre todo su ballet La Matanza de los Inocentes, basado en la guerra civil española.

Ana Sokolow permaneció por algún tiempo en nuestro país para formar un grupo de danza moderna. No obstante, su intención fue muy distinta a la de Waldeen. En realidad, aunque - la Sokolow realizó algunas danzas de tinte "mexicanista", se enfocó más bien a enseñar su técnica y a hacer creaciones personales. No tuvo la finalidad de crear realmente una escuela de danza moderna mexicana como era la firme inquietud de Waldeen.

En México conoció al compositor Rodolfo Halffter y al literato José Bergamín, ambos refugiados españoles. Este encuentro fue decisivo para la formación de su Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, que realizó en enero de 1940 - su primera temporada. Se estrenó entonces el ballet Don Lindo de Almería, de Bergamín y Halffter, obra que originalmen-

te iba a presentarse en Madrid o en París, con la colaboración de Pablo Picasso y de Juan Miró. Sin embargo, fue inaugurada finalmente en México teniendo un éxito tal que las autoridades de Bellas Artes -cuya dirección pertenecía a Celestino Gorostiza- facilitaron la actuación del grupo en tres funciones más, que se realizaron en el Teatro de Bellas Artes. (89)

El grupo de la Sokolow se propuso ampliar su repertorio con la intención de crear "danza moderna mexicana" sin recurrir a los tópicos folklóricos. Se estrenaron obras como Los Pies de Pluma -con música de Cuperin y escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma-, y Entre Sombras Anda el Fuego, con música de Galindo y escenografía y vestuario de Antonio Ruiz.

Intensificada la labor del grupo de Ana Sokolow, se constituyó poco después una asociación de carácter privado denominada La Paloma Azul, presidiendo el patronato de la misma Doña Adela Formoso de Obregón Santacilia (90). En 1940 el grupo ofreció su primera temporada en Bellas Artes con el ballet Antígona, con música de Carlos Chávez y escenografía y vestuario de Manuel Rodríguez Lozano; también se bailó El Renacuajo Paseador, con la escenografía y vestuario de Carlos Mérida y con música de Revueltas; asimismo, Lluvia de Toros, con música de Antonio Soler y vestuario y escenografía de Antonio Ruiz y finalmente El Amor Brujo, de Manuel de Falla, con decorados de Antonio Rodríguez Luna y vestuario de Armando Valdéz Peña.

Entre los bailarines se contaban: Raquel Gutiérrez, Carmen Gutiérrez, Ana Mérida, Isabel Gutiérrez, Alicia Ceballos, Delia Ruiz, Josefina Luna, Alicia Reyna, Rosa Reyna, Alba Estela Garfias, Martha Bracho, Emma Ruiz, Aurora Aristi, Delia González, Antonio Córdova, Alejandro Martínez, Mario Camberos, Ramón Rivero, Augusto Fernández y Gustavo Salas, muchos de ellos antiguos estudiantes de la Escuela Nacional de Danza.

Luego de estas coreografías presentadas por Ana Sokolow, pasarían muchos años antes de que volviera a trabajar con bailarines mexicanos. Intervino hacia la década de los cincuenta y de los sesenta en algunas temporadas como coreógrafa hésped, presentando obras que había estrenado en otros países, como la Suite Lírica, Poema, Sueños, Caminos, etc. No obstante su estancia en México por breves períodos, la Sokolow representó también una opción para los bailarines mexicanos que empezaban a sentir que "había algo más importante que pararse de puntas o bailar tap", como señala Ana Mérida.

Veamos un juicio sobre Ana Sokolow expresado por la crítica de Raquel Tibol:

"Cuando en 1939 iniciara el movimiento de danza moderna en México su tendencia había sido francamente post-romántica, un post-romanticismo que simplificaba complicaciones técnicas, que buscaba nuevas historias y nuevos ornamentos escénicos, que buscaba gracia y frescura... la forma coreográfica de Ana Sokolow desechaba el formalismo gratuito. Sus movimientos y posiciones estaban cargados de sentidos que no eran anecdóticos ni argumentales sino poéticos... en vez de abusar de las figuras y los ritmos centrados en el abdomen y en las caderas, propios de la danza moderna de inspiración freudiana, la Sokolow usaba para el énfasis, espalda, brazos, manos, dedos; expansión, elevación, manipulación, digitación..." (91)

En base a las discrepancias con Martha Graham, que consistían fundamentalmente en oponer a su danza psicologista - otra que estableciera un contacto más directo y menos subjetivista con la comunidad, Sokolow logró realizar algunas danzas que el público consideró como "mexicanas en su esencia", y que por lo tanto tuvieron muy buena acogida, como las danzas de Waldeen. Como apunta Raúl Flores Guerrero, ambas bailarinas despertaron sin duda la conciencia de las posibilidades de creación trascendente en el campo de la danza moderna de "esencia mexicana".

Como vimos anteriormente, el impulso de estas dos coreógrafas fructificó al crearse El Ballet Waldeen. Como se anunció oficialmente en su primera temporada, pretendió ser el núcleo de un futuro ballet "numeroso, sólido y profesional, que lleve a cabo la tarea de dar al país el lugar prominente que la danza anhela entre las artes de México". Se apuntó asimismo que el trabajo que desempeñaba el grupo era experimental y que entre sus objetivos se planteaba la necesidad de

"salir de las limitaciones tanto técnicas como ideológicas del ballet clásico; tomar los elementos fundamentales indígenas y mestizos para crear un arte que, extráido del corazón y las luchas del pueblo, se convirtiera en un medio de expresión directo y profundo que diera, al propio pueblo, orientación, estímulo y cultura..."  
(92)

El ballet Waldeen contaba entre sus miembros con Guillemina Bravo, Ana Mérida, Evelia Beristáin, Josefina Lavalle, Beatriz Flores, Lin Durán, Grishka Vologuín, Gabriel Houbard,

Abel Almazán y Miguel Córcega. Además colaboraban con los bailarines el pintor Carlos Mérida, los escenógrafos Julio Prieto y Dasha, los músicos Blas Galindo y Jiménez Mabarak, el fotógrafo Manuel Alvarez Bravo y el director de teatro Sekisano. El cuerpo de ballet era apoyado por Torres Bodet y por algunos patrocinadores como Vicente Lombardo Toledano, Sebastián Sampallo -embajador del Brasil en México-, Manuel R. Palacios, Margarita Urueta de Villaseñor, Gustavo Baz y finalmente por los senadores y diputados federales de la Confederación de Trabajadores de México. (93)

### III. DESARROLLO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

#### 1. Antecedentes de la Academia de la Danza Mexicana

Las misiones culturales que habían sido impulsadas por Vasconcelos durante el período obregonista y que habían sido un factor muy importante de su programa educativo, realizaron también una labor trascendente en el campo de la danza. Bajo el presupuesto de no imponer arbitrariamente una cultura postulada como superior, las misiones debían

"recoger, valorizar, incorporar en el nuevo conjunto que se estaba formando, la herencia de la cultura mexicana-antiquísima y única que los tiempos han dejado depositada en la raza indígena." (94)

En un principio, la labor de las misiones no se enfocó a recabar las manifestaciones culturales populares de las distintas zonas rurales, sino que en realidad fueron estas manifestaciones las que llamaron la atención de los maestros. Como apunta Luis Felipe Obregón: "se llegaba a determinada región, se veían las fiestas...las costumbres, las tradiciones y entonces empezaron las misiones a recopilar ese material."

Este interés llevó a maestros como Marcelo Torreblanca, Humberto Herrera, el "Chato" Acosta y Luis Felipe Obregón a realizar verdaderas investigaciones de campo en el terreno de la danza folklórica, para más tarde difundirla en las escuelas públicas de la capital. Asimismo, gracias a su labor, se dio un gran impulso a las danzas populares y fue entonces posible realizar numerosos festivales. Este hecho culmina -

ría majestuosamente en la llamada "noche mexicana", efectuada en 1921 para conmemorar el centenario de la Independencia. Adolfo Best Maugard y Castro Padilla prepararon un "jarabe" que fue bailado por trescientas parejas que por "primera vez en un gran conjunto se veían reunidas; a la orilla del lago de Chapultepec se desarrolló el espectáculo inusitado, en presencia de millares de personas de todos los ámbitos del país" (95)

Algunos años más tarde, como señala Luis Bruno Ruiz, aparecen algunas manifestaciones del ballet mexicano que más que danzas se referían a una especie de "teatro primitivo". Estas obras fueron Sacnité, que es una reconstrucción de la vida pública de los antiguos mayas, el ballet Xóchitl, La Fiesta de Tláloc y la pantomima del Tlahuicole (96). Asimismo, puntualiza el autor, la mayoría de los bailarines que participaban en estas obras eran personas del pueblo, y el acompañamiento musical alternaba la música primitiva monódica, la música melódica con acompañamiento sencillo y la música polifónica.

Otro acontecimiento importante de esos años en materia de danza fue la representación del ballet Quetzalcóatl, realizado en el patio de la Secretaría de Educación Pública, que había sido decorado por Carlos González. La música empleada para tal ocasión había sido "derivada de la indígena" e interpretada con instrumentos prehispánicos. El libreto de la obra fue realizado por Rubén María y Campos. Al parecer, esta danza fue de las que mayor éxito tuvo entre las represen-

taciones que se hacían en esos años (97), aunque también habría que mencionar la gran resonancia que tuvo el festival de danza folklórica presentado con motivo de la inauguración del Estadio Nacional, en 1924.

Además de estos festivales, las danzas populares también fueron aceptadas en los teatros de zarzuela, como el Lírico y el María Tepache, bajo la égida de Ortega, Prida y Castro-Padilla, con figuras como Leopoldo Beristáin, Lupe Rivas Cacho, Roberto Soto y Delia Magaña. Como apunta Miguel Covarrubias:

"Los foros se llenaron de chinas poblanas, tehuanas, guaris y mestizas yucatecas...que zapateaban y hacían evoluciones de coreografías elementales frente a telones pintados con enormes jícaras de Uruapan, guajes, talavera de Puebla, sarapes...aventadores de petate." (98)

Luego de estos incipientes intentos por hacer una danza de factura "mexicana" se funda en 1932 la primera escuela oficial de danza. Esta surgió como dependencia del Departamento de Bellas Artes con la intención de formalizar la enseñanza y el estudio de la danza en México, fundamentada en la clásica La Escuela Nacional de Danza quedó bajo la dirección de Carlos Mérida, quien había sido su fundador, y de Carlos Orozco Romero. La concepción central que animó la escuela fue aquella que había sido expresada por Carlos Mérida:

"La danza es una compleja trabazón de motivos y expresiones, todos relacionados con la plástica y proclives al mismo ahondamiento de la realidad nacional que se llevaba a cabo en la pintura desde 1920." (99)

La enseñanza de la danza en la Escuela era muy diversa. Hipolite Zybine, quien había venido con el ballet ruso de Montecarlo y se había quedado en México, enseñaba técnica -

clásica. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello enseñaban a su vez, bailes mexicanos o folklóricos; Rafael Diez, bailes populares extranjeros y Evelyn Heasting bailes teatrales. Asimismo, se impartían cursos de escenografía a cargo de los maestros Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero, así como de música popular, que enseñaba Francisco Ramírez. (100)

Luego de una año de haber sido fundada la Escuela Nacional, se presentaron en el Teatro Hidalgo algunos ballets de "ambiente mexicano". Estos fueron los Bailes Istmeños, que trataban temas rituales mestizos procedentes del Istmo; Cinco Pasos de Danza, con motivos de la danza ritual de Concheiros; la Danza de las Malinches, que tenía por tema una danza ritual de Tehuantepec y la Virgen y las Fieras, danza que había sido registrada íntegramente por el maestro Francisco Domínguez y que se basaba en una leyenda otomí. (101)

Entre las obras de este período tuvo también gran importancia el ballet de masas denominado "30-30", inspirado en la Revolución Mexicana. Fue presentado el día del Soldado en el Estadio Nacional, con la asistencia del presidente Lázaro Cárdenas (102). Veamos la descripción que hace Guillermina Bravo sobre el ballet:

"...el ballet de masas 30-30...Nellie nos ponía fusiles 30-30 y cananas y hacía cosas revolucionarias; evoluciones más que coreografías...caminábamos de aquí para allá...corríamos, nos juntábamos...las evoluciones era el movimiento que hacía el conjunto caminando o corriendo, probablemente valsando...un tipo de desplazamientos para dar un diseño masivo general pero no había la construcción de los cuerpos...eran obras de banderazo, de arriba la Revolución y la carabina..." (103)

Posteriormente, hacia 1943, se constituyó el Ballet de-

la Ciudad de México, con elementos procedentes de la Escuela Nacional de Danza y bajo la dirección de Nellie Campobello y de Gloria, su hermana, como primera bailarina. Como apunta Nellie, este ballet fue creado con el objeto de cultivar la danza profesional, dando a conocer al mismo tiempo obras de autores mexicanos, música, escenografías, composiciones de ballet sinfónico y realizaciones del repertorio europeo. (104)

Arturo Perucho puntualiza además que la finalidad del Ballet era formar, con elementos exclusivamente mexicanos, un conjunto de ballet capaz de practicar este arte con la misma perfección que cualquiera de las compañías extranjeras. (105)

El Ballet de la Ciudad de México inició su primera temporada en el Teatro de Bellas Artes, a mediados de 1943, ofreciendo un programa de danza donde se presentaron obras de carácter folklórico como Fuensanta, con música colonial mexicana y argumento de Martín Luis Guzmán; Umbral, con música de Schubert, coreografía de Nellie Campobello y argumento y decorados de José Clemente Orozco; Alameda 1900, con música mexicana de fines del siglo XIX y argumento de Martín Luis Guzmán. Asimismo, se representaron también obras del repertorio del ballet clásico europeo como La Siesta de un Fauno, Las Sílfiles. El Espectro de la Rosa, Giselle, etc.

El éxito de esta temporada permitió la realización de dos temporadas más, una presentada en 1945 y otra en 1947, con la novedad de que en este último año se incorporaron al cuerpo de ballet dos bailarines de fama mundial: Alicia Markova y Anton Dolin.

Se presentaron entonces obras como Clase de Ballet, El Sombrero de Tres Picos, La Siesta de un Fauno, La Dama de las Camelias, Giselle; y ballets mexicanos como Presencia, Pausa, Circo Orrin, Ixtepec y la Obertura Republicana, de Carlos Chávez. Las escenografías estuvieron a cargo de Orozco, Montenegro, Mérida y Antonio Ruiz.

Finalmente, podemos decir que tanto la Escuela Nacional de Danza como el Ballet de la Ciudad de México son los antecedentes inmediatos de la Academia de la Danza, como centros de enseñanza oficial. Sin embargo, las dos primeras escuelas no tuvieron una aportación importante en relación a la danza moderna que, como vimos anteriormente, sería más bien trasladada a México a través de Ana Sokolow y de Waldeen. El criterio de las hermanas Campobello se enfocó por una parte a la danza folklórica y por la otra al ballet clásico. No obstante, este fue el punto de partida para formar bailarines que más tarde serían la materia prima tanto de Sokolow como de Waldeen, y posteriormente de la Academia de la Danza Mexicana.

## 2. Fundación de la Academia

El Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, fue transformado por ley, el 31 de diciembre de 1946, en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Y como señala Carlos Monsiváis "declaradamente al Estado le importa fortalecer el carácter y la personalidad nacionales... hallar, proteger e impulsar la universalidad del arte mexicano." (106)

Estas ideas fueron las que animaron sin duda los planteamientos de Carlos Chávez al ser nombrado director del INBA y al fundar poco tiempo después la Academia de la Danza Mexicana. Esta quedó establecida el primero de febrero de 1947 y se nombraron co-directoras de la Academia a Ana Mérida y a Guillermina Bravo. Chávez inició entonces el

"estudio de las danzas autóctonas y regionales mexicanas, las investigaciones sobre la música para el ballet moderno y sobre la pintura nacional aplicable a la danza, y la posibilidad de nuevas coreografías." (107)

Veamos ahora cuales eran los planteamientos de la Academia de la Danza:

1) La investigación de las danzas autóctonas y sus relaciones con las artes plásticas y los factores sociales y económicos que las determinan. 2) Asimilando los conocimientos clásicos, crear con una orientación moderna una danza que tuviera sus raíces en nuestras genuinas manifestaciones artísticas y con una proyección universal. 3) Difundir en todo el país el nuevo tipo de danza mexicana. 4) Preparar debidamente a una nueva generación de bailarines y 5) Teniendo como -

antecedente a los grupos de Waldeen y Sokolow, la Academia se proponía utilizar sus experiencias e introducir nuevos elementos técnicos para ofrecer una expresión más real de lo nacional. (108)

La primera temporada de danza no se hizo esperar. A finales del mismo año de la fundación de la Academia, se presentaron con gran éxito obras como El Zanate, de Guillermina Bravo, con música de Blas Galindo y decorados de Gabriel Fernández Ledesma; La Balada del Pájaro y las Doncellas, de Ana Mérida, con música de Jiménez Mabarak y argumento de Diego de Meza y de Juan Soriano; la Suite Provenzal, de Josefina Lavallo, con escenografía de Calos Marichal y música de Milhaud; Día de Difuntos o el Triunfo del Bien sobre el Mal, de Ana Mérida, con música de Luis Sandi y argumento de Celestino Gorostiza y finalmente los Preludios y Fugas de Bach, coreografía de Guillermina Bravo. Asimismo se presentó una obra de "estilo más bien clásico" como fue la Sonatas de Scarlatti, coreografía de Amalia Hernández.

Ya desde esta temporada se perfilaban importantes elementos del cuerpo de danza que posteriormente harían incursiones en el campo de la coreografía, como Evelia Beristáin, Raquel Gutiérrez, Rosa Reyna, Martha Bracho, Guillermo Keysy y Magda Montoya, quien habría de fundar más adelante el Ballet de la Universidad Nacional.

También es importante destacar que si bien anteriormente la labor conjunta entre la danza y las diversas artes había sido de vital trascendencia y había beneficiado grande -

mente las creaciones de Ana Sokolow y de Waldeen, en el momento del surgimiento de la Academia de la Danza los lazos se estrecharían aún más. Y quizás es este punto el más característico de la danza de los años cincuenta. En primera instancia fue la música la que dio un fundamento sólido a las creaciones coreográficas. Es verdaderamente notable observar cómo recurrió la danza a los músicos y compositores mexicanos que, sin duda, le dieron la intención de captar la "esencia de lo mexicano" que tanto preocupaba a los críticos de danza. Además, la Academia de la Danza Mexicana también dio a los músicos mexicanos la oportunidad de que fueran escuchados frecuentemente. Al parecer, el INBA no encargaba muy a menudo a los compositores obras de concierto para divulgarlas en temporadas sinfónicas (109). De hecho, el mismo Carlos Chávez creó en 1947 la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, como una agrupación orquestal permanente y sostenida por el Estado, entre cuyas funciones se hallaba la de apoyar la Opera de Bellas Artes, el Teatro Infantil y el Ballet de la Academia. (110)

Entre los músicos que colaboraron estrechamente con la danza en aquellos años podemos mencionar a Carlos Chávez, Blas Galindo, Jiménez Mabarak, Silvestre Revueltas, Guillermo Noriega, Hernández Moncada, Pablo Moncayo, Luis Sandi. También realizaron algunas obras para danza Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo, Salvador Moreno, Rodolfo Halffter, Salvador Contreras, Francisco Domínguez, entre otros.

Asimismo, la labor de los pintores que se unieron al mo

vimiento dancístico fue también de inestimable valor para el quehacer coreográfico. Lo cierto es que, sin tener mayor conocimiento sobre los asuntos escenográficos, se lanzaron con gran entusiasmo a realizar tanto escenografías como vestuario, elementos que también fueron esenciales para el carácter de la danza de esos años. Entre ellos podemos mencionar a Gabriel Fernández Ledesma, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Carlos Marichal, Fernando Castro Pacheco, José Reyes Meza, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Arnold Belkin, Leopoldo Méndez, Juan Soriano, Luis Covarrubias, Santos Balmori, Antonio Ruiz, Olga Costa, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco. Hubieron también escenógrafos profesionales como Julio Prieto y su discípulo Antonio López Mancera. - (111)

Algunos de estos pintores pertenecían a las corrientes vanguardistas de los años cincuenta y planteaban un cambio bastante diversificado frente a las propuestas plásticas de las anteriores generaciones. Incluso ya antes los artistas se habían pronunciado en contra del realismo social planteado con anterioridad. Claro ejemplo de ello lo tenemos en la obra de Rufino Tamayo o de Carlos Mérida. Como apunta Teresa del Conde

"Otros pintores relacionados con la escuela mexicana como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero...no prescindieron de introducir en sus obras elementos tomados de varios "ismos" europeos /cubismo, surrealismo, abstraccionismo/." (112)

Resulta bastante curioso que si los pintores que surgen

en la década de los años cincuenta tuvieron en común la "necesidad de desafiar lo que a sus ojos se había convertido en una expresión artística al servicio de la cultura oficial" - (113), apoyaron por otro lado a las creaciones dancísticas - de esos años, que se habían convertido sin duda en la continuación de las propuestas muralistas de los años veinte y treinta: la línea del realismo socialista planteada por el muralismo se había prolongado a través de la danza hasta alcanzar en la mayoría de las veces el llamado nacionalismo (folklórico) utilizado como factor reafirmador de una identidad más bien estereotipada, alentada y patrocinada como arte oficial.

En fin, músicos, pintores y escritores como Celestino Gorostiza, Jesús Sotelo Inclán, José Revueltas, José Bergamín, Rubén Bonifaz Nuño y Martín Luis Guzmán entre otros, contribuyeron y aportaron a la danza su carácter. En realidad, fue un verdadero trabajo interdisciplinario en donde las confluencias de las distintas artes fueron múltiples:

"...es muy característico de México: se toma a la danza moderna pero se crean espectáculos totales. No se apoya únicamente en la coreografía y yo creo que ahí está la clave de todo el movimiento de la danza moderna. El trabajo de los coreógrafos y de los bailarines no es el principal, eso es la clave del movimiento de los cincuenta. ..vuelvo a sostener que es el movimiento interdisciplinario por excelencia; justamente esa es la razón de su éxito y de porqué es tan memorable toda esa época... Covarrubias supo atraer a los artistas más distinguidos y más talentosos de las otras disciplinas para colaborar con la danza..." (114)

"...nos juntábamos entre todos, el libretista, el escritor, el que iba a hacer la coreografía, la escenografía y el compositor; ya después venía inclusive el de la iluminación. Entonces discutíamos...el proceso de la idea..." (115)

"...junto se creaba todo; unidos en reuniones y pláticas salía la coreografía y la música; inclusive el tema. Por ejemplo, el de la Maestra Rural nos ayudó, Juan de la Cabada...eso fue lo más importante de esa época /la labor de grupo/ pues sí se logró un trabajo de equipo con todos los artistas..." (116)

"...fue un movimiento conjunto, no solamente entre músicos y bailarines sino entre pintores, dramaturgos, literatos, poetas, que en cierto momento encontraron un punto de unión en esos años gracias a que el gobierno propició este tipo de reuniones..." (117)

"...en general, existen muchas asociaciones entre todas estas artes /pintura, música, cine, etc./ y la danza, puesto que la danza es un compendio de artes aparte de tener sus propias condiciones y virtudes...en aquel tiempo la liga era con los muralistas porque era lo que estábamos viviendo; los grandes murales de Orozco, de Rivera y de Siqueiros. Entonces en aquel tiempo nos apoyábamos fundamentalmente en la literatura porque hacíamos danzas de argumento...al cual le poníamos pasos basados en la cuestión política de los murales y en ciertas cosas tomadas del folklore...originalmente la danza llamada moderna mexicana se apoyó en la pintura y en la literatura..." (118)

Desgraciadamente, la crítica de danza de esos años es bastante improvisada, como apuntábamos al principio; críticos o estudiosos de otras áreas del arte se avocaron a realizar la crítica de las coreografías, generalmente con resultados poco satisfactorios. Normalmente, la crítica sobre las obras dancísticas se limita, salvo contadas excepciones, a discurrir sobre el "gusto" de una danza, en niveles más bien subjetivos. Las descripciones de la coreografía, la escenografía o el vestuario son la mayoría de las veces muy elementales y es frecuente encontrar que la crítica se limita a realizar una especie de crónica, de relato sobre quién hizo la coreografía, el vestuario, la escenografía o la música, pero en raras ocasiones nos dan un punto de vista lo suficien

temente objetivo como para enterarnos realmente de cómo sucedió un espectáculo dancístico. Veamos lo que señala al respecto Guillermina Bravo:

"...la crítica de danza es generalmente superficial. -  
Los críticos no van a los ensayos ni a las funciones. -  
No estudian el origen y la razón de lo que ven en los -  
estrenos; actúan como cualquier espectador de primera -  
vez..." (119)

Esta circunstancia nos impide definitivamente captar la riqueza que pudieron haber tenido en un momento dado, algunas de las coreografías que se presentaron en los años que nos atañen y la labor interdisciplinaria que éstas implicaron.

### 3. Conformación del Ballet Nacional

Un año después de haberse fundado la Academia de la Danza surge su primera y decisiva crisis, al disolverse la simbiosis que había creado Carlos Chávez en la dirección de ésta. Ana Mérida y Guillermina Bravo, que había unido sus esfuerzos para conformar una danza sustentada en el apoyo oficial, disolvían sus convergencias que no volverían a conciliarse nunca más.

Guillermina apunta al respecto:

"...por problemas de política, fundamentalmente porque yo era una gente de izquierda...y era la época de Alemania...Ana y otros le dicen a Carlos Chávez que yo era comunista y que manejaba toda una célula comunista dentro de la Academia..." (120)

Y a su vez Ana Mérida señala:

"...Guillermina tenía una fuerte tendencia izquierdista y yo no; ella decía que había que hacer una danza con fines políticos...yo era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía su valor por sí misma...Carlos Chávez me dejó a mi para que siguiera con la Academia de la Danza, haciendo lo que para mí, era lo correcto..." (121)

En realidad, Guillermina Bravo participaba de las ideas de izquierda e incluso militaba en el Partido Comunista, mientras que Ana Mérida era una persona más bien apolítica que fue duramente criticada por el grupo disidente que encabezaba Guillermina a causa de sus tendencias "formalistas".

Guillermina Bravo, quien coincidía aproximadamente con la mitad de los bailarines de la Academia, se rehusaba a aceptar los sistemas burocráticos que se habían implantado en la escuela y que al parecer restaban autonomía a los bailarines.

nes para elegir tanto a sus directores como a los músicos y pintores con los que querían trabajar; la limitación burocrática, decía Guillermina, "quería forzarlos a cambiar su posición".

De esta forma, Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, quienes encabezaban al grupo inconforme, fundaron en 1948 el Ballet Nacional. Curiosamente, el Ballet obtuvo prácticamente desde sus inicios el apoyo oficial de algunos políticos-reaccionarios del gobierno de Miguel Alemán. De hecho, la campaña presidencial de Ramos Millán fue hecha con el Ballet Nacional.

"...empezamos a tener subsidio poco a poco porque empezamos a hacer obras y a mostrarlas a las gentes; entonces nos ayudó mucho el gobierno de Alemán...cuando yo había salido supuestamente por comunista /de la Academia/, un gobierno como el de Alemán fue el que nos ayudó...también nos ayudó mucho Recursos Hidráulicos...cuando se empezaron a hacer las presas..." (122)

Sin embargo, el subsidio con el que contaba el Ballet Nacional no era muy generoso con el grupo. La ayuda que recibió consistía en la facilidad para hacer sus grabaciones, la disponibilidad de la orquesta para interpretar la música que había de grabarse, pasajes para realizar giras; elementos escénicos de luces y de utilería y ayuda (en moneda) para montar algunos ballets que estaban de acuerdo con los objetivos del INBA. A cambio de los sueldos que algunos elementos recibían del INBA, el Ballet Nacional debía realizar algunas funciones que les eran señaladas. Pero como indica Guillermina, los sueldos que percibían no eran suficientes y debían subsistir gracias a las funciones o a los patrocinadores; de ahí

que se consideraran como un grupo independiente. (123)

Al constituirse el Ballet Nacional, se había apoyado en una declaración que bien valdría la pena reproducir:

"El Ballet Nacional es una organización que trabaja sobre la base de que el arte coreográfico no constituye una simple expresión cultural abstracta sino que debe cumplir con la misión de coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México. Con esa base el Ballet continúa la obra de creación de una danza moderna mexicana, lo suficientemente sólida como para que se extienda y perdure en progreso constante, lo suficientemente fuerte para adquirir alcances universales, lo necesariamente auténtica para conmover y estimular al pueblo mexicano. Para ello, el Ballet Nacional marcha sobre dos líneas directrices: técnicamente trabaja por asimilar todo lo que la danza ha creado en sus formas históricas, clásicas o modernas, proyectándolo en una nueva técnica; conceptualmente se esfuerza por expresar la tragedia y anhelos de nuestra nación genuina." (124)

El Ballet Nacional recurrió sinceramente al estudio sistemático de los valores tradicionales y populares para comprender sus verdaderos fundamentos. Guillermina Bravo quería conocer las motivaciones esenciales de estas danzas; no tanto saber cómo bailaban sino porqué bailaban:

"...nunca copiábamos las danzas...estábamos al tanto de los calendarios indígenas e íbamos a ver las danzas. En muchos casos acudíamos para aprender a bailarlas. Nunca hicimos danzas copiadas, por lo menos Josefina Lavalle, Carlos Gaona y yo, que éramos los coreógrafos...íbamos al mito, al origen...lo que nos interesaba de la danza indígena no era la danza misma, sino por qué bailaban ellos..." (125)

En sus propias danzas, Guillermina recreó los móviles de las danzas tradicionales: basándose en cuentos o leyendas populares, criticó por ejemplo el caciquismo, disfrazado de zanate. Enfrentó en su obra *Fuerza Motriz* a las fuerzas del imperialismo contra la gente del pueblo; trató también cues-

tiones revolucionarias como en Recuerdo a Zapata, mezcladas con elementos simbólicos del pueblo mexicano: La Flor del Pericón, El Diablo, etc. Asimismo, llegó a apoyar el tan anhelado progreso, encarnado en la Conquista del Agua o a discutir sobre problemas de otras latitudes, como fue su ballet Guernica. O su ballet Rescoldo, que fue un ejemplo de una danza de sátira social y que fue prohibida su representación antes del estreno. Finalmente, tenemos sus tres Danzas sin Urismo, donde habla de los problemas que no alcanza a ver el turista: el lado oscuro, la desgracia y la explotación del mexicano.

A pesar de ser coreografías lineales, es decir, basadas en un argumento, y de jugar constantemente con la ética de las obras enfrentando normalmente dos valores -el "bueno" y el "malo"-, Guillermina logró dar una visión propia de los problemas que consideraba eran los esenciales del país. Para ella, la danza consistía un instrumento importante para transmitir elementos de crítica social. Asimismo, consideró que al mostrar asuntos políticos y expresar las revoluciones, los cambios y los afanes democráticos, la danza alcanzaría el nivel de una "arte mayor".

Sobre el Ballet Nacional puntualizaba Raúl Flores Guerrero:

"...grupo autónomo de sólida tendencia realista que, manteniendo el espíritu del arte revolucionario del mural y la estampa, se ha lanzado a la ardua tarea de llevar la danza de concierto al pueblo, buscándolo en sus propios ámbitos..." (126)

Desde su fundación, el Ballet Nacional viajó constante-

mente a la provincia, teniendo en sus inicios a Waldeen como directora huésped. Para estos viajes, el Ballet fue apoyado por instituciones como la Comisión Nacional del Maíz, que le financió un viaje al Bajío; la Secretaría de Recursos Hidráulicos que le envió a la Cuenca del Papaloapan; la Dirección General de Alfabetización que le facilitó viajar al norte del país; el gobierno de Oaxaca que le permitió ir a la Vieja Antequera y finalmente Lázaro Cárdenas que recibió al grupo en Michoacán. (127)

De esta forma, el Ballet Nacional había tenido la oportunidad de recorrer gran parte del país bailando para el "pueblo", como se lo habían propuesto los miembros del grupo. Para tal efecto, no importó el lugar físico donde llevaban a cabo sus danzas: "al aire libre, en los estadios, en las plazas de toros, en los teatros, sobre las tablas, sobre la tierra desnuda." (128)

Desde un principio, el Ballet Nacional surgió como un organismo democrático y bien estructurado: Josefina Lavalle se encargaba de la dirección general del grupo, Guillermina Bravo de la dirección artística, Ema Robledo dirigía la escuela de danza y Lin Durán administraba el patrimonio del grupo, que entonces estaba constituido por Carlos Gaona, Enrique Martínez, Aurea Turner, Consuelo Aguilar, Marinel Medina, Yolanda Martín, Rodolfo Arana, Raúl Flores Canelo, Juan-Keys, Jebert Darien, Guillermo Serret, José Luis López, León Escobar y Virgilio Mariel. Colaboraban además con el grupo escenógrafos como Leopoldo Méndez, Ignacio Aguirre, Rosendo So

to, Gabriel Fernández Ledesma, Horacio Durán, Lucile Donnay, entre otros, y músicos como Jiménez Mabarak, Blas Galindo, - Guillermo Noriega y Salvador Contreras, quien dirigía la orquesta que tocaba para el ballet.

Ya entonces Guillermina Bravo se había planteado la necesidad de alcanzar una técnica para estructurar sus danzas y poder así expresar las angustias, el vigor, las esperanzas y los anhelos de su tiempo; la congruencia entre el arte y - la existencia verdadera, entre la danza y la cotidianeidad - del hombre.

Para tal motivo, Guillermina y su grupo preconizaron el estudio teórico y práctico de aquellas formas que había creado la danza en su desarrollo histórico: los bailes primitivos, las danzas rituales, paganas y cortesanas, las danzas - folklóricas e incluso el ballet clásico (129). No obstante, - aunque es este el inicio de un afán por encontrar una técnica constitutiva del bailarín, no será sino hasta algunos años más tarde que el Ballet Nacional considere a la técnica - dentro de un lugar primordial, principalísimo, dentro de la - creación dancística.

#### 4. Xavier Francis y José Limón en México

Después de la salida de Guillermina Bravo y de su grupo, la Academia de la Danza sufrió un período de desmoralización y crisis hasta 1949, cuando entró a la dirección Fernando Wagner, después de una corta actuación de Germán Cueto en la jefatura de ésta.

Wagner había realizado una nueva temporada de danza para levantar la moral de los bailarines y asimismo había reorganizado la Academia, implantando cursos que eran esenciales: música, historia del arte, cultura prehispánica, arte teatral. La temporada de 1949 fue un gran aliciente para los bailarines y resultó bastante exitosa, según apunta la crítica de la época, "con salas llenas y crítica muy satisfactoria" y con un nivel "decoroso y promisorio" (130). Asimismo, se apuntó que los mejores ballets de la temporada fueron Don Juan, de Guillermo Keys, La Madrugada del Panadero, de Raquel Gutiérrez, El Pájaro y las Doncellas y La Luna y el Venado, de Ana Mérida, además de algunas otras reposiciones.

Al año siguiente, se encomendó la tarea de reorganizar la Academia y el Departamento de Danza del INBA a Miguel Covarrubias quien, además de ser pintor, antropólogo, diseñador teatral, investigador, etc., sería el impulso decisivo de la danza moderna en esos años. Como el mismo puntualizó:

"Las más urgentes necesidades de los bailarines eran: - la renovación del concepto de la danza moderna, que se había estancado en el estilo de quince años atrás; la enseñanza de una técnica más avanzada y más amplia que la que los mismos bailarines de la Academia podían enseñarse unos a otros; el más intenso ejercicio de sus cur

pos; una disciplina más estricta y efectiva a base de convicción propia; el mejoramiento económico de los bailarines, dentro de las limitaciones determinadas por el presupuesto; pero sobre todo la eliminación de los grupos antagónicos y la incorporación de los elementos valiosos en un sólo cuerpo de danza, sin reconocer estrellatos ficticios..." (131)

Así, Covarrubias se dio a la tarea de eliminar algunas personalidades que utilizaban la Academia como "un trampolín para sus intrigas e intereses personales". Además incorporó al llamado Grupo Experimental de Ana Mérida, que había funcionado como un grupo autónomo dentro de la misma Academia y que contaba con importantes bailarines y coreógrafos: Guillermo Arriaga, Elena Noriega, Beatriz Flores, Rocío Sagaón, Rosalfo Ortega y Helena Jordán. Miguel Covarrubias también vislumbró la necesidad de elevar la calidad técnica de los bailarines y para tal efecto tuvo a bien contratar a dos maestros que tuvieran ya una técnica sólida y bien desarrollada. De esta forma llegaron a México Xavier Francis y José Limón, quienes pertenecían a la escuela norteamericana de danza, para colaborar con la Academia e incorporarse a su cuerpo de profesores.

Como apuntamos anteriormente, José Limón, bailarín de origen mexicano, había estudiado con Humphrey y Weidman, incursionando tempranamente en el arte de la coreografía además de ser un magnífico intérprete de las obras de su maestra quien había hecho composiciones especialmente para él. Posteriormente crearía su propia escuela y daría cursos de danza y coreografía en varias ciudades norteamericanas. Cuando lle

gó a México se sintió plenamente identificado con su país y su historia. Igualmente realizó algunas coreografías que se identificaron plenamente con lo que se estaba haciendo en México en danza moderna.

Al llegar a México en septiembre de 1950, en compañía de Doris Humphrey, José Limón presentó con un gran éxito obras como La Pavana del Moro, de Purcell y Sadoff; Un Día en la Tierra, de Copland; La Malinche, de Lloyd, Los Desterrados de Schoenberg e Historia de la Humanidad, de Novak. Al año siguiente Limón comenzó a preparar la primera gran temporada del Ballet Mexicano de la Academia para la que contó con la asistencia de algunos miembros de su compañía como Lucas Hoving, Pauline Koner y Betty Jones. También se invitó al Ballet Nacional a participar en esta temporada, con el Recuerdo a Zapata, de Guillermina Bravo.

Para la temporada de 1951 José Limón estrenó obras tales como Los Cuatro Soles, con música de Carlos Chávez y escenografía de Miguel Covarrubias. Esta obra, como apunta el propio Covarrubias, trataba sobre un "tema mitológico prehispánico". También se estrenó el ballet Diálogos, cuyo tema se refería al choque de dos razas, la indígena y la europea, vista a través de la conquista primero y después a través de la guerra de intervención francesa. El ballet Tonantzintla, con música de Fray Antonio Soler, "inspirada en el suntuoso e ingenuo espíritu del arte barroco mexicano de la iglesia indígena de Santa María Tonantzintla..." (132) Lucas Hoving también montó para esta temporada, un ballet denominado La -

Tertulia y de Rosa Reyna se estrenó La Manda; asimismo, se estrenó la Suite de Danzas, de Guillermo Keys y se presentó por primera vez Imaginerías, de Xavier Francis así como algunas reposiciones de temporadas anteriores.

Las repercusiones de esta temporada fueron muy valiosas para los bailarines mexicanos

"...varios críticos de danza de la prensa norteamericana hicieron el viaje a México para presenciarla y escribieron sendos artículos en los diarios de Nueva York, Boston y Philadelphia. La Universidad de Connecticut y la Universidad de la Danza de Jacob's Pillow, en Lee, Massachusetts, que cada año celebran grandes festivales de danza que constituyen los acontecimientos más importantes en el mundo de la danza moderna, invitaron a los intérpretes de Tonantzintla a bailar en sus programas, otorgándoles becas para participar en los cursos de danza. José Limón y nuestras bailarinas repitieron el triunfo de Tonantzintla en México y dieron además exhibiciones de danza folklórica mexicana, por lo que se convirtieron en la principal atracción de estos famosos festivales." (133)

Posteriormente, debido al gran éxito de las obras llevadas al teatro y del buen recibimiento que se le dio a José Limón, tanto por parte del público como de la crítica, se llevó a cabo en otoño de ese mismo año una nueva temporada con importantes estrenos. Doris Humphrey realizó su obra Pascale, José Limón presentó su danza Antígona, segunda versión-coreográfica de la música de Carlos Chávez- y su ballet Redes, de Silvestre Revueltas para el cual José Revueltas escribió el argumento. También los bailarines mexicanos continuaron experimentando en la coreografía con obras como El Chueco, El Sueño y la Presencia, Tierra, Los Pájaros, El Hupango y La Muñeca Pastillita.

Por otro lado, Xavier Francis, quien también había sido contratado por el INBA para impartir clases en la Academia, se convirtió en su primer profesor estable, orientando sus esfuerzos a organizar dentro de la Academia una escuela para formar nuevos elementos y mantener y acrecentar el nivel de los ya profesionales.

La trayectoria dancística de Francis, bailarín y coreógrafo de origen puertorriqueño, había sido múltiple, lo que le permitió adquirir una técnica no académica y sin limitaciones que fue de inestimable valor para los bailarines mexicanos, incluso para los grupos que actuaban independientemente de la Academia de la Danza.

Xavier Francis había estudiado piano y zapateo comercial, ballet clásico con Muriel Stewart, ballet moderno con el New Dance Groupe que seguía las tendencias de Martha Graham, Han<sup>ya</sup> Holm y Merce Cunningham. Estudió también bailes haitianos con León Destiné y danzas hindúes con la Compañía de Danzas orientales de Hadassa, donde comenzó a destacar su nombre. Posteriormente, formó parte de la Compañía de Danza Contemporánea junto con un grupo de personas que se hallaban interesadas en la experimentación dancística. (134)

Xavier Francis consideraba que esta formación diversa y compleja permitía que el bailarín surgiera más pronto y le daba un control más amplio sobre el cuerpo, además de que le ayudaba a formarse un claro concepto sobre la danza. Como él mismo señalaba:

"No creo en el bailarín tipificado o especializado, creo en el bailarín completo...la danza moderna trata de ser

expresiva, no subjetiva...tampoco creo que las nuevas -  
tendencias sean una revolución en el ballet de todos -  
los tiempos, se las puede considerar más bien como un -  
paso dinámico en su continuidad, realizado con lógica e  
inteligencia." (135)

Francis pensaba también que la danza moderna había lo -  
grado liberarse de un enclaustramiento y utilizar el movimiento  
del torso, las manos, los pies en todas las formas posi -  
bles. Para el coreógrafo, la danza moderna se había constituid  
do en un motor que impulsa el movimiento y no en un molde que  
lo impone:

"...mi contenido hace mi forma y no a la inversa. He -  
tratado de que mi estructura sea la más adecuada para -  
expresar mi idea...no siempre uso un argumento litera -  
rio, no creo que la danza sea subsidiaria de la litera -  
tura." (136)

Como apuntamos con anterioridad, el primer trabajo que -  
realizó Xavier Francis en México fue Imaginerías, con música  
de Bela Bartok y escenografía y vestuario de Julio Prieto. -  
Al año siguiente presentó su ballet Tózcatl, que para Francis  
significó la representación de la tendencia del hombre a sa -  
crificar a sus semejantes. Un año después realizó El Muñeco -  
y los Hombrecitos, sátira al militarismo, a la idolatría y a  
la sapiencia. Al respecto había escrito Francis: "noble es -  
el hombre que se puede mirar con sus propios ojos en forma -  
satírica". Veamos cómo eran los diseños del ballet:

"...todo el ballet se diseña en blanco, negro y gris, -  
con un maquillaje cubista; el único personaje a colores  
es el muñeco, todos los demás están hechos en grises -  
planos como si estuvieran vestidos de periódico...la es -  
cenografía...totalmente constructivista: eran unas for -  
mas en perspectiva con colores y antenas de televisión -  
en el fondo simulando una ciudad moderna...era el inicio  
de la tecnología...no conseguimos una música apropiada -  
así que no había música sino efectos de sonido con sona -  
jas, matracas, castañuelas y cosas así..." (137)

Xavier Francis, fue hasta 1953 maestro de la Academia. En 1954 organizó, junto con Bodyl Genkel, el Nuevo Teatro de Danza, taller de trabajo serio que sirvió de contrapeso a las crisis balletísticas oficiales (138).

En este último año Francis estrenó su obra denominada - El Advenimiento de la Luz, que era una especie de síntesis de Eoantropus, ballet que junto con Arnold Belkin había planeado y que por falta de recursos fue imposible llevar a escena. Eoantropus giraba en torno a la idea de la "aurora de la humanidad", es decir, a la idea de un nuevo mundo. Durante algún tiempo trabajaron en base a esta idea, presentando al público, finalmente, un producto lateral que fue El Advenimiento de la Luz, por una parte y por la otra también se derivó más tarde el ballet El Debate.

"El Advenimiento de la Luz era una especie de síntesis de la idea: era un escenario vacío con una especie de forma escultórica que podía haber sido una ciudad en ruinas calcinada o el esqueleto de un enorme animal prehistórico de donde salen estas dos gentes, un hombre y una mujer y de ahí emezan a construir un mundo nuevo...había una especie de sol representado como un átomo, con muchos aros...el tercer personaje era la luz, había una coreografía de color y de combinación que nunca se había hecho..." (139)

Sobre este mismo ballet había escrito Raquel Tibol: el coreógrafo resume el afán creador y constructivo del hombre que se convierte en el motor esencial de su evolución y continuidad y que queda unificado a través de la expresión artística:

"Combinando los elementos esenciales del lenguaje, el sonido y el color, Eoantropus /El Advenimiento de la Luz/ surge como un símbolo de alabanza, optimismo y llamada de atención sobre el aspecto constructivo y valeroso de la raza humana..." (140)

No obstante, esta obra de Xavier Francis no fue muy bien recibida por la crítica, encabezada por Raúl Flores Guerrero quien apuntaba que tanto Xavier Francis como Bodyl Genkel poseían una tradición estética y un conocimiento técnico arraigado a un proceso artístico ajeno a nuestro país, lo que les hacía olvidar los "elementos plásticos, dinámicos y emotivos" necesarios para una danza moderna, creando obras abstractas, surrealistas o psicológicas. Para Raúl Flores Guerrero no se trataba de que se incorporaran al movimiento de danza mexicana pero sí de hacer danza moderna "auténtica", es decir, que poseyera "claridad y nitidez tanto en lo básico conceptual - como en lo expresivo formal". Esto, señalaba el crítico, lo había logrado Francis en *Tózcatl* y en *El Muñeco y los Hombre-citos* pero había decaído totalmente en *El Advenimiento de la Luz*, creando un ballet "confuso y monótono, frío e intelectualizado, falto de una cálida expresión." (141) Más adelante señalaba el crítico:

"Ballet técnicamente perfecto...culminación de una tendencia formal e intelectualizada de Xavier Francis. Sin embargo carece de pasión, de emoción en los protagonistas /Francis y Genkel/...falta equilibrio entre la forma y la proyección emocional..." (142)

Por su parte, Arnold Belkin explicó que el ballet no gustó porque se le consideró como abstracto, para lo cual no estaba preparado el público. La danza, señaló, siempre se había rodeado de la utilería folklórica: las cananas, el zapateado y objetos reconocibles que provenían del folclore mexicano. En la obra de Francis, que desde el punto de vista de Belkin no era abstracta sino altamente expresionista, los e

lementos se habían sintetizado. (143)

Este fue uno de los puntos fundamentales por el que el Nuevo Teatro de Danza careció de un público numeroso y de una crítica favorecedora. Este problema se hizo aún más patente cuando los bailarines mexicanos, en 1957, realizaron una gira por Europa y Asia y el Nuevo Teatro de Danza continuó haciendo representaciones dancísticas en ausencia de los grupos mexicanos.

Así, la temporada que presentó el Nuevo Teatro en 1957 se realizó ante la "más desoladora ausencia del público", según puntualizó Raúl Flores Guerrero, quien lo atribuyó a que Francis, en lugar de transmitir emotivamente "asuntos locales" que eran los que llamaban la atención del público, poseía una tendencia universalista. Además, apuntó Flores Guerrero, la ausencia del público también se debía a la falta de publicidad por negligencia del INBA. (144)

Habría que mencionar también que el Nuevo Teatro de Danza era el único grupo que no gozaba de subsidio del INBA ni trabajaba amparado por el presupuesto de la temporada oficial. De ahí que los miembros del grupo tuvieran que trabajar en diversas actividades, muchas veces alejadas de su verdadera profesión de bailarines. El Nuevo Teatro estaba integrado por Manuel Hiram, Rodolfo Reyes, Carmen Valle Franco, Beatriz Garfias, Luis Fandiño, Ruth Noriega, John Fealy, Bodyl Gen del, Rosa Bracho y Cecilia Baram.

En la temporada de 1957, el grupo de Francis estrenó obras como *Fantasia* y *Fuga y Procesiones*, de Xavier Francis, -

Caricaturas y Deigadina, de Bodyi Genkel; Las Naderías y El-Rostro del Hambre, de John Fealy, además de algunas reposiciones. Y para la temporada del año siguiente también hubieron varios estrenos de Francis: Pastoral, Contrastes y El Debate. Al año siguiente presentó su obra Tiempo de Mar, "momento de plenitud en la lúcida angustia creadora del artista".

Sobre El Debate señala Arnold Belkin:

"...estaba basado en una serie de preocupaciones sobre la guerra fría...el Debate tiene sus antecedentes en la Mesa Verde de Kurt Joos...eran dos grupos de hombres, unos iracundos y otros más contentos...representaban la guerra y la paz...yo incorporé, en lugar de una escenografía que representara otro espacio, una obra de arte que tiene su existencia propia: la escenografía era un mural...que representaba lo que sucedía en la escena: - la guerra y la paz. Un grupo de gentes sentados que representaban las fuerzas de la ignorancia y del oscurantismo y otro grupo de gentes que iba avanzando con grandes cantos...el mural podía, por un truco de luces, desaparecer y aparecer como ruinas de la civilización. En el frente había una especie de tribuna semicircular que podía separarse y convertirse en dos tribunas opuestas. También habían unas lanzas e instrumentos de guerra en el fondo...termina con algo que podía ser visualmente, - la Oda a la Alegría de Beethoven..." (145)

A pesar de que Xavier Francis, una vez que había conformado el Nuevo Teatro de Danza, careció de la ayuda oficial y de apoyo por parte de la crítica para continuar por el camino de búsqueda que había elegido, tal vez mucho menos convencional y realmente vanguardista frente a sus contemporáneos, logró estructurar a la danza moderna mexicana como una actividad verdaderamente profesional.

Su trabajo serio y su técnica rigurosa habían atraído a su taller de trabajo a múltiples bailarines; de hecho, la misma Guillermina Bravo considera las influencias de Francis como un factor decisivo en su formación como bailarina y coreó

grafa.

Xavier Francis fue lo suficientemente hábil como para - trabajar, perfeccionar y orientar las diferentes tendencias- y habilidades de los bailarines que llegaban a su taller, - sin imponer nunca sus propias ideas y procedimientos. Se const tituyó definitivamente en el puntal necesario para la danza- moderna mexicana, que durante el corto período de Miguel Co- varrubias en la dirección de la Academia de la Danza habí- cobrado un impulso decisivo.

#### IV. CULMINACION DEL MOVIMIENTO DANCISTICO NACIONALISTA

##### 1. El ballet Zapata de Guillermo Arriaga

La Academia de la Danza Mexicana ha tenido en su trayectoria histórica innumerables crisis y reorganizaciones que han impedido la realización de un trabajo sólido y constante.

Esta situación provocó la conformación de pequeños grupos de danza, tanto clásica como moderna, que generalmente tenían diferencias técnicas o ideológicas. Esta circunstancia fraccionó definitivamente la unificación que Miguel Covarrubias se había planteado como necesaria para el desarrollo de la danza mexicana durante su corto período en la Dirección del Departamento de Danza. Como tiene a bien señalar Raquel Tibol

"Ninguna compañía puede lograr alta calidad técnica y coherencia si cada seis años, rigurosa y obligadamente le cambian al promotor y el promotor de la danza en México es el Instituto Nacional de Bellas Artes. El Estado en México es el único empresario constante de la danza. Los magnates de las finanzas y de la industria han prometido muchas veces crear patronatos para promover la danzas pero esas promesas no han conocido proyectos concretos...a causa de ello el trabajo heroico de los artistas ha sido corriente..." (146)

En 1952, al terminar el sexenio del presidente Miguel Alemán, Carlos Chávez abandona la dirección del INBA y Miguel Covarrubias la de la Academia de la Danza. Las actividades de esta última tardaron un tiempo en normalizarse. Sin embargo, para 1953 se logró llevar al teatro una nueva temporada de danza donde se estrenaron doce coreografías distribuidas en cinco programas diferentes.

Entre las obras más importantes presentadas entonces podemos mencionar: Polifonía, de Bodyl Genkel y Elena Jordán, - Uriapuru, de Raquel Gutiérrez y La Anunciación, de Rosa Reyna. Además, hubieron algunos estrenos de los coreógrafos independientes de la Academia, como La Nube Estéril y Guernica, de Guillermina Bravo, La Maestra Rural y Emma Bovary, de Josefina Lavalle, entre otras.

La obra más importante de la temporada fue el Zapata, de Guillermo Arriaga. Esta danza se convertiría posteriormente en el paradigma de la danza moderna mexicana, en la ejemplificación de la culminación del movimiento dancístico con las características con que se venía practicando.

El Zapata de Guillermo Arriaga, con música de Pablo Moncayo y escenografía y vestuario de Luis Covarrubias, tuvo un gran éxito y fue muy bien recibida por el público, como queda constatado en las críticas de la época. La obra estaba compuesta de tres partes: la primera, cuando Zapata surge de la tierra; la segunda, narra las luchas del revolucionario bajo el grito de tierra y libertad y la última está relacionada con la muerte y el testamento de Zapata.

Veamos algunas críticas escritas sobre el ballet:

"...el contenido social, la nota auténticamente popular, constituye la base para plasmar nuestro espíritu en la danza... pensemos en la cantera inagotable que ofrece la vida nacional en sus momentos culminantes... es la fuente del arte verdadero..." (147)

"Sencillo en su argumento, simple en sus elementos... obra coreográfica de gran rango. No abusa de la mímica, no se convierte en drama, no es puro juego plástico. Y sin embargo contiene todos esos elementos. Es aquí donde el tema no sobrepone a la obra de arte pero queda ví

sible, se objetiviza...obra llena de emotividad, intensamente dramática...el ritmo, la música y la simplificada escenografía actúan en función de la danza...uno de los grandes méritos de este ballet está en su elocuencia, en la inmediatez de su impacto. Se despliega con una continuidad que hace innecesaria toda explicación...<sup>71</sup>  
(148)

Para Raúl Flores Guerrero, el Zapata de Arriaga se convirtió en la obra maestra de la danza mexicana y el logro de lo que se venía buscando desde hacía tanto tiempo en la danza: una "esencia de la mexicanidad a la vez que una proyección universal en el mensaje artístico". Considera también que la obra mantiene un perfecto equilibrio entre la forma y el contenido, entre el concepto humanista, realista y poético y los movimientos originales de la danza, gracias a la superación de técnicas y expresiones diversas. (149) Posteriormente señala:

"El ballet Zapata es un símbolo de lo que la danza mexicana es potencial y realmente; en él coexisten los elementos esenciales que debieran regir a los coreautores mexicanos en sus creaciones; hondura y humanidad en el tema; simplicidad en su realización; perfección y claridad en la estructura dinámico-musical y en la secuencia coreográfica y todo ello tratado con medios artísticos y técnicos cercanos a la tierra y al hombre de México."  
(150)

Sobre esta misma obra, Alberto Dallal anota:

"Esta obra contempla ante todo la leyenda que se crea alrededor de la figura del revolucionario, pero humanizándola, situándola en la tierra, punto de partida no sólo de la revolución, sino de la vida. El coreógrafo, inspirado fundamentalmente en la obra pictórica de José Clemente Orozco, expone imágenes expresionistas que, inmersas en claroscuros impresionantes, no sólo dan idea del impulso creador de la Revolución Mexicana, sino las enormes posibilidades de la danza moderna en una situación intensa, acelerada...en el reconocimiento alcanzado por el Zapata...se descubre la realización de los conceptos que embrionariamente se hallaban en las primeras reflexiones en torno a la posibilidad de una danza-

auténticamente mexicana. Esta obra llega a ser representativa de todo el movimiento..." (151)

Concluyendo, podemos decir que el Zapata de Guillermo Arriaga era una obra emotiva, conmovedora, perfectamente vinculada a un momento determinado en el que el mensaje directo era bien apreciado por el público. El título de la obra, la música y los diseños, así como la interpretación del propio coreógrafo, habían dado a esta obra un lenguaje que podía llegar a un amplio público y realmente emocionarlo, incluso apasionarlo, tocando fibras sensibles de su historia. Como apunta Guillermina Bravo, si despojamos a la obra de su vesturio, de su nombre y del intérprete, ésta se hunde; no obstante, el Zapata posee sin duda el "impacto de su nombre".

Después del Zapata, fueron pocas las obras que lograron causar una gran impresión en esta temporada. Sin embargo, hubo un acontecimiento importante para el mundo de la danza mexicana el mismo año del estreno de Zapata.

Por iniciativa de Mathías Goeritz y bajo el patrocinio de Daniel Mont, se inauguró en septiembre de 1953 el Museo-Experimental del Eco, realizado con la mira de crear un local funcional para eventos interdisciplinarios de carácter rigurosamente "efímero". Para la inauguración del Museo se hallaban presentes aquellos artistas que habían colaborado con Goeritz: los pintores Rufino Tamayo y Carlos Mérida, el escultor Germán Cueto, el músico Lan Adomíán, el cineasta Luis Buñuel, quien colaboró en el montaje de una coreografía que tuvo por escenario la escultura serpentina que Mathías Goeritz había colocado en el patio del Museo. Se invitó a parti

cipar en el evento dancístico a un coreógrafo neoyorkino llamado Walter Nicks, quien al parecer tenía una estrecha relación con Catherine Dunham, prestigiada bailarina y coreógrafa norteamericana que había estado en México en alguna ocasión. Rosa Covarrubias fue quien se encargó de realizar el vestuario de los bailarines, al parecer con un tinte popular. También participó la bailarina Pilar Pellicer, quien bailó como solista frente a un mural diseñado por Henry Moore. Asimismo, Guillermo Arriaga participó en el evento, junto con el grupo de Walter Nicks.

Desgraciadamente no tenemos gran información sobre el acontecimiento dancístico. En general, el conjunto artístico que se presentó en la inauguración causó gran polémica, "despertando odios y pasiones pero nunca indiferencia" (152).

Para la temporada de danza de 1954, el INBA logró reunir de nuevo a los grupos que funcionaban fuera de la Academia para integrar un programa importante. El Nuevo Teatro de Danza, recién constituido, llevó al escenario los Tres Juguetes Mexicanos, de Elena Noriega, Metamorfosis, de Bodyl Genkel, El Advenimiento de la Luz y El Muñeco y los Hombrecitos, de Xavier Francis. El Ballet Nacional, por su parte, presentó algunas reposiciones y cuando estaba a punto de estrenarse el ballet Rescoldo, de Guillermina Bravo, se suspendió; según se decía, no estaba bien preparado.

El Rescoldo, que bien se hallaba en condiciones de presentarse al público, partía de la realidad

"palpitante y actual del pueblo de México: la visión artística del último medio siglo de nuestra trayectoria -

histórica: la contrastante situación de la sociedad porfirista...y de los campesinos, mineros y trabajadores de las fábricas; la floración del espíritu revolucionario del pueblo mexicano, sus logros maravillosos y sus fracasos dolorosos y por último la realidad final, resultante de ese proceso." (153)

Guillermina Bravo señala que el ballet era muy directamente adverso a la época de Miguel Alemán y que, al final, hacía una severa crítica sobre los ricos, ejemplificados en un baile en una casa de las Lomas (de un político) y hacía una parodia con un baile de la sociedad porfirista presentado al principio: nada había cambiado después de la Revolución.

Por otra parte, el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza, llevó al escenario obras poco importantes, como indica Raúl Flores Guerrero, sobre todo aquéllas presentadas por Martha Bracho: Los Pájaros y Sensemayá.

"...el exotismo es un factor determinante de inconsistencia y superficialidad...Sensemayá está en el ámbito del exotismo, de ahí su falsedad sentimental y dinámica también su inconsistencia balletística...es una visión turística de lo negro..." (154)

Decía también nuestro crítico que lo mejor del programa de la Academia había sido El Maleficio, de Elena Noriega. Finalmente, Ana Mérida también participó en esta temporada con su grupo denominado Quinteto de Danza. En este año estrenó su ballet Al Aire Libre.

Hacia 1956, el Departamento de Danza del INBA fue nuevamente reorganizado. Esta vez, después del período de Angel Salas (1954-1956), quedaba en la dirección del Departamento Zita Basich y en la dirección de la Academia Margarita Mendoza López. El Ballet de Bellas Artes y la Academia de la Danza

za, que hasta la fecha había funcionado como un mismo organismo, se constituyeron como dos entidades independientes.

Tanto en este año como en el siguiente no es muy profunda la creación de las obras coreográficas. Cabría mencionar también que en 1955 no hubo temporada. En general, decae la inventiva que se había dado en los primeros años de la década. En 1956 la obra que llamó la atención de la crítica fue El Demagogo de Guillermina Bravo, también denominada Danza sin Turismo No. 2 (había estrenado su Danza sin Turismo No. 1 en 1955). El ballet trataba un tema considerado antiballetístico: un paro obrero, el convencimiento de un líder demagogo por parte del patrón, la traición del demagogo a sus compañeros y el fracaso de la huelga. Como apunta Lin Durán, al espectador se le comunican las características de los personajes no por discernimiento sino por asociaciones:

"El demagogo se mueve siempre como si estuviera pisando una cuerda floja, lo que produce en el espectador la sensación de estar frente a un hombre inestable, de dos caras, cobarde, con todas las características del traidor. El homrecillo vestido de negro (el patrón) se desplaza sobre una plataforma y trepa continuamente por una estructura de recuerdo fabril, de tal modo que sus movimientos son un poco de reptil y otro poco de insecto -la certidumbre de que es sombra y cerebro del demagogo se establece por el contratiempo dancístico de algunas secciones-. El grupo de obreros se mueve en forma compacta pero también a veces como un núcleo que estallara, etc. .." (155)

Por otro lado, Flores Guerrero apuntó que la obra demostraba las posibilidades de la danza en la transmisión de un mensaje emotivo y en la profundización en un sentido crítico y social, como la literatura o las artes plásticas, "siempre y cuando los valores formales respondan por su originalidad y fuerza artística a esos fundamentos conceptuales" (156).

## 2. Gira de los bailarines mexicanos por Europa y Asia

A mediados de 1957 se celebró en Moscú el VI Festival Mundial de la Juventud Democrática. Las invitaciones se hicieron extensivas a muchos artistas jóvenes de diversas especialidades. Los bailarines y coreógrafos mexicanos vieron en esta experiencia una oportunidad maravillosa para conocer lo que se hacía en otras partes del mundo en materia de danza, y para confrontar sus danzas con otros públicos.

En un principio, el INBA no aprobó el proyecto, amenazando a los bailarines con el cese definitivo de sus actividades dentro de la Academia. Argumentaba que ésta sufriría un desequilibrio insalvable con el alejamiento masivo de tantos maestros. No obstante, era tal la fuerza y la necesidad de los bailarines para asistir al Festival y alcanzar una madurez como artistas que lograron llevar a cabo sus deseos.

A pesar de las grandes diferencias que existían entre los bailarines del Ballet Nacional y los del Ballet Contemporáneo de la Academia de la Danza, lograron unir sus esfuerzos constituyéndose en un solo grupo denominado Ballet Nacional Contemporáneo, y ampliar el proyecto original que consistía únicamente en la presentación en el Festival de la Juventud.

"Hijas de Waldeen unas y de Ana Sokolow las otras habían militado en sus tendencias específicas con ardor... las waldeencanas habían crecido desde el mensaje social de carácter nacionalista y estaban en un proceso de integración de corrientes estéticas. Las sokolowas habían llenado sus formas con los contenidos que dictaban las -

circunstancias, contenidos que trataban de ser mexicanos y alcanzar resonancias humanistas..." (157)

Finalmente el grupo logró obtener una pequeña ayuda oficial para solventar los gastos colectivos como el transporte de escenografías y vestuarios, grabaciones, etc., ayuda que debió completarse con los fondos recaudados en subastas, colectas y funciones de beneficio. Además, cada bailarín pagaría sus gastos personales.

Entre los bailarines que se sumaron al Ballet Nacional Contemporáneo para llevar a cabo la gira se encontraban Elena Noriega, Alma Rosa Martínez, Guillermina Bravo, Rocío Saggón, Rosa Reyna, Beatriz Flores, Guillermina Peñaloza, Raquel Gutiérrez, Adriana Siqueiros, Graciela de Velasco, Elsie Cota, Aurea Turner, Valentina Castro, Eva Robledo, Gladiola Orozco, Enrique Martínez, Raúl Flores Canelo, Armando Chavarri, Rafael Buitrón, Héctor Fink, Guillermo Palomares, Carlos Gaona, John Sakmari, Rosalío Ortega, Juan Casados, Federico Castro, Héctor del Valle.

Además, acompañaban al grupo como directores de escena, Dagoberto Guillaumín y Mario Vázquez, como director de orquesta Jorge Delezé; asimismo el compositor Rafael Elizondo, el pintor Mario Orozco Riveray los dramaturgos Sergio Magaña y Emilio Carballido. Josefina Lavalley Nellie Happee, quienes se encontraban en Europa desde hacía algunos meses, se unirían al grupo. (158)

El Ballet Nacional Contemporáneo se había propuesto para la gira, llevar un repertorio que representara "auténticamente" a México y comprobar si el contenido de las obras te-

nía una resonancia universal. Las obras seleccionadas para tal efecto fueron muy variadas: La Manda, de Rosa Reyna; Tierra, El Invisible y Tres Juguetes Mexicanos, de Elena Noriega; Tonantzintla, de Rocío Sagaón -basada en la coreografía original de José Limón-; Los Gallos, de Farnesio Bernal, El Chueco, de Guillermo Keys; La Maestra Rural, Juan Calavera y Concierto, de Josefina Lavalle; La Canción de los Buenos Principios, de Carlos Gaona; El Corrido del Güero Vázquez y sus Malas Compañías, de Raúl Flores Canelo; En la Boda, de Walden y finalmente Danza sin Turismo No.1, El Demagogo, Braceros y La Nube Estéril, de Guillermina Bravo. Además de estas obras, se presentarían versiones coreográficas de algunas danzas folklóricas bajo la supervisión del maestro Marcelo Torreblanca (159).

En la presentación del ballet mexicano en la Unión Soviética. hubieron varias sorpresas, expresadas por Guillermina Bravo en algunas cartas. Guillermina escribe que a pesar de que las actuaciones del grupo tuvieron algunas fallas, sobre todo en la realización de la escenografía, la iluminación y el vestuario, las obras no obstante interesaron al público y además provocaron discusiones sobre conceptos, técnicas y metas de la danza mexicana. Los bailarines mexicanos tuvieron la oportunidad de hablar con maestros de ballet, con bailarines y periodistas frente a los que expusieron sus ideas y combatieron las de ellos, que "son las que norman al Gran Teatro de Moscú". Sin embargo, apunta Guillermina, hubo un rechazo oficial hacia la danza moderna que se consideraba superada

por los ballets clásicos monumentales. Asimismo, se extrañaron de la manera de representar una "realidad premeditadamente exagerada y lúgubre y la desolación acentuada de los sufrimientos".

"Independientemente del público, el gobierno piensa que aquí sólo hay que mostrar los espectáculos alegres y positivos de otros países; las autoridades no quieren saber de problemas...aunque recibido por el pueblo con sorpresa, estupor, cariño y aplausos, nuestro trabajo no ha logrado convencer al Ministerio de Cultura del beneficio que reportaría a ambos países nuestra presentación profesional..." (160)

Más adelante, Guillermina Bravo señaló que sus danzas, no obstante el buen recibimiento que tuvieron por parte del público, fueron mal interpretadas por un pueblo que recientemente había tenido contacto con el ballet clásico:

"...el pueblo pensó que el hombre que yo había pintado como el jefe de los consorcios y del imperialismo norteamericano que poseía el petróleo, era el funcionario y lo aplaudían por eso, ante mi asombro terrible porque estaban entendiendo mi ballet al revés...nos enseñó mucho la gira...que un melodrama puede entenderse de un modo de otro, que los "malos" pueden ser, según el público que los ve, unas personas u otras..." (161)

Posteriormente, el Ballet Nacional Contemporáneo tuvo la oportunidad de presentarse en varias ciudades de China, donde fueron recibidos con gran "aliento, respeto, estímulo y orientación". El enfrentamiento con este país oriental provocó en Guillermina Bravo un profundo replanteamiento de sus convicciones y una verdadera identificación con los valores orientales. Elogió ampliamente al pueblo chino por su sensibilidad, su comprensión y efusividad para acoger un arte extraño y nuevo para él. En efecto, la opinión de China respecto a las obras dancísticas mexicanas fue muy alentadora para-

los bailarines:

"...las danzas reflejan en todo momento el genio de los artistas mexicanos. Los movimientos, maduros y ricos, - son como un lenguaje gráfico que presenta claramente la lucha del pueblo mexicano por la justicia y por el porvenir. Las obras que se inspiran en el rico folklore mexicano también son muy vivas y variadas. Expresan maravillosas leyendas y cuentos populares con profunda significación...el arte del ballet mexicano tiene muy intenso estilo nacional que se caracteriza por los movimientos libres del cuerpo, los pies descalzos y sin puntas, que lo diferencian del ballet europeo..." (162)

Después de su estancia en la República Popular China, - el Ballet tuvo la oportunidad de continuar la gira y realizar funciones en Rumania y en Italia. En Rumania la crítica también fue muy favorecedora:

"Los temas ofrecidos han sido de un duro realismo. Por otra parte la temática de los bailes, que expresa una actitud profundamente humana frente a la realidad de la vida, constituye lo más interesante del espectáculo mexicano. La coreografía de los artistas mexicanos se inspira en las ricas tradiciones nacionales, estilizando motivos del folklore. Emplea la plasticidad del pie desnudo, de las manos crispadas, del tórax, de los puños, - elementos menos valorados en el ballet clásico..." (163)

Y en Italia, la crítica señaló que las realizaciones mexicanas tenían una rara importancia "...pues forma y contenido lograban un estupendo equilibrio y una necesaria integración..." (164) Así, en ambos países se expresó a los bailarines mexicanos que tenían el mérito de eliminar lo convencional en su esfuerzo por resolver problemas de aguda actualidad artística.

Finalmente, podemos decir que la gira tuvo un gran éxito y que fue definitivamente de gran valía para los bailarines que participaron en ella. La experiencia fue decisiva: - la ardua labor de grupo les permitió a los bailarines mexica

nos alcanzar una verdadera cohesión que normalmente se había hecho difícil desde la fundación de la Academia. Las danzas que habían venido realizando necesitaban forzosamente ser confrontadas con otros públicos y con otras formas del quehacer dancístico. Por último, la crítica de otras latitudes se constituyó en un instrumento valiosísimo a su vez para la autocrítica y el autoanálisis, tanto de los coreógrafos como de los bailarines.

"El viaje a Europa y Asia...significó un reconocimiento y una confrontación. Reconocimiento de una temática y una expresión representativas. Confrontación con otras tradiciones, con la preparación y la capacidad organizativa de otros grupos y otras culturas. Por otra parte, los bailarines y coreógrafos mexicanos se ven estimulados y probados en cuanto a eficacia y profesionalidad".  
(165)

La gira habría de tener consecuencias posteriores para el desarrollo de la danza moderna en México. Se formarían nuevos grupos con planteamientos distintos. El Ballet Nacional, por su parte, adoptaría nuevas consignas y presupuestos para la creación dancística. Es justamente este año -1957- el que Guillermina marca como la terminación de la etapa nacionalista en su obra.

### 3. El Ballet Nacional y la búsqueda de una nueva técnica

Después del viaje a Europa y Asia, los bailarines que - integraban el Ballet Nacional Contemporáneo decidieron continuar juntos para presentar la temporada de danza de 1958. Se llevaron a cabo varios estrenos: Imágenes de un Hombre y Braceros, de Guillermina Bravo. Esta última se había llevado a escena antes de la gira, pero más bien a manera de ensayo general. Asimismo, Un Cuento, Quinteto y Los Cazadores, de Farnesio Bernal; Ciclo Mágico y Corrido del Sol, de Carlos Gaona; Movimiento Perpetuo, de Rosa Reyna; Los Payasos y Ellas, de John Sakmari; La Leyenda del Amazonas, de Raquel Gutiérre; Huapango, Fuegos Artificiales y Arca de Sacrificio, de Martha Bracho. También participó en la temporada el Nuevo Teatro de Danza con algunos estrenos, ya antes mencionados.

Las críticas más elocuentes de la temporada estuvieron dirigidas a las obras de Guillermina Bravo. Flores Guerrero escribió refiriéndose a Braceros que era una de las obras - más fuertes, elocuentes y conmovedoras de la historia de la danza mexicana. El esquema de la obra se apoyaba en sucesos reales y conocidos. Plantea tres situaciones: la esperanza y la ternura de la familia del "lado mexicano", la angustia y la tensión en la lucha fronteriza entre el bracero y los - "rangers de aquel lado" y finalmente la resignación y el amor en el retorno del campesino a su tierra. Veamos cómo describe la danza su propia autora:

"La acción de esta danza es apenas la necesaria para pe

netrar en lo subjetivo de la situación y de los personajes. La riqueza se encontrará en los infinitos matices de la vida interior que tiene una mujer que espera y un hombre que, al cumplir mecánicamente con sus labores, sueña, desea y sufre. Los capataces cumplen también su deber mecánicamente pero ellos no sueñan. No tienen vida interior. Esta danza trata de ser una expresión poética de una situación dada. No es crítica ni sátira ni, en absoluto demagogia. La intención es ahondar un poco, por medio del arte, en la actual circunstancia histórica del mexicano." (166)

Guillermina Bravo señala el año de 1957 como la terminación de su etapa nacionalista, con obras realistas de temas sociales. Su etapa siguiente, en contraposición, sería la no-realista, con temas mágico-rituales provenientes de las comunidades indígenas. Pero el cambio fundamental no está basado en el planteamiento distinto del contenido de la obra, sino en función de la búsqueda de una nueva técnica, que para Guillermina Bravo inicia la correcta formación del bailarín, es decir, la construcción de los cuerpos, "la búsqueda de estructuras propias de la danza que no tienen que ver ni con la literatura ni con el teatro ni con la música..." (167)

En 1958 se invita a David Wood (de la escuela norteamericana de Martha Graham) a impartir cursos de la técnica Graham a los bailarines de Bellas Artes y al Ballet Nacional. Las influencias de este bailarín fueron decisivas sobre todo para el Ballet Nacional. El conocimiento pleno de la técnica Graham se convirtió en una verdadera necesidad para Guillermina Bravo, que se había deslumbrado con esta nueva técnica que consideró como algo sólido, que ofrecía al grupo múltiples posibilidades para su desarrollo.

Al poco tiempo, junto con Valentina Castro y Freddy Ro-

mero, Guillermina viajó a Nueva York y se quedó durante algunas semanas en la escuela de Martha Graham. Lo que más le llamaba la atención a Guillermina había sido la forma, el método de llevar una escuela. Esto, según puntualizaba, coincidía con sus experiencias en China: la construcción de un método adecuado para la preparación de un bailarín, una técnica que pudiese servir para que la formación fuese de todos y para todos, es decir, neutral y universal. Además, planteaba Guillermina, también analizaron por su propia cuenta cuáles eran los principios físicos de la técnica, las leyes biológicas del movimiento y los fundamentos de la teoría. (168)

Así, Guillermina Bravo adquirió la técnica Graham como un instrumento ilimitado, como un sistema que permitía la formación del bailarín para crear un lenguaje puramente dancístico. Encontró en estos procedimientos un nuevo punto de partida para la investigación de lo que podía ser el movimiento en el cuerpo humano y, partiendo de aquí, las posibilidades de la creación coreográfica.

La Bravo abandonó las consignas anteriores para avocarse totalmente a estos planteamientos. Encontró en ellos la verdadera revolución en el arte, dejando de lado el tema, el argumento u otros elementos que llegaron a conformar a la danza mexicana. Centró entonces su atención en los elementos intrínsecos de la danza y en el bailarín como su único instrumento de trabajo. Al respecto, puntualiza la coreógrafa:

"...el valor de toda esta época posterior a la gira fue el encontrar un lenguaje propio, signos propios que es - aún nuestro problema veinte años después...cuáles son -

los signos físicos que corresponden a esta época, cómo nos vamos a hacer entender hoy, no como los indios o los grandes danzantes campesinos...sino el México que estamos viviendo hoy...el México del petróleo..." (169)

4. La formación de nuevos grupos y el viraje de los años sesenta

Al regreso de la gira, Josefina Lavalle -quien había sido al lado de Guillermina Bravo la fundadora del Ballet Nacional- se separó del grupo para integrar, junto con Guillermo Arriaga el Ballet Popular de México, como un organismo dependiente del INBA. El Ballet aspiraba a "ofrecer espectáculos de auténtico valor documental". Los elementos que constituyeron al Ballet Popular fueron: Evelia Beristáin, Rosa Marenko, Alma Rosa Martínez, Hugo Romero, Margarita Gordon, Enrique Martínez, Laura Zapata, Adrián González, Lucero Binnquist, Miguel Araiza, Guillermo Madrigal y Luis Jorge Moreno.

El Ballet constituido por Josefina Lavalle dio una mayor importancia a las danzas indígenas y mestizas como un documento vivo y para tal efecto contaron con la asesoría de los maestros Luis Felipe Obregón y Vicente T. Mendoza. Además poseían en su repertorio algunos ballets de danza moderna como Juan Calavera, El Sueño y la Presencia, Pastoral de Verano, Redes, Zapata, Cuauhtémoc y Feria, entre otros. Hacia 1958, Guillermo Arriaga gestiona que el Ballet Popular quedara integrado al ballet oficial de Bellas Artes. Esto se llevó a cabo bajo la dirección de Miguel Alvarez Acosta, quien aprobó la proposición de Arriaga (170).

Por otro lado, Waldeen -quien había fundado en 1952 el Ballet Moderno de México y que había trabajado en forma independiente- fundó en 1959 el Ballet Waldeen, cuya finalidad -

se centró en evitar la mecanización de la técnica, en mantener lo humano en la expresión dancística y en incorporar elementos del ballet clásico. Conscientemente, Waldeen se apartó de la técnica de Nueva York porque, según decía, era un medio de "deshumanizar los cuerpos". Por el contrario, ella consideraba que el cuerpo era un vehículo para expresar emociones.

Waldeen había expresado también que existía en el campo dancístico una profunda desviación de los principios que hicieron posible la aceptación de la danza moderna en México, hasta transformarse en una danza "estérilmente abstracta" por su distanciamiento con la vida real del país. (171)

Integraban el Ballet Waldeen: Margarita Gordon, Lucero-Binnquist, Nieves Paniagua, María Cristina Anaya, Norma López Malo, Graciela de Velasco, María Elena Shuartz, Hugo Romero y Rafael Buitrón. Además contaba con la colaboración del director escénico Asa Zatz.

Por otro lado, aún funcionaban otros grupos como el Nuevo Teatro de Danza y el Ballet Contemporáneo, dirigido por Rosa Reyna, quien suplía a Elena Noriega y que tenía la decisión de internarse por caminos muy nuevos en la danza, para lo cual recurrió a la música concreta. El resultado fue una obra no muy feliz, llamada Movimiento Perpetuo.

Asimismo, continuaba trabajando el Ballet de la Universidad con Magda Montoya, quien a pesar de intentar imponer un "sello nacionalista" en su obra, carecía de una técnica que la fundamentara. También continuaba en sus labores el Ballet Concierto de México, que se había derivado del Ballet-

de Nelsie D'Ambré en 1952 y que había persistido en las formas clásicas. Estaba dirigido por Sergio Unger y Felipe Segura.

Existía también el Conjunto Oficial de Danzas Regionales del INBA, que se había fundado en 1956 bajo la dirección del maestro Marcelo Torreblanca. Y por último, el Ballet del Instituto Mexicano del Seguro Social, dirigido por Helena Jordán, entre cuyas premisas se encontraba la difusión de la danza moderna, clásica y regional.

Al tomar la presidencia Adolfo López Mateos, Celestino Gorostiza fue nombrado director del INBA. Con Gorostiza a la cabeza del Instituto se dio un viraje total en relación a la danza. Gorostiza expuso en una entrevista sus puntos de vista con respecto a la actividad dancística del país. A la pregunta "¿Existe una danza mexicana?" respondió:

"Existe en sus formas primarias populares, pero no creo que se haya llegado a incorporar de manera creativa. Se han obtenido logros que son indicios de lo que se puede hacer. Hay que estimular esa actividad para que alcance su categoría de creación. Para ello vamos a tratar de unificar todos los grupos de danza moderna... aunque están todos dentro del INBA no están unificados. Predomina la discordia y esto retrasa el trabajo..." (172)

Como podemos claramente observar, para Celestino Gorostiza la danza no había alcanzado sino un desarrollo muy elemental. Al apuntar que la danza debía alcanzar su "categoría de creación" rechaza en gran parte la trayectoria que habían tenido esta actividad como un arte sólido e independiente. Desconocía de hecho y profundamente los planteamientos de-

los diferentes grupos que habían dado su esfuerzo más sincero en el quehacer dancístico y coreográfico y que por ello mismo tenían sus propias metas a alcanzar.

En fin, con este desconocimiento profundo de la realidad dancística, Gorostiza llevaría adelante sus planes con respecto a los destinos de la danza en México, como veremos posteriormente.

A la siguiente pregunta "¿La danza moderna es ya popular?" Gorostiza señaló:

"No. La danza moderna está en un período de experimentación. Quizás sean México y los Estados Unidos los países que más la experimentan. Y se ha desterrado el ballet clásico, en mi concepto indebidamente. Creo que el INBA debe fomentar todas las tendencias en la danza, y procurar la verdadera transformación de la danza folklórica en una danza realmente artística. Ya disponemos de grupos regionales de danza. De manera que nuestra actividad se desarrolle sobre estas tres bases: ballet, danza y danza folklórica..." (173)

En realidad, no podemos saber que significa para Gorostiza una danza "realmente artística". Es difícil distinguir si se refiere a la transformación de la danza folklórica por el ballet clásico o por la danza moderna (que curiosamente la menciona como "danza" sin especificar si se trata de danza moderna o de otro tipo de danza) o si se trata de alcanzar un desarrollo específico del folklore para llevarlo al escenario. Lo que sí es obvio es su consideración de que la danza "artística" debe partir de la folklórica.

Se le formuló una tercera pregunta "¿De qué elementos dispone para la formación del ballet?" A la que respondió:

"Si lográramos la unificación de los diversos grupos de bailarines, formaríamos el Ballet de Bellas Artes con los que quieran trabajar. Bueno, lo formaremos de todas maneras. Las actuaciones del Ballet Concierto, presenta

do por un grupo particular, han demostrado que el ballet tiene éxito y posibilidades en México." (174)

En este párrafo queda clara la actitud autoritaria de Gorostiza al dejar bien establecido que (pase lo que pase) - se formaría un sólo cuerpo de danza. Y al parecer insinúa, - posteriormente, que habría mayores posibilidades de que el Ballet de Bellas Artes quedara constituido como una compañía de ballet clásico, haciendo referencias al Ballet Concierto. Cabría preguntarnos ¿adónde quedaría entonces la danza moderna?

Conforme a estas ideas, Gorostiza nombró a Ana Mérida directora del Departamento de Danza y a Josefina Lavallo directora de la Academia.

La formación del Ballet Oficial no se hizo esperar: se obligó a los cuatro ballets existentes (Ballet Nacional, Nuevo Teatro de Danza, Ballet Contemporáneo y Ballet Popular) a desmembrarse, eligiendo de entre ellos nuevos elementos para conformar el Ballet Oficial. A los miembros del Ballet Contemporáneo se les acepta sin tardanza, pero no sucede lo mismo con los demás grupos. Por ejemplo, al Ballet Nacional se le quita el subsidio y le dan opción a cuatro de sus miembros (Guillermina Bravo y Lin Durán entre éstos) a unirse al Ballet Oficial o a seguir su búsqueda aisladamente. Al respecto puntualiza Flores Guerrero:

"Ana Mérida es la promotora del cese de la mitad de los bailarines productivos en México y los obliga a subsistir por medio de otras vías: la televisión o la revista" (175).

Además, se llegó a limitar también la actividad de las-

escuelas de danza, por otros medios. Por ejemplo, al Nuevo Teatro se le exigieron títulos y nombramientos para poder enseñar, además de que esta actividad sólo la podían ejercer si iba de acuerdo al plan de estudios de la Academia. Igualmente, los títulos profesionales y los certificados de estudio sólo serían otorgados por la misma Academia.

Entre los planes de la Academia, que había fijado Josefina Lavalle, se encontraban los siguientes puntos:

"...poner las bases para la búsqueda de lo auténticamente mexicano en la danza...en el estudio del folklore y de las técnicas universales...he experimentado la necesidad de buscar en el folklore el sentido que nos permita salir de una determinada escuela...de las corrientes que hemos recibido el extranjero y sobre las cuales se ha fincado la danza moderna mexicana...en todo caso prefiero quedarme más cerca del folklore que de la danza tendiente al abstraccionismo..." (176)

La preeminencia de la danza folklórica y del ballet clásico, en detrimento de la danza moderna, significó un golpe definitivo para ésta última. Ante la falta de estímulos, la actividad creadora que había lanzado a tantos bailarines a realizar coreografías, ya fueran malas, regulares o buenas, ahora se detenía de tajo. No así Guillermina Bravo, que se reafirma de nuevo y continúa su camino, aún hasta nuestros días.

Como bien señala Emilio Carballido:

"A la desconfianza de los directores del INBA, a su intromisión en la obra y el pensamiento de los coreógrafos, al natural descenso en la calidad de los trabajos, se unió poco a poco la penuria. Se escatimaron el dinero para la danza y las fechas para hacer temporadas; se decidió que las escenografías debían ser baratas o nulas; al mal trato se unió el mal pago..." (177)

Es cierto, la danza moderna se desnuda: ya no había dinero para pagar a los diseñadores y a los escenógrafos. Inclu

so la danza se quedó sin música: ya no había recursos para grabar ni contratar obras originales. Como apunta Guillermo Noriega, él y muchos compositores de esa época dejaron de tener trabajo y contratos; los bailarines realizaron sus propios "collages musicales" que, aunque también tenían su validez estética, no les podían dar a los bailarines todas las variantes que necesitaban en sus creaciones dancísticas. Enfin, la labor conjunta que tanto auge había tenido entre músicos, literatos, pintores y bailarines se había aniquilado para no volver a darse nunca más.

Surgió, además, otro acontecimiento importante para esos años. A principios de la década de los sesenta, López Mateos expresó la idea de crear un conjunto mexicano de canto y baile folklórico que representara a México con "gran importancia y prestigio", como lo hacían otros grupos folklóricos de países europeos que se había presentado en nuestro país. Esto bien podría realizarse si el conjunto tuviera "autenticidad y profesionalismo", es decir, la capacidad de extraer la esencia, lo característico, para presentarlo al público. Así, por instancias del presidente de la República y a través del INBA, se creó el Ballet Folklórico de Bellas Artes, "adulterado, comercial e improvisado...espectáculo simplemente exótico, revista musical...show ignorante y mediocre..." (178). De esta forma se expresó un crítico de la época.

Amalia Hernández, fundadora del Ballet Folklórico, consideraba que a la danza moderna mexicana le había faltado planeación, organización, y que, además, había partido de una -

fuelle errónea: la danza moderna norteamericana que había sido "nacionalizada" por los bailarines mexicanos. Ante tal confusión que ella consideraba existía en México, al referirse a la danza moderna proponía la creación de un espectáculo que aportara "una forma de expresión de lo que es México y los mexicanos". (179)

Celestino Gorostiza es el primero en apoyar la fundación del ballet de Amalia Hernández (que por cierto nos sigue caracterizando como lo que es México y los mexicanos). Bajo el auspicio del INBA el Ballet Folklórico se presentó, en 1961, en una función en París, obteniendo el primer premio del Festival del Teatro de las Naciones. El Ballet contaba entonces con ochenta y cinco elementos.

Por otro lado, en 1963 se creó el Ballet Clásico de México, que reunió a los integrantes de los grupos más importantes de ballet clásico como el Ballet Concierto, que en esos años quedó muy bien estructurado bajo la dirección de Ana Mérida. El Ballet ofreció su primera temporada al año siguiente, con obras de Josefina Lavalle y Gloria Contreras, entre otras.

Asimismo, a principios de la década de los sesenta se disuelve el Ballet de la Universidad de Magda Montoya, así como el Nuevo Teatro de Danza. No obstante, la danza moderna siguió su camino y en 1966 se realizó un importante Festival de Danza en el que participaron el Ballet Contemporáneo de Rosa Reyna, el Ballet Nacional y el grupo de Danza de Cámara, de Rossana Filomarino, de reciente creación.

Así, a partir de la década de los sesenta y a pesar del golpe que recibió la danza moderna, ésta continuó su desarrollo, diversificándose a través de pequeños y múltiples grupos, algunos de corta vida, otros con una amplia trayectoria

Las inquietudes que Guillermina Bravo había planteado en años anteriores serían retomadas en parte por el Ballet Independiente, fundado hacia 1966 por iniciativa de Raúl Flores Canelo y de Gladiola Orozco. Entre las premisas del Ballet Independiente se hallaba la realización de una expresión contemporánea de la danza que reflejara la problemática de "nuestro tiempo y de nuestro país". El grupo consideraba a la danza como un espectáculo crítico en contra de la enajenación del hombre en la sociedad capitalista y de la explotación económica y social. (180)

La corriente nacionalista de la danza que había animado gran parte de los años cincuenta no murió del todo: en algunas temporadas posteriores se hicieron reposiciones de las obras de ese período, como en la temporada de 1964 en la que se repuso el ballet Zapata, de Arriaga. Cabría mencionar también que en el programa para las Olimpiadas de México, en 1968, se representó a nuestro país a través del Ballet Folklórico por una parte, y por la otra, a través de varias obras que habían pertenecido a la década anterior y que habían tenido una gran resonancia: Pastorela, de Raúl Flores Canelo, Los Gallos, de Farnesio Bernal, Juan Calavera, de Josefina Lavalle, El Chueco, de Guillermo Keys, Zapata, de Guillermo Arriaga, La Manda, de Rosa Reyna, La Balada de la Luna y el-

Venado, de Ana Mérida y finalmente Juego de Pelota, de Guillermina Bravo, obra creada en 1968 pero que bien podía ser representativa de México.

Finalmente, podemos decir que la trayectoria de la danza posterior a los años cincuenta amerita un estudio profundo tanto de los grupos que han ido surgiendo hasta nuestros días como de la trayectoria de éstos mismos, para conocer sus implicaciones en el campo artístico de nuestro país y en sus relaciones sociales.

## V. UNA DECADA DE DANZA MODERNA EN MEXICO

### 1. La danza moderna y las ideas nacionalistas

A raíz de la Revolución de 1910 una política nacionalista se había hecho necesaria para enfrentar un conflicto ininterrumpido con los Estados Unidos. La vigencia de este nacionalismo tuvo que ser refrendada periódicamente a partir de 1940, asumiendo posiciones que de alguna manera hicieron resaltar la independencia de México frente a los lineamientos norteamericanos.

Como apunta Lorenzo Meyer, este proyecto de desarrollo económico, que se convirtió en una base importante de legitimidad del régimen, se encontraba íntimamente relacionado con una idea de nacionalismo entendida como una preocupación por el logro y la preservación de una identidad nacional frente a Estados Unidos, para lo que se consideró necesaria la creación de una base económica fuerte e independiente apoyada en una burguesía nacional moderna y asignando al capital extranjero sólo un papel auxiliar alejado de los sectores básicos de la economía. (181)

Paradójicamente, la infraestructura del país fue cayendo en manos de los capitales externos hasta anular la "aspiración aparente, sostenida por los círculos oficiales, de una cultura nacional" (182). Tal estado de contradicción provocó la "aceleración del proceso crítico en el que participan una serie de intelectuales y escritores" (183).

Por otro lado, con respecto a la pintura, la escultura y el grabado, empiezan a surgir tendencias a manera de esfugos individuales que hacen permeable la influencia de las vanguardias europeas y norteamericanas a las que los artistas se avocan como medio de romper con la ya gastada senda nacionalista.

"Frente a esta tradición monumental por sus dimensiones, su prestigio y el indiscutible apoyo oficial, los artistas se rebelan. Con gran optimismo y sentido de misión, da comienzo un proceso en contra de la llamada cultura del poder, que protegía un nacionalismo chovinista en la expresión pictórica." (184)

Sin embargo, en la danza moderna no hubo tal protesta. Se trataba de un arte joven, de muy reciente "importación", que se había fundamentado en los presupuestos plásticos iniciados en 1922, cuyo componente central se basaba en el nacionalismo y que buscaba forjar un arte que, siendo propio, se expresara en un lenguaje universal (185).

No es del todo extraño que la danza moderna se ligara estrechamente con este movimiento, siendo que la danza indígena y la mestiza ofrecían un material riquísimo que había sido poco explorado y que bien podía constituirse en la materia prima de la danza moderna. Esto encajaba perfectamente con la idea de rescatar el arte indígena, promovida por el muralismo.

Así, salvo raras excepciones, las obras coreográficas cayeron en lo que Carlos Monsiváis ha llamado la "cultura de la Revolución Mexicana", es decir, íntimamente ligada al proyecto oficial de nación, invalidando el exámen crítico de la tradición y conduciendo a la danza a utilizar un concepto na

cionalista muchas veces superficial y acrítico, escudándose en elementos formales de otras artes, que le darían sentido y dirección.

Ahora bien, la corriente nacionalista en la danza moderna, expresada con mayor fuerza entre los años de 1947 y 1957, tiene un carácter múltiple: en sus procedimientos formales, en sus planteamientos conceptuales, en los diferentes grupos, coreógrafos y bailarines.

No podemos hablar de una sola manera de entender el nacionalismo en la danza; más bien se trata de una forma de ser, de sentir lo que esto significa o puede significar. No existe una sola y única guía rectora que hubiese definido el nacionalismo en la danza, sino una diversidad de ideas que a veces convivían armónicamente pero que en muchas otras disentían profundamente.

No obstante, existía una coincidencia: la danza había heredado muchos de los planteamientos teóricos y formales del muralismo mexicano. Teóricos en cuanto al redescubrimiento del pasado histórico y revolucionario mexicano y de la tradición artística, tanto indígena como mestiza. Formales porque la danza se constituyó como el movimiento virtual de las imágenes que se habían plasmado en los muros; para puntualizar este carácter, fue decisiva la labor de los pintores que incursionaron en los terrenos de la escenografía y del vestuario.

Intentaremos esclarecer este problema a la luz de algunas declaraciones sobre las implicaciones de una danza moderna de contenido nacionalista, que aunque muchas veces intentan ser definitivas, alcanzan solo a precisar medianamente-

el significado del nacionalismo en esta actividad artística.

Al crearse el Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1946, había planteado entre sus finalidades el

"cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura."  
(186)

Dentro de las consideraciones necesarias para el establecimiento de la Ley Orgánica del INBA, se habían puntualizado entre otros aspectos que las manifestaciones artísticas de todos los órdenes constituirían la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional. Asimismo, que la personalidad artística es la que dota a los países de una fisonomía que les depara un lugar especial en el concierto internacional, vinculándolas con los demás por los más altos intereses espirituales y singularizándolas a su vez por el carácter y el nivel de la obra de cultura que su arte nacional representa. Finalmente, que el Estado era quien debía atender, por su trascendencia evidente, la acción que el arte en todas sus formas era capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad. Esta obligación del Estado debía abarcar tanto la conservación del legado artístico del pasado en todas sus formas, como la recolección de las obras actuales y la orientación y fomento de las actividades artísticas en sus aspectos de creación e investigación, de educación en todos los grados y de difusión dirigida a todas las clases sociales (187).

A la luz de estas consideraciones generales podemos ob-

servar las siguientes afirmaciones: el arte, como se concibe oficialmente, se caracteriza por ser la más alta expresión - del espíritu nacional, que a su vez es distintiva de otras - naciones por tener una fisonomía representativa de un arte - propio. Además, el Estado se constituye en guía y rector - de la preservación del genuino arte mexicano, el arte nacional que emana de la tradición artística y que asimismo debía ser difundido a todas las clases sociales.

Una vez apuntadas estas ideas, emanadas del INBA, podemos señalar que el nacionalismo cultural promovido por el Estado supone -al establecer un arte nacional como distintivo- de otras naciones-, una protección contra influencias externas a la nación, enfatizando los contenidos propios o genuinos que implican la idea de que existen elementos o rasgos - peculiares de una cultura. Estos pueden identificarse en mayor o menor grado con rasgos del pasado que deben defenderse frente a otras culturas que podrían adulterarlos.

Como tiene a bien señalar Luis Villoro, bajo la defensa de lo propio, de las "esencias nacionales" que nos constituyen y la condena de lo extraño, puede ocultarse el temor a - cualquier cambio susceptible de transformar la realidad.(188)

Asimismo, al asumir el Estado un nacionalismo cultural - como proyecto político, tiende a interpretarlo como cultura - auspiciada por él. El nacionalismo cultural ayuda así, por una parte, a la consolidación del Estado nacional frente a - las amenazas neocolonialistas externas; por la otra, refuerza su dominio en el interior. Así, normalmente, tiende a -

reiterar los elementos culturales existentes, a consolidar - tradiciones y a consagrar valores culturales, estableciendo - patrones de lo que debe ser considerado como una cultura normal, en contraposición a las disidencias innovadoras o críticas que constituyen una postura marginal.

Más adelante, observa el filósofo, desde las primeras etapas de la Revolución hasta el cardenismo el nacionalismo ayudó a la integración nacional, reforzando las defensas de - un país débil frente al imperialismo. Estuvo asimismo ligado a la implantación de reformas populares, estimulando la confianza de los mexicanos en su país. Sin embargo, cuando el - proceso revolucionario se institucionalizó, cuando sus organizaciones de control popular se consolidaron y una nueva burocracia política se afianzó en el poder, el nacionalismo se - transformó en la política de unidad nacional destinada a limar los conflictos de clase, a justificar la situación existente y a rechazar, por exóticas, ideas y actitudes disidentes. (189)

Al fundarse la Academia de la Danza Mexicana, como apuntamos brevemente con anterioridad, Carlos Chávez "recomendaba ampliamente" el "estilo nacional" en el arte, que establecía la conveniencia de recurrir a las formas populares para la - consecución de un arte culto. La tradición popular, consideraba, era la suma de la conciencia de un país a través de su pasado y, por lo tanto, era la fuente viva de conocimiento - y de carácter. También señalaba que una organización política revolucionaria y una acción que sintetizara nuestra tradición, acercando a todos los factores de la cultura mexicana, llevarían sin duda a darnos nacionalidad. (190)

Así, al crearse la Academia, Chávez había puntualizado:

"La rica tradición mexicana de danza, tanto en lo popular como en lo ritual indígena, debe ser asimilada por artistas dueños de una alta preparación profesional y recreada en formas superiores de arte. Así la Academia de la Danza Mexicana es tanto un cuerpo de danzarines ya formados, como un núcleo de investigadores y de creadores de una nueva coreografía mexicana. Sus miembros viajan por el país estudiando y observando los ritmos mexicanos, los bailes regionales y las danzas autóctonas; pero también las otras manifestaciones populares y folklóricas, a efecto de hallar un camino formal y formalizado hacia la creación de una danza de características mexicanas en el plano profesional." (191)

Con objeto de la entrega de los premios nacionales de Artes y Ciencias, otorgados en 1952, Carlos Chávez había realizado tres discursos en los que alababa profundamente a Miguel Alemán por su esfuerzo en pro del desarrollo del "espíritu mexicano", así como la labor del Estado en apoyo del arte como la más "clara, viva y duradera expresión de la nacionalidad". (192)

Como podemos claramente observar, Carlos Chávez como director del INBA seguía perfectamente los lineamientos trazados por el Instituto en el momento de su creación, mismos que serán acatados por algunos de los coreógrafos y bailarines de la Academia pero que también tendrán su contrapartida en otros grupos.

Igualmente, Miguel Covarrubias, quien había guiado profundamente los designios de la danza moderna, señalaba que ésta debía surgir de la "nueva ideología nacionalista revolucionaria y esencialmente indigenista". Consideraba que para la danza no quedaba otro camino a seguir sino aquél que habían tomado los músicos y los pintores. Se hacía necesaria entondo

ces, la identificación profunda de los bailarines con estos-artistas y la práctica de la danza moderna como instrumento-técnico para el movimiento, la composición y la expresión de esa ideología.

"Tenemos...un gran acervo artístico, antiguo y moderno, que será sin duda fuente principal de inspiración para la danza, cuando los bailarines aprendan a comprender - la arrolladora plástica de la escultura prehispánica, - la ingenuidad barroca y lujosa de nuestro arte colonial pueblerino, la simplicidad emotiva del arte popular, - los grabados de José Guadalupe Posada, con sus diablos- y calaveras, el realismo provinciano de los pintores de retablos, los retratistas y, sobre todo, la obra pictórica y musical de nuestros grandes artistas contemporáneos: Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Chávez, Revueltas, Galindo, etc." (193)

Esa conjunción que Miguel Covarrubias entendía como necesaria para la danza, con la música y la pintura, fue verdadera y necesariamente fomentada durante su período: las obras coreográficas de estos años bien nos pueden dar cuenta de ello al utilizar prácticamente, salvo algunas excepciones, las partituras de los músicos mexicanos y a una gran variedad de pintores que realizaron escenografías y vestuarios. Como apunta Arnold Belkin, las puertas de la Academia siempre estaban abiertas a los pintores y por allí pasaron artistas como Enrique Echeverría, Vlady, Aceves Navarro, Juan Soriano, Tomás Parra, Roberto Doniz, etc, para formar parte de una experiencia artística completa. Así, señala Belkin, "conocimos la música mexicana, la artesanía, las tradiciones, leyendas y mitos, y hasta aprendimos cosas de la historia de México". (194)

También para Covarrubias, la danza debía estar inmersa en la corriente ideológica nacionalista cuyas consideracio -

nes no se apartan de las ideas revolucionarias e indígenas -  
tas. De nuevo la trilogía: nacionalismo, revolución e indige-  
nismo nos da la razón del arte, y en particular de la danza-  
moderna. ¿Cómo lograrlo? Mediante una identificación profunda  
con el arte revolucionario, encarnado por un lado en la pintu-  
ra mural y por el otro en la música de compositores mexica-  
nos; y finalmente, no sólo por medio de una identificación-  
sincera con estos valores sino con el trabajo real y conjun-  
to con estas artes, Miguel Covarrubias comprendió que el ar-  
te no significaba la especialización en una sola disciplina-  
sino que podía abarcar toda la gama de la expresión artísti-  
ca en todas sus manifestaciones.

Por otro lado, Raúl Flores Guerrero, el crítico más asi-  
duo de danza de los años que nos ocupan, también había postu-  
lado el nacionalismo en la danza moderna como el camino más -  
seguro para que México se significara artísticamente en el -  
campo coreográfico. También anotaba que los mejores ballets-  
eran aquéllos que se habían inspirado en una "auténtica mexi-  
canidad". Después intenta definir el nacionalismo y asegura-  
que lo nacional es un valor de la obra de arte, producto de-  
la autenticidad creativa:

"...surge del tratamiento que el artista hace de temas-  
universales...en elementos coreográficos, musicales o -  
plásticos que le son conocidos por su cercanía emocio-  
nal, por su proximidad histórica, por su experiencia -  
constantemente enriquecida. Es natural que si el artis-  
ta emplea medios de inspiración y de ejecución propios,  
su obra sea más sincera, más intensa y original y por -  
ende nacional, distinta a la de otros artistas que vi-  
viendo en diferentes circunstancias, crearán también o-  
bras peculiares, a su vez nacionales..." 195)

Posteriormente señala el crítico que el coreógrafo, para ser contemporáneo en su expresión y sincero con su tiempo, necesitaba recurrir a la fuente inagotable de inspiración - que era su propio mundo, su propia historia, su propia tierra. Aunque también advierte que el conocimiento de la historia y del folklore de México constituye única y exclusivamente un punto de partida para la inspiración artística, pero no un factor propicio "per se" para su literal traducción o traslación al escenario de un teatro:

"La mente coreográfica tiene en las danzas regionales y en las religiosas populares una fuente de enseñanzas - que debe analizar y sintetizar para después captar su esencia, imprimir un sello peculiar e inseparable a su creación." (196)

De nuevo nos remite Flores Guerrero a los elementos que, por su cercanía histórica y por su pertenencia a un mundo y a una tierra determinada, nos conforman como una "auténtica-mexicanidad" que nos da por resultado el nacionalismo. Si la obra alcanza ese ser nacional, se vuelve distintiva, peculiar frente a otras nacionalidades. Además, también plantea que - para alcanzar la universalidad, la obra de arte debe estar - imbuida de ese nacionalismo.

Estas últimas líneas no están exentas de una polémica - que se presenta frecuentemente en el arte de los años cincuenta y que también influye a la danza: para alcanzar una trascendencia universal, había primero que crear una cultura y - un arte nacionales. De esta manera el país se legitimaba a - sí mismo frente a lo extranjero, en el reconocimiento de una cultura distintiva y original.

Sobre este último señalamiento, David Alfaro Siqueiros también había expuesto algunos puntos importantes. Les había dicho a los bailarines que el punto de arranque hacia el "hombre universal" era justamente el hombre que tenían más cercano a ellos; aquél que tenía sus mismas características, su mismo lenguaje. Las fuentes locales, afirmaba, habían sido siempre germen de las manifestaciones profesionales superiores. Decía Siqueiros "no deben menospreciar ustedes la danza popular, por la misma razón que sería absurdo para los artistas plásticos taparse los ojos ante la riqueza de las artes populares " (197).

Además, continuaba Siqueiros, lo saludable del movimiento de la danza moderna correspondía a la influencia de la pintura mexicana contemporánea de intención realista y social. La Coronela de Waldeen había marcado el principio de esta influencia, quedándose en el propósito nacionalista revolucionario social por su motivo y su temática, pero la técnica de la danza aún era incompleta.

Ahora bien, estos son algunos de los conceptos que se apuntaron sobre las formas y los contenidos que idealmente debía tener en su estructura la danza moderna mexicana. En general, la danza aceptó estos presupuestos, aunque con distintos enfoques particulares determinados por los coreógrafos.

Los puntos convergentes se basaban en lo fundamental, en la comprensión de una danza íntimamente relacionada con o

tras artes, sobre todo con la literatura, la música y la pintura. Así, la danza no se apoyó para su desarrollo únicamente en la coreografía, sino que resultó ser un espectáculo total, es decir, caracterizado por la labor interdisciplinaria

Los bailarines y coreógrafos mexicanos también se habían planteado la necesidad de realizar una danza nacionalista. - En el concepto que manejaban no existía prácticamente ninguna disidencia con aquél planteado por los medios oficiales.- Una danza de contenido nacionalista implicaba una danza que fuera característicamente mexicana, original y peculiar, es decir, que nos distinguiera fácilmente de otras nacionalidades y que a su vez, por eso mismo, tuviera un alcance universal. Este es el punto clave de la gira que realizan los bailarines mexicanos en 1957: asegurarse de que una danza de contenido nacionalista podía ser igualmente comprendida en todas las latitudes.

Cabe ahora preguntarnos ¿en qué consistía lo nacional para los bailarines mexicanos? Podemos concluir que su concepto tampoco varía fundamentalmente del que había establecido el INBA o incluso los críticos de danza. Es decir, lo nacional, lo propio, se encuentra en nuestras raíces históricas, en nuestro arte tradicional indígena o mestizo sobre el que habían vuelto los ojos los muralistas; lo nacional también se encuentra en los temas e ideas surgidos de la Revolución Mexicana y asimismo, en los problemas que vive el país, contemporáneos a esta generación de coreógrafos y bailarines.

De esta forma, la danza encontró en los valores naciona

les una justificación a su razón de ser como un "arte mayor". Necesitó madurar rápidamente frente a otras artes que habían recorrido un amplio camino en su desarrollo. Para afirmarse entonces como un arte culto debía recurrir a estos planteamientos a los que había llegado sobre todo la pintura, y a las raíces de una danza popular que ofrecía una trayectoria tan amplia como otras artes.

Ahora bien, como podemos observar, es imposible realizar una sóla definición del nacionalismo en la danza. Se trata más bien de diversas tendencias nacionalistas; pero por otro lado, podemos decir que básicamente existe una perfecta coincidencia con los planteamientos del nacionalismo cultural que convenían al Estado. Veamos este problema a la luz de algunos de los coreógrafos que estuvieron más profundamente ligados al movimiento, así como de sus obras más características.

Cuando Waldeen y Sokolow llegaron a México, concibieron de muy distinta forma las posibilidades de una danza moderna mexicana. Aunque Ana Sokolow había recurrido a las fuentes populares para crear algunas obras, como fue por ejemplo El Renacuajo Paseador, se había enfocado más bien a crear un tipo de coreografía con temas diversos que muchas veces se alejaron del argumento para crear obras más bien poéticas o personales, independientemente de los recursos artísticos que el país ofrecía.

Por otro lado, Waldeen fue considerada como la chispa -

que inició el movimiento nacionalista en la danza. En efecto, sus obras bien podrían caer dentro de nuestras definiciones. Por ejemplo, La Coronela fue una obra que tuvo una trascendencia importantísima en su momento y también posteriormente. Aunque desconocemos cómo se llevó a cabo la obra, es decir, cómo fue realmente la danza, poseemos sus fuentes y el argumento. Waldeen -basándose en los grabados de Posada- había caracterizado perfectamente la trayectoria de la historia de México desde 1900 hasta la Revolución, apoyada en el vestuario y la escenografía. La obra terminaba con el triunfo siempre seguro de La Coronela, que bien puede identificarse con la Revolución. Como la obra daba la bienvenida al régimen avilacamachista fue muy aplaudida a nivel oficial, ya que representaba uno de los valores fundamentales de la cultura nacional: la vigencia de la Revolución Mexicana.

Posteriormente, al fundarse la Academia, surgen dos importantes corógrafas que guían los destinos de la danza: Ana Mérida y Guillermina Bravo.

La primera, íntimamente relacionada con su padre, Carlos Mérida, tenía sobre el significado de la danza, un concepto distinto del que manejaba Guillermina Bravo. Ana Mérida se había inspirado básicamente en temas de leyendas populares, de las que había obtenido una concepción estilizada de la cultura mexicana con una inventiva muy particular. Por ejemplo, en el ballet Bonampak intentó reproducir los frescos de Bonampak con movimientos, para lo cual utilizó pasos autóctonos aunados a algunos movimientos que ella inventaba,-

utilizando a su vez bailarines de danzas folklóricas. De esta forma, Ana Mérida se había inspirado generalmente en los orígenes precolombinos para hacer sus danzas, pero también - en distintas leyendas populares como fueron sus tres baladas: la de Los Quetzales, la de La Luna y el Venado y la de El Pájaro y las Doncellas. El punto de vista de Ana Mérida, aunque estimulado por los temas mexicanos, era mucho más poético, - melodramático o romántico que aquél que pretendía Guillermina Bravo.

Si podemos hablar de un tipo de nacionalismo más profundo o con otro enfoque, es decir, identificado con los problemas sociales e incluso políticos que vivía el país, este queda definitivamente en las manos de Guillermina Bravo. Como una artista consciente de su deber como artista y como militante del Partido Comunista, la coreógrafa quería hacer una danza que perdurara más allá del impacto natural de lo novedoso, del colorido o del ritmo mexicanos. Aunque no descuidó tan fácilmente la forma, en esos años era el contenido de sus obras lo que tenía prioridad. Y el contenido iba más allá del folklore, más allá de una copia o una interpretación simple de éste. Por el contrario, Guillermina buscaba siempre los móviles de los valores tradicionales para entenderlos en sus relaciones más profundas: investigar y estudiar el impulso y la razón que motivan al indígena a bailar.

Guillermina entendía que lo popular en la danza significaba la expresión de aspectos importantes y además verídicos de la vida del pueblo: el mágico, el tradicional, el históri

co, el campesino. Pero además, para ella, los problemas cotidianos de la vida en la ciudad, las luchas obreras, eran también puntos esenciales en sus danzas: reflejar la época y el país en el que vivía se convirtió en su objetivo fundamental. De hecho, el Ballet Nacional fue de los pocos grupos que se atrevieron a mostrar coreografías con asuntos concretamente políticos. Como señala Raquel Tibol:

"Guillermina se perfilaba como la voluntad más definida por una danza de franca significación social, decidida a encontrar caminos anchos y auténticos, caminos de fervor humano y profundidad intelectual...en la evolución de México la danza quería decir lo suyo, quería participar en el avance de los grupos sociales poco desarrollados y quería servir de combustible a ideales superiores y generosos..." (198)

Guillermina Bravo realizó varias obras con este contenido muchas veces cargado de una severa crítica social y política. Aunque en algunas ocasiones basaba sus danzas en leyendas o mitos populares, les daba una intención bien determinada. Esto sucedió, por ejemplo, con *El Zanate*, obra tomada de una vieja leyenda que trata de un pájaro que roba cosas de los hogares para hacer su nido; esto le sirvió a Guillermina para establecer una correspondencia entre el pájaro ladrón y el presidente municipal de un pueblo. Así también su *Recuerdo a Zapata* presenta algunas cuestiones de Morelos y algunos personajes históricos; pero en la obra no deja de haber elementos populares, como la *Flor del Pericón* o *El Diablo* que persigue a las mujeres.

Más adelante, la coreógrafa llevaría a cabo otras obras con un contenido netamente político, como fueron sus tres Danzas sin Turismo: *Danza sin Turismo No.1*, *El Demagogo* y *Bra*

ceros. En la primera, trataba un duelo alrededor de un albañil que había caído de un andamio; en El Demagogo, hablaba de un paro sindical traicionado y en Braceros, trataba el problema del bracerismo, enfocándolo en México y Estados Unidos.

Aunque estas obras no fueron muy bien recibidas por las instancias oficiales, no se llegó a prohibir su presentación. No sucedió lo mismo con el ballet Rescoldo, que hacía una sátira de la Revolución Mexicana y de sus logros a largo plazo; la obra no fue tolerada y se prohibió antes del estreno. No obstante, independientemente de estas últimas obras, la labor de Guillermina no representó una seria dificultad para el gobierno. De hecho, como ella misma puntualiza, cuando había salido de la Academia supuestamente por comunista, un gobierno tan reaccionario como el de Miguel Alemán la ayudó muchísimo. Incluso la campaña de Ramos Millán, como apuntamos con anterioridad, fue hecha con el Ballet Nacional.

Por lo anterior podemos concluir que, independientemente de sus Danzas sin Turismo y del ballet Rescoldo, ninguna obra de Guillermina representó una crítica tan severa al gobierno que ameritara su prohibición o incluso la suspensión del subsidio al Ballet Nacional, que aunque no gozaba de los privilegios de la Academia siempre tuvo en esos años una ayuda constante por parte del INBA.

Así, aunque las coreografías de la Bravo mostraban una interpretación más profunda de lo que se había planteado como las fuentes del nacionalismo, eran perfectamente identificables los elementos tomados de la tradición, de las le-

yendas populares o de la Revolución y por lo tanto no diseñaban del todo con las obras realizadas por sus contemporáneos. Finalmente, como ella misma afirma, se seguía el punto de vista oficial sobre el arte.

De cierta forma, quien había continuado la línea de Guillermina había sido Josefina Lavalle en algunas de sus obras, aunque al finalizar la década fue notorio su viraje hacia la danza folklórica como finalidad de la danza en México. En fin, Josefina Lavalle creó La Maestra Rural, en homenaje a una maestra rural que había sido desorejada en 1927 por los cristeros.

Ahora bien, la llegada a México de José Limón y de Xavier Francis le dio a la danza moderna un nuevo impulso. José Limón, quien fue alabado y admirado grandemente -tal vez porque siendo de origen mexicano había sido uno de los pioneros de la danza moderna norteamericana -creó en México obras que encajaron perfectamente dentro de las ideas nacionalistas que se estaban manejando en ese momento. Expresivo hasta extremos insospechados por los bailarines mexicanos, había deslumbrado con obras como Los Cuatro Soles, de inspiración prehispanica, o Tonantzintla, donde hacía referencia al arte barroco mexicano. José Limón se convirtió entonces en un elemento de impulso definitivo para la danza moderna mexicana y para aquellos bailarines que aún no se atrevían a incursionar en la coreografía. De hecho, en los años en que Francis y Limón coinciden en su estancia en México, los bailarines mexicanos se lanzaron a experimentar en el campo coreo -

gráfico como nunca antes lo habían hecho.

Asimismo, la presencia de Xavier Francis también significó un factor importantísimo en el campo dancístico mexicano. Sobre todo en el nivel técnico, ya que salvo algunas excepciones sus obras no tuvieron el buen recibimiento de las de Limón porque se consideraron un tanto abstractas. Lo cierto es que realizó obras tan "mexicanas" como las de otros coreógrafos, como lo fue por ejemplo su ballet Tózcatl; sin embargo, su concepto de danza era distinto (tal vez de vanguardia) y abstraía los elementos que el público estaba acostumbrado a identificar como típicamente mexicanos: los sarapes, los sombreros, las cananas, etc.

La danza moderna adquirió, gracias al estímulo recibido por estos dos coreógrafos, una amplia gama de motivos, posibilidades y soluciones que cupieron perfectamente en los encuadres nacionalistas planteados por las instancias oficiales. Así se presentaron obras como Tierra, donde se planteaba el problema campesino y el problema del agua; La Manda, obra basada en el cuento del mismo nombre, escrito por Juan Rulfo; El Chueco, donde se tocaban temas de barriada con un tono costumbrista; La Hija del Yori, donde se remitía a la época pueblerina o como Juan Calavera, cuyo mexicanismo se relaciona con la tradición popular de Posada, con los retablos pintados o con los murales de las pulquerías. Y finalmente el Zapata, ejemplo de cómo debía tratarse un tema revolucionario; y obra que sirvió como paradigma de todo el movimiento dancístico nacionalista.

## VI. CONCLUSIONES

En la década de los años cincuenta la danza moderna tuvo sin duda un fuerte impacto entre el público mexicano. Se mostraba como la continuación virtual del movimiento muralista mexicano y se insertaba dentro de un movimiento artístico y cultural acorde con las ideas nacionalistas que habían cobrado auge con la Revolución Mexicana y que se habían continuado hasta finales de esta década. Aunque en esos años el muralismo tenía ya una importante oposición proveniente de algunas manifestaciones artísticas, en la danza no existía tal.

Como hemos apuntado con anterioridad, la década de los años cuarenta se caracterizó por el inicio de un desarrollo del país enfocado a lograr la industrialización. Este proceso requirió necesariamente una apertura económica hacia el extranjero, básicamente hacia los Estados Unidos.

El nacionalismo económico mexicano nunca implicó el rompimiento con la potencia dominante sino que buscó condiciones óptimas de negociación con ella. Paradójicamente, se preconizaba un nacionalismo cultural normalmente fundamentado en nuestra tradición artística y que implicaba una cerrazón y protección de nuestros valores propios, mientras que aumentaba continuamente el flujo de capital extranjero en nuestro país.

Cuando las metas de la Revolución se fueron alejando de la realidad mexicana, el Estado recurrió públicamente a ella

porque se carecía de otra fuente institucional coherente. Así, el nacionalismo cultural anunciado por el Estado se convirtió en la justificación de la vigencia revolucionaria del Partido Revolucionario Institucional y promovió un arte social que tuvo como finalidad última magnificar al Estado.

Por otro lado, ya desde los años cincuenta se venía filtrando, proveniente de culturas extranjeras, un afán de modernización en todos los campos de la sociedad, así como la imperiosa necesidad de un desarrollo tecnológico. También surge en México un afán de internacionalizarse, de estar acorde con las corrientes vanguardistas europeas y norteamericanas; empiezan a cobrar primacía las corrientes abstractionistas sobre las prácticas artísticas anteriores y surge también un mercado del arte.

De nuevo la paradoja: la penetración ideológica del proceso de dominación imperialista contra una cultura de la Revolución que se había convertido en un arte oficial para consagrar al Estado.

Dentro de este panorama, la danza no tenía complicaciones; se había acercado a las propuestas de un arte oficial, de un nacionalismo acrítico y muchas veces superficial, recurriendo a utilería, a música y a todo tipo de elementos que la convirtieron en un arte profundamente nacionalista, siguiendo los lineamientos del Estado. Ante tal situación, cabría plantearse el siguiente cuestionamiento: si quitamos el título, la música, el vestuario y el argumento ¿podemos decir que la danza continúa identificándose como peculiarmente

mexicana? Es muy probable que la conclusión sea negativa: - sin estos elementos tal vez nos sería muy difícil identificarla como tal, porque la danza se había "disfrazado": ante la falta de una técnica sistemática y de procedimientos propios, se había cubierto de cananas, sombreros, enaguas y rebozos. Cuando se agotaron los elementos que la acompañaban, - cuando a finales de los años cincuenta no hubo presupuesto - para pagar a los músicos, pintores y diseñadores, la danza, - con los contenidos que se venían practicando, también se agotó. Fue entonces que se hizo obvia la falta de una técnica sólida, es decir, la construcción y el desarrollo del aparato óseo-muscular necesarios para expresar significados por medio del movimiento organizado con un propósito artístico.

Se hizo entonces indispensable, por lo menos entre los miembros del Ballet Nacional -que en gran parte han guiado - los designios de la danza moderna en México aun hasta nuestros días- alcanzar una técnica más rigurosa y sistemática para superar una danza anecdótica y disfrazada de elementos nacionalistas perfectamente identificables. Esta fue una de las respuestas y opciones para superar el nacionalismo; las otras no fueron muy alentadoras.

Por un lado, se creó el Ballet Folklórico que intentó y aún intenta reivindicar al mexicano ante los ojos extranjeros, con gastadas y probadas fórmulas folklóricas. Las danzas y los bailes tradicionales de México constituyen parte de nuestra riqueza artística; sin embargo llevarlos al escenario en una forma estilizada significa desvirtuar su verdadero

sentido. Estas danzas necesitan de una labor sincera y dedicada de registro y recopilación, más no de su transformación en un espectáculo para turistas.

Cabría preguntarnos ¿qué quedó de todo el movimiento de danza que había cobrado tanto auge en los primeros años de la década de los cincuenta y que había dado una vivencia social importante? Lo entendido como auténticamente mexicano se continuó en el Ballet Folklórico, encuadrado muy bien, ya en la década de los años sesenta, dentro de un proceso de comercialización. La danza folklórica, a diferencia de la moderna, se constituye en un arte rentable. Lo mismo sucede con el ballet clásico, que no requiere de ningún esfuerzo del espectador para ser "disfrutado". Y finalmente, la danza moderna yace minimizada y fracturada en numerosos grupos, aislada aun hasta nuestros días y carente de un público asiduo y entusiasta.

Hacia los años sesenta la intensa desnacionalización económica y social se corresponde con una progresiva debilidad del nacionalismo cultural oficial y por lo tanto con el deterioro de los mitos de la Revolución Mexicana en el campo del arte y de la cultura. Si en los cincuenta se había planteado muchas veces la cultura nacional como base de una posterior apertura universal, hacia los sesenta se cambia la consigna: la creación universal deberá llevar en su seno los valores nacionales del artista.

VII. CITAS

I. LA IDEOLOGIA REVOLUCIONARIA Y EL ARTE NACIONALISTA COMO ANTECEDENTES DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

1. Córdova, Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana. ...p. 35.
2. Ibid., p. 36.
3. Ibid., p. 37.
4. Zea, Leopoldo. Del liberalismo a la Revolución en la educación mexicana, p. 133.
5. Ibid., p. 26.
6. Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México, p. 77-78.
7. Salmerón, Fernando. "Estudios de historia de la filosofía en México", en Estudios de historia... p. 272.
8. Krauze, Enrique. Caudillos culturales de la Revolución... p. 150.
9. Ibid., p. 152.
10. Ibid., p. 210.
11. Salmerón, Fernando. Op cit., p. 289.
12. Krauze, Enrique. Op cit., p. 105.
13. Villoro, Luis. "La cultura en México de 1910 a 1960" en Historia mexicana, p. 201-202.
14. Fernández, Justino. El hombre, estética del arte moderno-y contemporáneo, p. 195.
15. Ibid., p. 193.
16. Tibol, Raquel. Textos de David A. Siqueiros, p. 215.
17. Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", Historia general de México, p. 347.
18. Ibid., p. 351.
19. Tibol, Raquel. Op cit., p. 77.
20. Monsiváis, Carlos. Op cit., p. 349.
21. Crespo de la Serna, Juan. "Circunstancia y evolución de las artes plásticas en México..." en México en el Arte, p. 84.
22. Monsiváis, Carlos. Op cit., p. 351.

23. Ibid., p. 352.
24. Villoro, Luis. Op cit., p. 199.
25. Ibid., p. 204.
26. Ibid., p. 204.
27. Ibid., p. 205.
28. Segovia, Rafael. "El nacionalismo mexicano..." en Lecturas de política mexicana, p. 53.
29. Meyer, Lorenzo. México frente a Estados Unidos... p. 164.
30. Segovia, Rafael. Op cit., p. 41.
31. Bassols, Narciso. Obras, p. 12-13.
32. Segovia, Rafael. Op cit., p. 47.
33. Ibid., p. 52.
34. Ramos, Samuel. Op cit., p. 135.
35. Guerra, Ricardo. "Samuel Ramos, filósofo mexicano" en México en la cultura, p. 3.
36. Ramos, Samuel. Op cit., p. 136.
37. Villoro, Luis. Op cit., p. 207.
38. Ibid., p. 207.
39. Ibid., p. 207.
40. Ibid., p. 211.
41. Quintanilla, Lourdes. Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), p.42.
42. Ibid. p. 40.
43. Meyer, Lorenzo. Op cit., p. 188.
44. Villoro, Luis. Op cit., p. 214.
45. Ibid. p. 217.
46. Meyer, Lorenzo. Op cit., p. 189.
47. Ibid., p. 190.
48. Monsiváis, Carlos. Op cit., p. 414.
49. Ibid., p. 415.
50. Ibid., p. 416.
51. Ibid., p. 400.
52. Martínez, Jose Luis. "La literatura mexicana en 1949" en México en el arte, n.10-11 p. 18
53. Monsiváis, Carlos. Op cit., p. 418.
54. Gorostiza, Celestino. "Panorama del teatro en México", en Cuadernos Americanos, p. 260-261.

55. Castellanos, Pablo. El nacionalismo musical en México, p. 11-12.
56. Ibid. p. 13-14.
57. Moreno, Graciela. "Una entrevista con Carlos Jiménez Mabararak", en Revista de la Universidad, p. 26.
58. Chávez, Carlos. "Cincuenta años de música en México", en México en el Arte, p. 207.
59. Chávez, Carlos. "La música propia de México", en el Universal, p. 3.
60. Michaca, Pedro. El nacionalismo musical mexicano, p. 3.
61. Villoro, Luis. Conferencia: en torno al nacionalismo cultural, p.1.

## II . INFLUENCIAS EXTERNAS QUE PERMITEN EL DESARROLLO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

62. Dallal, Alberto. La danza moderna, p. 7.
63. Ibid. p. 9.
64. Ibid. p. 17.
65. Cobbett, Steinberg, The dance anthology, p. 420.
66. Pía Lara, María. "Danza", en Revista mexicana de cultura p. 4.
67. Dallal, Alberto. Op cit., p. 13.
68. Urtubees, Dionisia. "Danza moderna", en Revista mexicana de cultura, p. 4.
69. Dallal, Alberto. La danza contra la muerte, p. 140.
70. Castro, Rosa. "Historia del arte en México", en Hoy, p.24.
71. María y Campos, Armando de. Crónicas de teatro de Hoy, p. 61.
72. Dallal, Alberto, La danza contra la muerte, p.78.
73. Meyer, Lorenzo. Op cit., p. 163-164.
74. Entrevista realizada con Waldeen, infra.
75. Luna Arroyo, Antonio. Ana Mérida y la historia de la danza moderna en México, p. 85.
76. Documento del archivo personal de Waldeen.
77. Perucho, Arturo. "El surgimiento de la danza moderna en México", en La danza en México, p. 60.

78. Entrevista realizada con Waldeen, infra.
79. Ibid.
80. Documento del archivo personal de Waldeen.
81. Alanís Figueroa, Judith, Gabriel Fernández Ledesma y el-nacionalismo cultural mexicano, p. 143.
82. Documento del archivo personal de Waldeen.
83. Programa de la temporada de danza de 1940, del archivo - personal de Waldeen.
84. Documento del archivo personal de Waldeen.
85. Ibid.
86. Documento del archivo personal de Waldeen.
87. Ibid.
88. Ibid.
89. Perucho, Arturo. Op cit., p.58-59.
90. Ibid. p. 56.
91. Tibol, Raquel. Pasos en la danza mexicana, p. 24.
92. Documento del archivo personal de Waldeen.
93. Ibid.

### III. DESARROLLO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

94. Vesta Sturges, Catherine. "Por el camino de las misiones culturales", en Mexican Folk Ways, p. 160.
95. Saldívar, Gabriel. El jarabe, baile popular mexicano, p. 9.
96. Ruiz Bruno, Luis. Breve historia de la danza en México, - p. 59.
97. Ibid. p. 60.
98. Covarrubias, Miguel. "La danza", en México en el arte, p. 104.
99. Luna, Arroyo, Antonio. Op cit., p. 15.
100. Ibid. p. 18.
101. Ibid. p. 82.
102. Ruiz Bruno, Luis. Op cit., p. 85.
103. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
104. Campobello, Nellie. "Ballet", en Mañana, p. 201-202.

105. Perucho, Arturo. Op cit., p. 66.
106. Monsiváis, Carlos, Op cit., p. 472.
107. Luna Arroyo, Antonio. Op cit., p. 38.
108. Pineda, Salvador. "Hacia un ballet mexicano", en Revista de Revistas, p. 34.
109. Moreno, Graciela. "Una entrevista..." Op cit., p. 27.
110. Bal y Gay, Jesús. "Segunda temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional", en México en el arte, p. 76-77.
111. Flores Guerrero, Raúl. "La danza contemporánea" en la danza en México, p. 81-82.
112. Conde, Teresa del. Un pintor mexicano y su tiempo... p. 21-22.
113. Eder, Rita. Gironella, p. 22.
114. Entrevista realizada con Arnold Belkin, infra.
115. Entrevista realizada con Blas Galindo, infra.
116. Entrevista realizada con Josefina Lavallo, Evelia Beristáin y Luis Felipe Obregón, infra.
117. Entrevista realizada con Leonardo Velázquez, infra.
  
118. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
  
119. Rincón, Cassandra. "Danza moderna", en México en la cultura, p. 6.
120. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
  
121. Entrevista realizada con Ana Mérida, infra.
122. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
  
123. Tibol, Raquel. Pasos en ..., p. 119.
124. Ibid., p. 116.
125. Dallal, Alberto. "Guillermina Bravo y el Ballet Nacional" en La cultura en México, p. X.
126. Flores Guerrero, Raúl. Op cit., p. 77.
127. Aviles Parra, Sergio. "Un grupo de danza", en México en la cultura, p. 4 y 6.
128. Documento del archivo personal de Waldeen.

129. Tibol, Raquel. Op cit., p. 117.
130. Wanderer. "Temporada de danza moderna", en México en la cultura, p. 4.
131. Covarrubias, Miguel. Op cit., p. 106.
132. Ibid., p. 108.
133. Ibid., p. 108.
134. Tibol, Raquel. "Danza moderna", en México en la cultura, p. 4-5.
135. Ibid., p. 4-5.
136. Tibol, Raquel. Pasos en ..., p. 62.
137. Entrevista realizada con Arnold Belkin, infra.
138. Tibol, Raquel. Pasos en..., p. 60.
139. Entrevista realizada con Arnold Belkin, infra.
140. Tibol, Raquel. Pasos en..., p. 60.
141. Flores Guerrero, Raúl. "Surrealismo y abstracción en la danza", en México en la cultura, p. 2 y 5.
142. Flores Guerrero, Raúl. "El advenimiento de la luz", en México en la cultura, p. 8.
143. Entrevista realizada con Arnold Belkin, infra.
144. Flores Guerrero, Raúl. "La danza contemporánea", en La danza en México, p. 145.
145. Entrevista realizada con Arnold Belkin, infra.

#### IV. CULMINACION DEL MOVIMIENTO DANCISTICO NACIONALISTA

146. Tibol, Raquel. Pasos en..., p. 13.
147. J. S. Gregorio. "El teatro, crítica varia", en Revista de la Universidad, p. 19-20.
148. Flores Sánchez, Horacio. "Opiniones sobre la nueva temporada de danza en México", en México en la cultura, p.6.
149. Flores Guerrero, Raúl. "Danza moderna en la Universidad" en Revista de la Universidad, p. 19-20.
150. Flores Guerrero, Raúl. "La danza contemporánea", en La danza en México, p. 82.
151. Dallal, Alberto. La danza contra la muerte, p. 89.
152. Morais, Federico. Mathías Goeritz, p.
153. Flores Guerrero, Raúl. "Rescoldo", en México en la cultura, p. 5.
154. Flores Guerrero, Raúl. "Ballet", en México en la cultura, p. 5.

155. Durán, Lin. "Meditaciones alrededor de la llamada crisis" en Revista Política, p. 56-57.
156. Flores Guerrero, Raúl. "Danza sin Turismo", en México - en la cultura, p. 6.
157. Tibol, Raquel. Pasos en... p. 126.
158. Ibid., p. 123.
159. Ibid., p. 124.
160. Tibol, Raquel. "La danza mexicana", en México en la cultura, p.7.
161. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
  
162. Tibol, Raquel. Pasos en..., p.130.
163. Ibid. p., 131.
164. Ibid. p., 131.
165. Dallal, Alberto. La danza contra la muerte, p. 91.
166. Documento del archivo personal de Waldeen.
167. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
  
168. Dallal, Alberto. "Guillermina Bravo y el Ballet Nacional", en La cultura en México, p. X.
169. Entrevista realizada con Guillermina Bravo, infra.
  
170. Arriaga, Guillermo. "Punto final de una polémica", en México en la cultura, p. 2.
171. Suárez, Luis. "Waldeen", en México en la cultura, p.7.
172. Suárez, Luis. "El arte le será dado al pueblo", en México en la cultura, p.1 y 12.
173. Ibid., p. 1 y 12.
174. Ibid., p. 1 y 12.
175. Flores Guerrero, Raúl. "No se necesita ser profeta..."- en México en la cultura, p. 8.
176. Castro, Rosa. "Josefina Lavalle, nueva directora de la Academia...", en México en la cultura, p. 8.
177. Carballido, Emilio. "Respeto a la danza", en Revista Política, p. 8.
178. Adam, Miguel. "Ballet folklórico o Mexican can can", en México en la cultura, p. 10.

179. Rincón, Cassandra. "El bailarín mexicano", en México en la cultura, p. 5.
180. Dallal, Alberto. La danza contra la muerte, p. 95.

V . UNA DECADA DE DANZA MODERNA EN MEXICO

181. Meyer, Lorenzo. "La encrucijada", en Historia de México p. 242.
182. Eder, Rita. Op cit., p. 19.
183. Ibid., p. 19.
184. Ibid., p. 23.
185. Manrique, Jorge A. "El proceso de las artes...", en Historia general de México, p. 294.
186. Proyecto del Ley Orgánica del INBA.
187. Ibid.
188. Villoro, Luis. Conferencia: en torno al nacionalismo cultural.
189. Ibid.
190. Chávez, Carlos. "La música propia de México", en El Universal, p. 3 y 5.
191. Alanís Figueroa, Judith. Op cit., p.85
192. Chávez, Carlos. Tres discursos con ocasión de la entrega de los premios nacionales de Artes y Ciencias, p. 12.
193. Covarrubias, Miguel. Op cit., p. 112.
194. Belkin, Arnold. "Víctimas de nuestra amnesia..." en Uno más uno, p. 26.
195. Flores Guerrero, Raúl. "La danza contemporánea", en la-danza en México, p. 78-79.
196. Flores Guerrero, Raúl. "La crisis de la danza mexicana", en México en la cultura, p. 6.
197. Tibol, Raquel. Pasos en..., p. 64-65.
198. Ibid., p. 121,

BIBLIOGRAFIA

Adam, Miguel. "Ballet folklórico o mexican can can", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n.582, 8-mayo 1960, p.10.

Alanís Figueroa, Judith. Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural mexicano. Tesis, UIA, 1981.

Arriaga, Guillermo. "Punto final de una polémica", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n.510, 11 dic.1958, p.2.

Aviles Parra, Sergio. "Un grupo de danza", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 18 dic. 1949 p.4 y 6.

Bal y Gay, Jesús. "Segunda Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional", en México en el arte, México, n.2, ago - 1948 p.76-77.

Bassols, Narciso. Obras, introd. Jesús Silva Herzog, preámbulo, Alonso Aguilar M. y Manuel Meza, 1a. ed., México, - Fondo de Cultura Económica, 1964, 987 p.

Belkin, Arnold, "Víctimas de nuestra amnesia: Miguel Covarrubias", en Uno más uno, sept. 1982.

Brading, David. Los orígenes del nacionalismo mexicano, trad Soledad Loaeza, 1a.ed., México, Era, 1980, 138 p. (Col. Problemas de México.)

Camacho, Manuel, et al. La formación de una cultura nacional. Los valores de la Revolución Mexicana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios sobre la Universidad, 1981, 24 p. (Deslinde, Cuadernos de cultura política universitaria 139.)

Campobello, Nellie. "Ballet", en Mañana, México, 12 mayo 1951 p. 201-202.

Carballido, Emilio. "Respeto a la danza", en Revista política, México, 1 ene. 1963 p.70-71.

Cardona, Patricia. La danza en México en los años setenta, - presentación, Colombia Moya, 1a.ed., México, Difusión - cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, Departamento de Danza, Fonapas, 1980, 156 p., ils. (Textos de Danza, 2)

\_\_\_\_\_. Danza moderna, los precursores, presentación, Colombia Moya, 1a.ed., México, Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, 32 p. ils. (Cuadernos de Danza, 1.)

Cardoza y Aragón, Luis. La nube y el reloj, pintura mexicana contemporánea, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940, 137-(14) p., ils.

Castellanos, Pablo. El nacionalismo musical en México, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1969, 15p.

Castro, Rosa. "Historia del arte en México", en Hoy, México, 21 abr. 1951, p.24.

\_\_\_\_\_. "Josefina Lavalle, nueva directora de la Academia de la Danza Mexicana", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n.521, 8 mar. 1959, p.8

Cobbet Steinberg. The dance anthology, USA, New American Library, 1980, 467 p.

Cohen, Jeanne. The modern dance, seven statements of belief, 4a. ed., USA, Wesleyan University, 1977, 106 p., ils.

Conde, Teresa del. Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972), presentación, Jorge A. Manrique, 1a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, 164 p., - ils. (Cuadernos de historia del arte, 2.)

Córdova, Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana, la formación de un nuevo régimen, 1a.ed., México, Era, 1982, 508 p. (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.)

Covarrubias, Miguel. "La danza", en México en el arte, México, n. 12, 20 nov. 1952, p. 103-157, ils.

Crespo de la Serna, Jorge. "Circunstancia y evolución de las artes plásticas en México en el período de 1900 a 1950", en México en el arte, México, n. 10-11, 1950, p. 81-126.

Chávez, Carlos. "Cincuenta años de música en México", en México en el arte, México, n. 10-11, 1950, p. 201-238.

\_\_\_\_\_. "La música propia de México", en El universal, México, año XV, v. LVII, n. 5093, 8 oct. 1930, p. 3 y 5.

\_\_\_\_\_. Tres discursos con ocasión de la entrega de los premios nacionales de Artes y Ciencias, México, Ediciones de la Secretaría de la Presidencia, 1952, 34 p.

Dallal, Alberto. La danza contra la muerte, presentación, Jorge A. Manrique, 1a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, 172 p., ils. (Monografías de Arte, 2.)

\_\_\_\_\_. La danza moderna, 1a.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 64 p., ils. (Testimonios del Fondo, 38.)

\_\_\_\_\_. "Guillermina Bravo y el Ballet Nacional", en La cultura en México, Supl. de Siempre, México, n. 714, 15 oct. - 1975, p. 10.

Duncan, Isadora. Mi vida, prol. Soledad Puértolas, 4a.ed., - trad. Luis Calvo, México, Debate, 1980, 336 p. (Tribuna Feminista, 3.)

Durán, Lin. "Meditaciones alrededor de la llamada crisis", - en Revista política, México, 15 feb. 1962, p.56-57.

Eder, Rita. Gironella, presentación, Jorge A. Manrique, 1a.- ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, 158 p., - ils.

Fernández, Justino. Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días, 1a.ed., México, Porrúa, 1958, 204-(12) p., ils.

\_\_\_\_\_. El hombre, estética del arte moderno y contemporáneo, - 1a.ed., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, 362 p. ils.

\_\_\_\_\_. "Tres décadas de pintura mural en México", en México en el arte, México, n. 10-11, 1950, p.127-203.

Flores Guerrero, Raúl. "El advenimiento de la luz", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n.454, 1-dic. 1957, p.8.

\_\_\_\_\_. "Ballet", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 7 nov. 1954 p.5.

\_\_\_\_\_. "La crisis de la danza mexicana", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n. 314, 27 mar 1955, - p. 6.

\_\_\_\_\_. "La danza contemporánea", en la danza en México, 1a.ed., México, Difusión cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, p.71-83, ils. (Textos de danza, 1)

\_\_\_\_\_. "Danza moderna en la Universidad", en Revista de la Universidad, México, v. VIII, n. 10, jun. 1954, p.19-20.

\_\_\_\_\_. "Danza sin Turismo", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 9 dic. 1956, p. 6 y 10.

\_\_\_\_\_. "No se necesita ser profeta para predecir el fracaso - del ballet de Bellas Artes", en México en la cultura, - Supl. de Novedades, México, 14 jun. 1959 p.8.

\_\_\_\_\_. "Rescoldo", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 5 dic. 1954, p.5.

\_\_\_\_\_. "Surrealismo y abstracción en la danza", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 28 nov. 1954, - p.2 y 5.

Flores Sánchez, Horacio. "Opiniones sobre la nueva temporada de danza en México", en México en la cultura, Supl. de Novedades, 22 nov. 1953 p.6.

Fuentes, Carlos. Tiempo mexicano, 2a.ed., México, Joaquín Murtiz, 1972, 196 p.

González Casanova, Enrique. "Reseña de la poesía mexicana - del siglo XX", en México en el arte, México, n. 10-11, - 1950, p.18-26.

Gorostiza, Celestino, "Panorama del teatro en México", en Cuadernos americanos, México, v.XCVI, n.6, nov-dic. 1957, - p. 250-261.

Guerra, Ricardo. "Samuel Ramos, filósofo mexicano", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n.537, 28 jun. 1959, p.3.

- J. S. Gregorio. "El teatro, crítica varia", en Revista de la Universidad, México, v. VIII, n. 5, enero 1954 p.19-20.
- John, Martin. The modern dance, 5a.ed., USA, Standard Book, - 1972, 124 p.
- Krauze, Enrique. Caudillos culturales en la Revolución Mexicana, 1a.ed., México, Siglo XXI, 1976, 330 p.
- Luna Arroyo, Antonio, Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna, México, Publicaciones de Danza Moderna, Imprenta Técnica Gráfica, 1959, 344 p. ils.
- Manrique, Jorge Alberto. "El proceso de las artes 1910-1970", en Daniel Cosío Villegas et al. Historia general de México, v.4, 1a. reimpresión de la 2a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p.287-201.
- María y Campos, Armando de. Crónicas de teatro de Hoy, México, Ediciones Botas, 1941, 248 p.
- Meyer, Lorenzo. "La encrucijada" en Daniel Cosío Villegas et al. Historia general de México, v.4, 1a. reimpresión de la 2a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p. 201 - 284.
- \_\_\_\_\_. "El Estado mexicano contemporáneo", en Meyer, L. et al. Lecturas de política mexicana, 1a. reimpresión de la 1a. ed., México, El Colegio de México, 1981, p.5-36.
- \_\_\_\_\_. México frente a Estados Unidos, un ensayo histórico, - 1977-1980, 1a.ed., México, El Colegio de México, 1982, - 236-(6) p. (Col. México-Estados Unidos.)
- Michaca, Pedro. El nacionalismo musical mexicano, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1931, 22 p.

- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas et al. Historia general de México, v.4, 1a. reimpresión de la 2a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p.305-476.
- Morais, Federico. Mathias Goeritz, 1a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1982, 158 p. ils.
- Moreno, Graciela. "Una entrevista con Carlos Jiménez Mabarak", en Revista de la Universidad, México, v. VIII, n. 7, mar 1954, p.26-29.
- Moreno Villa, José. Lo mexicano en las artes plásticas, México, El Colegio de México, 1948, 174 p., ils.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, 5a. reimpresión, - México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 192p. (Col. - Popular, 107.)
- Pellicer de Brody, Olga et al. "El afianzamiento de la estabilidad política", en Luis González. Historia de la Revolución Mexicana (1952-1960), 1a. reimpresión, México, - El Colegio de México, 1981, 222-(6) p., ils.
- Perucho, Arturo. "El surgimiento de la danza moderna en México", en Raúl Flores Guerrero et al. La danza en México, 1a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, p.-53-70, ils., (Textos de Danza, 1.)
- Pía Lara, María. "Danza", en Revista mexicana de cultura, Supl. de Nacional, México, 23 mar. 1979, p.4.
- Pineda, Salvador. "Hacia un ballet mexicano", en Revista de - Revistas, México, 30 nov. 1947 p.34-38.

Prieto, Julio. "Los montajes teatrales en México durante los últimos cincuenta años", en México en el arte, México, - 1950, p.67-80.

Proyecto de Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947.

Quintanilla, Lourdes. Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, - Centro de Estudios Latinoamericanos, 1980, 46 p. (Serie Avances de Investigación, cuaderno n. 23.)

Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México, - 3a.ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, 145 p.

Rincón, Cassandra. "El bailarín mexicano", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n. 618, 15 ene. - 1961, p.5.

\_\_\_\_\_. "Danza moderna", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 5 ene. 1951, p.6

Ruiz Bruno, Luis. Breve historia de la danza en México, grab Mérida Baca y Santos Balmori, 1a.ed., México, Editora Iberoamericana, 140 p. (Biblioteca Mínima Mexicana, v.28)

Salazar, Adolfo. La danza y el ballet, 4a.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 264 p. ils. (Breviarios, 6)

Saldívar, Gabriel. El jarabe, baile popular mexicano, prol.- Manuel M. Ponce, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937, 22 p., ils.

Salmerón, Fernando. "La filosofía mexicana del siglo XX", en León Portilla et al. Estudios de historia de la filo-

\_\_\_\_\_ La danza en México, prolog. Mario de la Cueva, 2a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1973, p.269-322.

Sánchez, Walter. "La danza en México", en México, México, n.1, nov. 1954, p. 18-25.

Segovia, Rafael. "El nacionalismo mexicano. Los programas políticos revolucionarios (1929-1964)", en Lorenzo Meyer et al. Lecturas de política mexicana, 1a. reimpresión de la 1a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p.37-53.

Solís, Leopoldo. "La política económica y el nacionalismo mexicano", en Lorenzo Meyer et al. Lecturas de política mexicana, 1a. reimpresión de la 1a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p.55-75.

Suárez, Luis. "El arte le será dado al pueblo", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n. 524, 29 mar. 1959, p.1 y 12.

\_\_\_\_\_. "Waldeen", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 26 jul. 1959, p. 7.

Tibol, Raquel. "La danza mexicana", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 20 oct. 1957 p.7.

\_\_\_\_\_. "Danza moderna", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 11 abr. 1954, p.4-5.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre danza", en Calli Internacional: Revista analítica de arquitectura contemporánea, México, n. 57, nov. 1971, p.8-12.

\_\_\_\_\_. Pasos en la danza mexicana, prolog. Margarita García Flores, 1a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural del Departamento de Danza, - 182 p., 11s. (Textos de danza, 5.)

sofía en México, prol. Mario de la Cueva, 2a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1973, p.269-322.

Sánchez, Walter. "La danza en México", en México, México, n.1, nov. 1954, p. 18-25.

Segovia, Rafael. "El nacionalismo mexicano. Los programas políticos revolucionarios (1929-1964)", en Lorenzo Meyer et al. Lecturas de política mexicana, la. reimpresión de la 1a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p.37-53.

Solís, Leopoldo. "La política económica y el nacionalismo mexicano", en Lorenzo Meyer et al. Lecturas de política mexicana, la. reimpresión de la 1a.ed., México, El Colegio de México, 1981, p.55-75.

Suárez, Luis. "El arte le será dado al pueblo", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, n. 524, 29 mar. 1959, p.1 y 12.

\_\_\_\_\_. "Waldeen", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 26 jul. 1959, p. 7.

Tibol, Raquel. "La danza mexicana", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 20 oct. 1957 p.7.

\_\_\_\_\_. "Danza moderna", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 11 abr. 1954, p.4-5.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre danza", en Calli Internacional: Revista-analítica de arquitectura contemporánea, México, n. 57, nov. 1971, p.8-12.

\_\_\_\_\_. Pasos en la danza mexicana, prol. Margarita García Flores, 1a.ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural del Departamento de Danza, - 182 p., 11s. (Textos de danza, 5.)

- \_\_\_\_\_. Textos de David Alfaro Siqueiros, 1a.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 252 p.
- Toor, Frances. "El jarabe antiguo y moderno", en Mexican folk ways, México, v. VI, n.1, ene-mar. 1930, p.26-30.
- Urtubees, Dionisia. "Danza moderna", en Revista mexicana de cultura, Supl. de El nacional, México, 16 ene. 1979, p.4.
- Vesta, Sturges, Catherine. "Por el camino de las misiones culturales", en Mexican folk ways, México, v.III, n.3, jul-sep. 1927, ils. 22 p.
- Villoro, Luis. Conferencia: en torno al nacionalismo cultural, Facultad de Filosofía y Letras, nov. 1982.
- \_\_\_\_\_. "La cultura en México de 1910 a 1960", en Historia mexicana, México, El Colegio de México, 1960, v.X, n.2, p.-196-219.
- Waldeen. La danza, imagen de creación continua, trad. de textos en inglés, Silvia Mariscal, prol. Juan Bañuelos, 1a ed., Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 156 p. ils. (Textos de Danza, 4.)
- Wanderer. "Temporada de danza moderna", en México en la cultura, Supl. de Novedades, México, 18 dic. 1949, p.4.
- Zea, Leopoldo. Del liberalismo a la revolución en la educación mexicana, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1956, 206 p.
- Zoraida Vázquez, Josefina. Nacionalismo y educación en México, 1a. reimpresión, México, El Colegio de México, 1979, 332-(VII) p.
- \_\_\_\_\_. et al. Ensayos sobre historia de la educación en México, 1a.ed., México, El Colegio de México, 1981 234-(VII)p.

ENTREVISTA REALIZADA CON LUIS FELIPE OBREGON, JOSEFINA LAVALLE Y EVELIA BERISTAIN EL 3 DE DICIEMBRE DE 1982

Pr.-¿Porqué se inicia en la década de los años veinte, - la labor de recabación, de rescate de materiales dancísticos - cos?¿Este interés forma parte de los planes de educación vascos y concelista?

FO.- Cuando se creó el servicio de las misiones culturales formalmente fue en 1924. Antes hubieron ciertos intentos haciendo una caricatura de las labores franciscanas - aunque ya con cierto criterio nacionalista y cívico. Después las misiones se crearon como si fueran escuelas normales ambulantes. Después las misiones culturales se fueron acercando a las expresiones populares. Se llegaba a determinada región, se veían las fiestas, las costumbres, las tradiciones, y entonces fue adquiriendo un gran prestigio el servicio de las misiones. En el trabajo de misionero yo me interesé por la danza; conocía entonces a Carlos Mérida y a Pancho Domínguez con el que hacía investigaciones de campo. Por ejemplo, una vez llegamos a Tzintzuntzan, Michoacán, donde había una fiesta y habían danzas. Estuvimos Pancho Domínguez y yo aprendiendo la danza de los viejitos. Yo estuve dos días bailando con los viejitos hasta que aprendí la danza y Pancho Domínguez la escribió. Ya después los maestros de educación física eran los que integraban las misiones culturales con la función de fomentar el deporte, el juego, la danza, el teatro y todas las expresiones de tipo cultural.

Pr.-¿Después esta misma idea fue llegando a las ciudades?

FO.- Sí, luego llegó hasta las Normales de las capitales. Entonces se creó una misión cultural especial que era exclusivamente para ir a trabajar con los alumnos de las Normales. Las danzas folklóricas llegaron a la capital entonces y se fomentó muchísimo el Jarabe Tapatío y se organizaban festivales en el Estadio Nacional. También hubo un acontecimiento importante que fue la noche mexicana, efectuada en Chapultepec; sobre las trajineras se iba bailando... fue una idea de Pancho Domínguez y de Carlos González, el pintor. Las danzas folklóricas también se llevaron a las representaciones de zarzuela, en el Teatro Principal.

Pr.-¿Qué fue lo que dio lugar a la formación de la Escuela Nacional de danza? Se puede decir que los antecedentes de la Escuela se encuentran en toda esta labor de rescate de las misiones culturales?

FO.- Cada dependencia actuó por su lado queriendo interpretar el pensamiento de Vasconcelos y Bellas Artes tomó la decisión de crear una escuela de danza desde el momento que contaba ya con un edificio (el palacio de Bellas Artes) donde se hizo la Escuela.

EB.- Lo que dio la pauta para que se formara la Escuela Nacional de Danza fue precisamente el movimiento que se inició a través de las misiones culturales y artísticas en las que había pintores, músicos, maestros de danza y de gimnasia. Gracias a ellos se fundó la Escuela, a instancias de la Secretaría de Educación Pública.

JL.- En esa época Nellie Campobello tenía la idea de hacer una cosa muy mexicana, una interpretación del folklore.- Cuando se creó la Escuela no había ninguna técnica. Nellie - se movía como podía, como había aprendido no sé en donde. - Creó un ballet muy importante que se llamó el 30-30, basado en la revolución, con movimientos totalmente libres.

EB.- Cuando se fundó la Escuela, me parece que fue la primera vez que se trató de sistematizar la enseñanza de la danza; entonces nos daban técnica de danza clásica, danza internacional que comprendía danzas españolas, italianas, europeas y mexicanas. Más adelante se fundó el Ballet de la Ciudad de México, con un repertorio totalmente mexicano: Alameda 1900, Umbral, Obertura Republicana, etc. y colaboraban con el Ballet músicos y escenógrafos mexicanos. Se tenía absolutamente la idea de hacer una danza de tipo nacionalista. Su repertorio era totalmente encausado hacia esa corriente, aunque el lenguaje fue el ballet clásico.

Pr.- ¿Qué es lo que despierta en México el interés por la danza moderna?

JL.- Yo pienso que el conocimiento de danza moderna llegó a través de Ana Sokolow y de Waldeen y se adaptó a las necesidades que en ese momento se presentaban en el arte de la danza. En México se hacía una danza libre, de movimientos libres, que no estaba regida por normas, reglas o prejuicios. La danza moderna norteamericana respondió a las necesidades de crear un movimiento nacional como el que se estaba haciendo en la pintura y la música mexicanas.

Pr.- ¿Se conocía en México lo que se estaba haciendo en materia de danza moderna en el extranjero?

JL.- No se conocía pero sí venían compañías, como la de Ana Sokolow que impresionó muchísimo y Waldeen, que llegó con Michio Ito. Pero se desconocían las técnicas de danza moderna. Tampoco había contacto con la danza moderna fuera de México. Los bailarines mexicanos no habían viajado ni a Europa ni a Norteamérica para aprender técnicas de danza moderna. La danza en México era muy incipiente; la única persona que estaba trabajando en danza de concierto era Nellie Campobello a través de la Escuela Nacional de Danza. Las alumnas que iniciamos nuestra carrera allí, desconocíamos absolutamente todas las corrientes de danza moderna.

EB.- Los maestros de folklore tenían mucho contacto con gentes como Waldeen y Sokolow. Los primeros ballets de masas, que se hacían en el antiguo estadio, trabajaban en combinación la danza contemporánea y la danza folkórica; era una conjunción de las dos disciplinas.

Pr.- En qué consistían las clases de técnica moderna, de Waldeen?

JL.- Pues era muy cercana a la técnica Graham, porque ella era alumna de Graham, aunque Ana Sokolow era más cercana a esta técnica.

EB.- Waldeen es más bien del tipo de danza de Hanya Holm.

Pr.- ¿Estos dos grupos que crearon las coreógrafas norteamericanas, tenían alguna relación?

EB.- No. Al contrario, éramos enemigas, había mucha competencia.

JL.- Cuando se creó el ballet de Bellas Artes, con Waldeen, se creó como un grupo oficial mientras que la Paloma-Azul, que era el grupo de Sokolow, era un grupo privado que creó la Sra. Adela Formoso de Obregón Santacilia, con un patrocinio privado.

Pr.-¿Existe alguna coyuntura política o cultural para que se diera la formación de la Academia de la Danza Mexicana?

EB.- La Academia se funda con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Pero antes se había constituido el Ballet Waldeen, cuando nuestra maestra regresó a los Estados Unidos.

JL.- Cuando llega Waldeen, Nellie Campobello no la acepta, entonces se fundó más tarde la Academia, como una alternativa para hacer danza moderna. Celestino Gorostiza apoyó la danza moderna. El maestro Gorostiza inició la danza moderna y también la acabó, desplazándola después de algunos años por el ballet clásico. Aún tenemos el clásico como compañía oficial. La Academia de la Danza se fundó como contraposición al ballet de Nellie Campobello. La idea del Departamento de Bellas Artes era de que se hiciera una cosa más mexicana y el clásico no daba mucho para hacer algo más nacionalista, en cambio la danza contemporánea sí.

Pr.-¿Qué era lo que Carlos Chávez pretendía al fundar la Academia de la Danza?

EB.- Formar una compañía de danza contemporánea.

JL.- Que fuera un taller de encuentro de la danza mexicana en todos sentidos; técnicamente, creativamente, etc. - Crear una danza mexicana a través de un trabajo constante, pero de la creación de una danza muy mexicana.

Pr.-¿Entonces tenían la técnica de Waldeen y utilizaban temas mexicanos, cuentos o leyendas?

JL.- Con La Coronela Waldeen utilizó los grabados de Posada; después hizo los Sones de Mariachi tomando una danza jalisciense pero ya adaptada a la danza moderna. Lo mismo que hizo Moncayo con el Huapango o Blas Galindo con los Sones de Mariachi.

EB.- También hizo Elena la Traicionera, en base a un corrido mexicano. En realidad Waldeen siempre trabajó encauzándose en una corriente muy nacionalista y eso es lo que nos llevó a trabajar con ella.

Pr.-¿Existe una interinfluencia entre las distintas artes y la danza, ya fuera en ideología o en imágenes?

JL.- En los dos aspectos, sobretudo con el muralismo mexicano.

EB.- También con la literatura. En realidad nosotros como coreógrafos no podemos estar aislados de nuestra época, estamos siempre en contacto con otras artes.

Pr.-¿Existe una idea de un arte de contenido nacionalista? ¿En qué consiste?

JL.- En tratar de buscar nuestras raíces, algo que se ha dicho mucho y que nadie sabe qué es. Yo pienso que es una actitud de la gente, del artista que está más cerca o más lejos de su medio físico, geográfico o cultural. Es una posición de estar arraigado a donde se pertenece.

EB.- El movimiento dancístico nacionalista llegó después del movimiento pictórico, pero nosotros como bailarines nos sentimos muy identificados con esta corriente nacionalista.

Pr.-¿A qué se debe la separación del Ballet Nacional de la Academia de la Danza?

JL.- Yo creo que se debe a una cuestión de personalidad de diferencia entre Ana Mérida y Guillermina Bravo. Guillermina era una gente no solamente con una conciencia política, sino con una actividad política. Ella pertenecía al Partido Comunista y estaba en desacuerdo con el manejo sexenal del arte y con la manipulación del Estado en este mismo sentido. Pensaba que siendo independientes podríamos decir y hacer muchas cosas; ella nos involucraba mucho en su manera de pensar, muchos estábamos de acuerdo con ella. Pretendía además que la dirección de la Academia fuera compartida y no una cosa burocrática. Un día decidió que debíamos quitar a Ana Mérida porque no respondía a los intereses del grupo. Pero la que salió de la Academia fue Guillermina Bravo.

EB.- La idea de expresarnos a través de lo nacional fue fundamental en esta época para todos los que participamos en el trabajo de la Academia. Ana Mérida no difería de esto, pero sí difería políticamente con Guillermina. Ana ha sido siempre una gente apolítica, más superficial que Guillermina Bravo. Había una identificación en el aspecto del trabajo dancístico, pero no ideológico.

Pr.-¿Qué obras participan de esta corriente nacionalista?

JL.- En esa época Guillermina creó El Zanate, basada en una leyenda popular de Oaxaca ... había una crítica al caciquismo o asunto político que en las obras de Guillermina siempre existía en esa época.

EB.- En la época de Miguel Covarrubias casi todas las obras fueron absolutamente de carácter nacionalista. Ahí entra La Manda, de Rosa Reyna, Tierra, de Elena Noriega, El Invisible, Titeresca, Juan Calavera, La Maestra Rural, etc.

Pr.-¿Y en esas obras, lo que le daba el carácter nacionalista era el vestuario, la escenografía, la música?

EB.- Los músicos mexicanos crearon especialmente para el ballet y también los escritores.

JL.- Juntos creábamos todo. Unidos en reuniones y pláticas salía la escenografía, la música, el tema. Por ejemplo, para la Maestra Rural nos ayudó Juan de la Cabada.

EB.- Eso fue lo más importante de esa época, pues sí se logró un trabajo de equipo con todos los artistas.

Pr.- Además del nacionalismo, ¿existían otros problemas que se trataran a través de la danza?

JL.- Pues en Ballet Nacional sí, se pretendía cambiar el sistema a través de la danza, con una concepción muy política del asunto.

EB.- No solamente tomar una temática de tipo tradicionalista, a través de las leyendas y cuentos populares. No queríamos quedarnos en lo tradicional sino plantear la problemática actual, crítica.

JL.- Sí, inclusive hacer una crítica al gobierno.

EB.- Nosotros no queremos limitar el vocablo nacionalista al aspecto tradicional, pintoresco o como dicen, al rebozo y al arrastrarse por el suelo. Nuestra idea de nacionalismo es el México actual, contemporáneo y tradicional también. Claro que los elementos folklóricos nos pueden ayudar muchísimo para encontrar un lenguaje, pero eso no quiere decir - que me voy a quedar en lo pintoresco o en una expresión tradicionalista porque es indígena o mestiza.

Pr.-¿Cuál es la importancia de la gira de los bailarines mexicanos por Europa y Asia? ¿Se puede decir que es este el momento de culminación de la danza con las tendencias con las que se venía practicando?

JL.- Es cuando Europa descubre la danza y hay muy buena impresión de lo que se está haciendo en México.

EB.- Yo creo que fue el momento en que se descubrió que México tenía su propio lenguaje y que se estaba expresando - según sus propias raíces. La danza mexicana tenía su personalidad, su sello.

FO.- Se descubrió a México sobretodo en el aspecto estético.

Pr.-¿Cómo se integran Xavier Francis y José Limón al movimiento dancístico mexicano?

JL.- Xavier Francis llegó cuando Covarrubias tenía en sus manos el movimiento de danza y la dirección de la Academia; fue uno de los primeros maestros que nos puso a trabajar técnicamente y fue cuando empezamos a conocer una técnica más profundamente.

Pr.-¿Ellos también participaron del movimiento nacionalista en la danza?

EB.- Sí. Francis participó tanto como maestro como coreógrafo.

JL.- Hizo un ballet que se llamaba Tózcatl, ballet un tanto africano. Le salió su personalidad.

Pr.-¿Francis tendía más a la abstracción?

JL.- Sí.

EB.- Sí.

Pr.- Y los bailarines estaban de acuerdo con esta tendencia?

JL.- Había unos que sí y otros que no. Ya en esa época empezaba a romperse un poco con lo folklórico, a no insistir tanto en esto. Nos atraía esta idea como una búsqueda además de y no en vez de...

Pr.-¿Muchos bailarines de la Academia y del Ballet Nacional tuvieron oportunidad de participar en las clases de Francis?

EB.- Sí, trabajamos mucho con él. Ballet Nacional tomaba clases con Xavier.

JL.-Nosotros insistíamos con Guillermina que nos hacía falta técnica. Cuando vino Francis Covarrubias, en una actitud magnífica como dirigente de la danza oficial nos llamó a tomar clase. Además de eso, participábamos en las temporadas oficiales como grupo independiente.

Pr.- Al regreso de la gira se siguen practicando danzas con un contenido nacionalista o surgen nuevos planteamientos y opciones para la danza en México?

EB.- Es un poco problemático porque ahí viene un rompimiento muy fuerte que se da precisamente cuando Gorostiza des-  
integra la compañía de danza contemporánea y surge el ballet clásico como disciplina oficial.

JL.- Sin embargo, cuando Ana Mérida estaba en la Dirección de Departamento de Danza, se siguieron haciendo obras - tanto mexicanas como universales; no había un rechazo definitivo hacia lo nacional ni tampoco a otro tipo de búsqueda. Quizás lo que se pierde es esto de encontrar lo que es México con toda su problemática; se pierde un tanto el contenido político o la conciencia social de una problemática peculiar. Guillermina es la única que después de ir a China hace una obra de ese tipo porque los demás no. Los demás siguieron dentro de su mismo desarrollo personal independientemente de que les hubiera impresionado lo que vieron en Europa; pero yo no creo que sea tan determinante y que se entienda como una etapa antes de la gira y otra después de ésta. Simplemente se sigue trabajando y algunas gentes buscan otras metas, otras dejan de tener una conciencia de lo que es nuestro país o de sus problemas sociales y se van a otros temas.

EB.- Yo pienso que la corriente nacionalista se fue quedando un poco atrás. En esa época vinieron algunos coreógrafos que contribuyeron a que esto se dejara. Por ejemplo, vino Ana Sokolow para montar coreografías con temas más abstractos, más universales y yo pienso que su influencia fue importante. También vinieron Merce Cunningham y David Wood.

Pr.- ¿Que planteaba el Ballet Popular?

JL.- Lo mismo, insistir en lo nacional.

EB.- Rescatar de cierta manera todas las obras que se habían trabajado; se formó un repertorio con obras características de la época nacionalista. Posteriormente, con Gorostiza a la cabeza del INBA y con el apoyo oficial al ballet clásico, se empiezan a formar nuevos grupos como el Ballet Independiente y el Ballet Contemporáneo de México.

ENTREVISTA REALIZADA CON BLAS GALINDO EL II DE DICIEMBRE DE  
1982

BG.- Cuando yo llegué a México en 1931, el movimiento nacionalista se iniciaba en lo musical pero no en el terreno dancístico. El nacionalismo musical tiene para mí tres aspectos; el primero es cuando el compositor se sirve de temas indígenas o populares para desarrollar una obra, como la Sinfonía India de Carlos Chávez, o el Huapango de Moncayo; también la Suite Norte de Sandi, los Sones de Mariachi de Galindo y Janitzio de Revueltas. El segundo aspecto o etapa es cuando el compositor no se sirve de temas folklóricos ni indígenas sino que crea sus propios temas con un sabor propiamente mexicanista. A este período corresponde Silvestre Revueltas que en lo general, a excepción de Janitzio, tiene temas propios muy mexicanos y muy de él. El tercer período es cuando el compositor no se sirve ni siquiera de este tipo de estímulos para su creación sino que se universaliza y en el fondo de su música existen los elementos nacionalistas. Por ejemplo, en las obras de mi última etapa dice la crítica que soy muy mexicano, a pesar de que utilizo una gramática, una forma de expresión universal y no localista.

Pr.-¿Cómo entienden los críticos lo "muy mexicano"?

BG.- Encuentran elementos rítmicos, melódicos que tiene uno precisamente por ser muy mexicano. Yo trato de hacer música y ésta resulta mexicana. Carlos Chávez decía: una cosa es hacer música nacionalista y otra música mexicana; la música mexicana es la que hacen los mexicanos y la nacionalista la que se hace con elementos nacionalistas.

Pr.-¿Cuáles son los elementos nacionalistas?

BG.- Las armonías, las melodías, las cadencias, los ritmos especialmente. Pero yo hago mi música y tiene forzosamente que llevar esos elementos porque soy mexicano.

Pr.-¿Puede explicar un poco más la segunda etapa de la que usted hablaba?

BG.- Por ejemplo Revueltas no empleó melodías folklóricas o indígenas para hacer su música, a excepción de Janitzio. Todos los demás son temas muy de él, no los encuentra usted en ninguna parte, él los creó con un sentido muy mexicano; no trató de imitar sino de crear. Esta es la segunda etapa, cuando el compositor no necesita recurrir a la Adelita o a la Cucaracha para hacer una obra, sino que hace una melodía de él que tal vez pudiera parecerse a alguna melodía popular pero que no lo es.

Pr.-¿El título de la obra musical le imprime un sello mexicano? Le pregunto porque por ejemplo, muchas obras de Nellie Campobello eran clásicas y el título de la obra era mexicano.

BG.- El título no dice nada; el compositor no necesita el título para componer. Esto es un agregado inútil. Yo escribí un ballet para Nellie Campobello /Feria/; ella me había pedido temas del estado de Jalisco, de las danzas de Jalisco. Hice un guión, lo toqué y Nellie lo quizo para orquesta.

Pr.- Entonces ¿este ballet estuvo inspirado en música folklórica?

BC.- Estuvo elaborado en base a la música folklórica, pero ella le puso el título.

Pr.-¿No le dio usted el título de su obra?

BC.- No, a mí los títulos no me sirven para nada. Yo hago sinfonía, sonata, preludio, etc., pero no le pongo títulos. Los bailarines solicitaban de un escritor un libreto o argumento y después recurrían a un compositor para que hiciera la música. Luego nos juntábamos entre todos: el libretista, el escritor, el que iba a hacer la coreografía, la escenografía y el compositor; ya después venía inclusive el de la iluminación, entonces discutíamos...el proceso de la idea. Yo hice mis ballets tratando de expresar y no de describir lo que decía el libreto. Hice varios ballets, primero para Sokolow: Entre sobras anda el Fuego, que tampoco tenía tema. Yo le puse primero Tres Preludios para Ballet pero dijo Guillermina que había que ponerle título para que al público le sugiriera algo; entonces Entre Sombras anda el Fuego, le fue sobrepuesto a mi música y no tiene nada que ver con ella. En cambio Waldeen me dijo: yo necesito una música para las fuerzas nuevas, para que exprese la potencia de la juventud y el título va a ser justamente ese: Danza de las Fuerzas Nuevas. Escribe algo así, me dijo, pero a mí no me sugirió mucho el tema aunque ella lo interpretó muy bien. Pero tampoco es un ballet, son danzas para ballet donde también fue sobrepuesto el título. El Zanate es posterior; aquí hubo que interpretar el ballet y lo discutimos entre todos hasta que llegamos a concluir cómo debía hacerse.

Pr.- Cuando se separó Guillermina Bravo de la Academia de la Danza, ¿usted estaba de acuerdo con sus propuestas, o con las de la Academia?

BC.- Desde 1947 yo me separé un poco del movimiento dancístico porque me nombraron director del Conservatorio y eso me absorbía ya todo el tiempo, por eso ya no pude colaborar. Pero siempre estimé mucho las tendencias de Guillermina, sus ideas socialistas y progresistas; inclusive la estimulé como amigos para que siguiera trabajando pero no pude colaborar directamente con ella como hubiera querido. En cambio, con la Academia tenía yo la obligación moral porque era miembro del INBA. Así que hice varias obras para la Academia: El Sueño y la Presencia, La Manda, El Maleficio. El Sueño y la Presencia me gustó mucho, la hice con mucho entusiasmo porque me llamaba mucho la atención el tema mitológico de la muerte. También tenía un gran compromiso con Covarrubias y con Chávez; todo eso me obligaba a colaborar como amigo con ellos, pero mi trabajo para danza fue bastante espaciado.

Pr.-¿Usted piensa que los músicos y los bailarines coincidían en la búsqueda de un arte de contenido nacionalista?

BC.- Hasta los cincuentas todavía había una idea del nacionalismo que se manifestaba en las obras, en los elementos desde el punto de vista musical. Aunque desde el punto de vista político yo no sé. El nacionalismo se fue perdiendo luego de pasar a la segunda etapa y a la tercera. Personalmente, en 1943-45 empiezo a crear música más universal; pero hay otros que empezaron más tarde.

La música se alejó un poco antes que la danza, de la tendencia nacionalista. El maestro Chávez decía: hay que ser muy mexicanos para ser muy universales y cuando se es universal, sale necesariamente lo mexicano; entonces lo que había que mostrar en el extranjero era precisamente lo mexicano, lo nuestro. ¿Qué objeto tendría que en México hubiera un ballet clásico y fuera a bailar el Lago de los Cisnes? Sería un disparate. El nacionalismo debe ser una cosa natural, no rebuscada; tratar de expresar lo que uno siente como mexicano.

Pr.- Pienso que existe una diferencia entre los músicos y los bailarines. Los bailarines trabajan mucho en grupo y creo que están más acoplados a una idea en común, mientras que en la música, los compositores tienen ciertas tendencias individuales. Entonces, las tres etapas que usted señalaba al principio, ¿también tienen esta característica, la de ser individuales o personales? ¿O se puede hablar de un grupo integrado de músicos?

BG.- Yo pienso que es en forma individual. Cada compositor entra en una etapa cuando la siente y sale de ella así mismo. El trabajo del ballet es en grupo y el del compositor individual. Yo jamás hubiera aceptado una imposición ideológica o técnica.

Pr.- Algunos artistas trabajaron en conjunto en el Taller de la Gráfica Popular o en la LEAR...

BG.- También nosotros estuvimos en la LEAR, Revueltas, Sandi, Moncayo... pero ahí existía una tendencia general revolucionaria, el trabajo artístico musical era enteramente personal.

Pr.- ¿Y esa labor política influye en sus creaciones artísticas?

BG.- Posiblemente. Pero yo no puedo poner do, mi, sol y decir: aquí estoy expresando rebeldía o coraje. La música es distinta, es más abstracta.

Pr.- ¿Usted piensa que la danza y la música tienen una relación más estrecha que la danza y otras artes?

BG.- La danza y la música son como la música y la ópera; no pueden existir una sin la otra. Deben tener una relación totalmente íntima.

Pr.- ¿Sucedió que alguna de las obras de danza no le gustara o no le inspirara para componer el argumento?

BG.- No porque cuando empezábamos a discutir intervenía yo también y tenía cierta culpa si salía bien o mal.

Pr.- ¿Existe alguna diferencia entre la colaboración de los diferentes artistas con la danza, antes de la Academia de la Danza a después de formada ésta?

BG.- No. Se siguió el mismo procedimiento de conjunción de elementos; siempre trabajamos en equipo.

Pr.- ¿Existían algunos artistas en el campo musical que impusieran una guía o una moda para hacer música?

BG.- No lo hubo y yo nunca lo hubiera aceptado. A mí - cuando me encargan una obra digo: con una condición: libertad de expresión y de forma, libertad de tiempo y de duración.

Pr.- ¿Se puede hablar de una música moderna y una música contemporánea en México?

BG.- Todo lo del momento es contemporáneo

Pr.- Le pregunto porque Guillermina Bravo, al regreso de la gira por Europa, decía que había una diferencia cualitativa en sus ballet gracias a la técnica, y que entonces -

podía alcanzar una etapa universal.

BC.- Bueno, ahí está la clave, a través de la técnica.- A través de la técnica en la música uno se puede proyectar universalmente. El compositor debe estar al día con todos los procedimientos para tener elementos de expresión actual. Uno debe saber cómo se hace todo tipo de música: electrónica, concreta, dodecafónica. Es necesario que el compositor tenga todos los elementos técnicos y que haga su propia música, no importa si es moderna o contemporánea.

ENTREVISTA REALIZADA CON LEONARDO VELAZQUEZ EL 14 DE  
DICIEMBRE DE 1982

Pr.-¿Qué papel juega la enseñanza de la música en los planes de educación vasconcelista?¿También surge como en la danza un interés por rescatar músicas locales, regionales o folklóricas?

LV.- Acerca de la época Vasconcelista desconozco muchísimo. Yo tomé parte en la danza mexicana a partir de 1956, - cuando hice la música de Gorgonio Esparza, pero yo supongo - que las brigadas culturales de aquellos años intentaron rescatar la música popular. Iban por ejemplo Blas Galindo, Luis Sandi, Silvestre Revueltas, Téllez Oropeza.

Pr.- Este rescate de materiales folklóricos en relación a la música,¿influye en creaciones posteriores?

LV.- Desde luego que sí. Tenemos por ejemplo la Sinfonía India de Chávez donde utiliza temas populares aunque con un tratamiento más desarrollado, de contrapuntos y de armonías. También hizo obras como El Corrido del Sol, la Obertura Republicana, etc., donde toma los temas casi textuales de las músicas populares y las orquesta para hacer sinfonías.

Pr.-¿Qué relación tienen los músicos mexicanos que creaban música para danza, como Chávez, Revueltas, Mabarak, con músicos extranjeros como Rodolfo Halffter?¿Considera que México es un punto de atracción importante de artistas extranjeros?

LV.- Hablando específicamente de Rodolfo Halffter, el hecho de que él estuviera en México se debe a la guerra civil española. Vino a enriquecer el movimiento nacionalista mexicano porque coincidía exactamente con las inquietudes de los compositores de esa época. En el caso de Waldeen y Sokolow fue distinto; ellas se sintieron atraídas por el ambiente mexicano, por el colorido del país, por las danzas folklóricas, y pensaron que existía un campo propicio para la danza moderna. En el caso de los compositores, casi todos ellos fueron refugiados y en algunos casos no tienen ninguna influencia mexicana, como por ejemplo Lan Adomián, quien continuó con la trayectoria europea o rusa en la música. También Halffter continúa la tradición española aunque se adapta al medio mexicano en lo que se refiere a la enseñanza de la música.

Pr.-¿Cómo se inicia el encuentro entre músicos y bailarines?

LV.- Yo pienso que fue un movimiento conjunto no solamente entre músicos y bailarines sino entre pintores, dramaturgos, literatos, poetas, que en cierto momento encontraron un punto de unión en esos años gracias a que el gobierno propició este tipo de reuniones.

Pr.-¿De qué manera propició el gobierno este movimiento?

LV.- Dando el presupuesto necesario y poniendo al frente de estos presupuestos a gentes idóneas, gentes interesadas en realizar este tipo de creaciones artísticas. Todo esto vino después de la Revolución, que crea la necesidad de -

lograr un lenguaje propio, de decir algo surgido de la tierra mexicana.

Pr.-¿Los artistas conocían los planteamientos teóricos de la época, es decir, la idea de lo que debería ser el mexicano?

LV.- Supongo que sí; sobre todo en el caso de Rivera, de Siqueiros y Orozco quienes hicieron verdaderamente un movimiento muy importante en la pintura, con una gran raíz en el movimiento de la Revolución Mexicana: los ideales de Zapata, de Villa, y de todas las gentes que surgieron después. Habría también algunos artistas o filósofos que estaban apuntalando este movimiento desde un punto de vista ideológico.

Pr.- En la música, ¿había alguna personalidad que fuese una guía estética o ideológica?

LV.- Pues un poco Carlos Chávez, aunque no era muy decidido en este tipo de cosas. El fue autodidacta y de alguna manera hacía una obra muy personal, pero claro, el momento se enfocaba hacia un nacionalismo y Chávez tuvo que entrar dentro de esta corriente también. Es un caso diferente al de Revueltas, que es un músico empírico, que tiene una necesidad de expresarse desde un punto de vista mexicano y no porque tuviera una base ideológica fuerte al respecto; es más, Revueltas se educa en Norteamérica y es Carlos Chávez quien lo incita a adentrarse en el movimiento de música mexicana. Cuando Chávez estuvo de director de Bellas Artes fue cuando se hizo el movimiento más fuerte de la danza moderna mexicana, a partir de 1947-48. Entonces se reúnen una serie de gentes con inquietudes similares: pintores, literatos, bailarines, músicos y entonces se crea realmente el movimiento importante de la danza moderna mexicana y se hace una danza de tipo nacionalista. Miguel Covarrubias le da estructura a este movimiento conjunto, en beneficio de la danza.

Pr.-¿Podemos decir que es a partir de la creación del INBA y de la Academia de la Danza que este movimiento artístico es más comprometido?

LV.- Es cuando realmente florece, cuando se crean las grandes obras de la danza moderna mexicana, aunque antes, en los cuarentas, ya se había iniciado con Waldeen y Sokolow.

Pr.- Desde los inicios de la Academia surgen conflictos internos entre los bailarines a causa de posturas distintas; los músicos, ¿participan de estas tendencias, se inclinan por alguna de ellas?

LV.- Sí, hay muchas tendencias, muchas corrientes de tipo estético y también político, pero creo que más bien lo que viene a desmembrar el movimiento de la danza moderna mexicana es más que nada de tipo político y de artistas que quisieron acomodarse dentro del gobierno y ya una vez dentro, se olvidaron de la labor que tenían en sus manos y de este modo se fue acabando con el movimiento. Además, a fines de los cincuenta, empieza a haber un movimiento contrario al nacionalismo debido a una intervención más directa de Norteamérica en los asuntos políticos, económicos y sociales de México. Estados Unidos fue infiltrando tendencias en contra del nacionalismo; yo era estudiante del Conservatorio en ese momento y nos llegaba propaganda para hacer una música interna

cionalista en contra del nacionalismo o de las tendencias localistas. Eso también fue minando el movimiento dancístico porque al haber nacido dentro de una corriente nacionalista, tuvo que cambiar al virar el mismo gobierno mexicano hacia Norteamérica y recibir todo el bombardeo de publicidad de productos norteamericanos y de su forma de vida.

Pr.-¿Cómo reaccionaron los músicos frente a esta situación?

LV.- De diversas maneras. Entre ellas, Carlos Chávez publicó un desplegado en "Excélsior" donde decía que él no tenía nada que ver con el movimiento artístico nacionalista mexicano y que era un artista internacional. Esto lo hizo para que le fuera otorgada una visa a Norteamérica donde tenía que dirigir unos conciertos. Estando allá, es absorbido por Norteamérica y entonces viene un viraje total de la política musical en México. Empezó entonces a escribir sinfonías que ya no tuvieron nada que ver con el ambiente mexicano y trató de zafarse de todo eso.

Pr.-¿Se puede hablar de grupos de músicos, como se habla de grupos en la danza?

LV.- Sí hay y yo considero que esto ha venido a ser nefasto para la vida artística de México, tanto en la música como en la danza, porque se crean grupos cerrados que se hacen la guerra entre ellos mismos y se quitan los presupuestos. Los diferentes grupos de artistas, pintores, músicos, bailarines, se segregan y se pelean por mezquindades, por dinero, por un local, un teatro, etc.

Pr.- Entre los músicos ¿algunos siguieron las tendencias de Carlos Chávez cuando se aleja del nacionalismo? Otros siguieron creando con la consigna nacionalista?

LV.- Habían músicos que obedecían a sus principios y que siguieron creando según sus ideas, como Blas Galindo, Contreras, Ayala, Sandi, etc. Algunos todavía sostienen sus principios nacionalistas. En contraposición hay otros grupos llamados de vanguardia, que tienen la mirada puesta en Europa, o en las corrientes estéticas del momento: la música magnetofónica, electrónica, concreta, aleatoria, etc., y que también se han convertido en grupos cerrados. Lo mismo pasó en la danza y Guillermina sufrió una serie de cambios ideológicos a través de su carrera artística, que se han reflejado en su creación.

Pr.- La relación entre los diversos artistas de esa época, ¿era más estrecha entre músicos y bailarines que entre bailarines y otros artistas?

LV.- Casi siempre es más estrecha; son los dos puntos que se tocan más estrechamente porque no hay danza si no hay música. Casi siempre el libretista, la gente que daba la idea para la danza, entregaba su argumento a cada quien; el pintor se encerraba en su estudio a diseñar el vestuario y la escenografía y por otro lado el literato ya dejaba de tener una función; entonces realmente era el músico y el coreógrafo quienes tenían una relación más estrecha, había un intercambio de opiniones constante.

Pr.-¿Cómo se puede definir el nacionalismo en el arte?

LV.- Yo lo veo como una consecuencia de la Revolución,

aunque ya antes se venía gestando con Manuel M. Ponce y Saturnino Herrán, por ejemplo. Posteriormente se empieza a tener una inquietud por crear un movimiento nacionalista, por crear un arte que realmente reflejara la personalidad de este país, de dar una imagen personal de la creación artística.

Pr.- Para dar esta imagen personal ¿fue importante el rescate del pasado artístico mexicano?

LV.- Sí, fue tan importante que las bailarinas se vestían de mexicanas, con huipiles, trenzas y moños. El nacionalismo tiene diferentes etapas: la primera es el rescate de todo el material folklórico y popular, de ahí parte. En la danza esto se manifestó en el escenario y en el vestuario, tomado muchas veces de la población indígena mexicana, así como en los pasos de las danzas, tomados de los originales, que se incorporaban a las coreografías. Esta fue la primera etapa; después vienen Waldeen y Sokolow para enriquecer el movimiento, utilizando cualquier tema para hacer una danza. Se recurre entonces al repertorio popular, al tema, haciendo ya una estructura más elaborada, perteneciente a la tradición de las obras extranjeras, a las técnicas de afuera, pero manejando temas nacionales. El siguiente paso es dejar a un lado ya los temas nacionales y crear temas propios con todo el ambiente y las características del arte nacional.

Pr.- Además de lo que ya hemos hablado, ¿que otros factores influyen para que se agote la etapa nacionalista en el arte?

LV.- Tiene mucho que ver el factor económico, el presupuesto o el apoyo de parte del gobierno; todavía no tenemos la conciencia de que la iniciativa privada puede invertir en el arte. No se puede hacer un arte importante si no hay una base económica fuerte.

Pr.- Se puede hablar de un cambio en el arte en función de los cambios sexenales?

LV.- Por supuesto, eso influye en la política, en la cultura, en la ciencia y en el arte; tiene que ver cada sexenio, cada presidente y las inquietudes culturales.

Pr.- ¿Cómo considera usted la gira que realizaron los bailarines mexicanos por Europa y Asia?

LV.- Fue muy interesante porque mostraba una fase totalmente novedosa para los europeos y los asiáticos; un punto de vista diferente de la danza que estaban acostumbrados a ver; fue una buena aportación de México en el contexto universal. Se llevaron obras totalmente nacionalistas que mostraban un panorama mexicano y que por eso justamente, llamaron la atención. Hubo un gran interés por ver estas danzas.

Pr.- ¿Usted recuerda cuáles son las tendencias que se continúan después que regresan los bailarines de la gira?

LV.- Pues cada quien quería de algún modo apoderarse de la política de la danza; fue una lucha por tener el poder y por no seguir adelante con las tendencias nacionalistas. Fue un problema de tipo económico y político más que ideológico.

ENTREVISTA REALIZADA CON GUILLERMO NORIEGA EL 17 DE  
DICIEMBRE DE 1982

Pr.-¿Existe entre los compositores mexicanos un interés por rescatar materiales musicales autóctonos?

GN.- Lo que pasó en la música fue un fenómeno general en las artes. Existía la efervescencia nacionalista porque acababa de pasar la Revolución. En realidad es un lapso muy corto entre que la Revolución se asienta y empieza a haber, por parte de los artistas, la respuesta estética y la necesidad de encontrarnos a nosotros mismos. Esto sucedió por etapas; primero sucede en la pintura, después en la música y por último en la danza. La pintura siempre va a la vanguardia, después otras artes, tal vez se trata de un problema de complejidad de expresión. Ahora, ya hablando estrictamente del nacionalismo en México, éste desaparece por la influencia del abstraccionismo. En la época de Alemán, México entró de nuevo al aro del colonialismo, entonces tuvimos influencia norteamericana, francesa, alemana, etc. Gentes que estuvieron muy relacionadas con el nacionalismo en la danza, abandonaron por completo esta tendencia.

Pr.-¿Qué relación tienen los músicos mexicanos que creaban obras para danza con los músicos extranjeros como Rodolfo Halffter? ¿Considera que México es un punto de atracción importante de artistas extranjeros?

GN.- En la música fue un fenómeno circunstancial porque son únicamente refugiados españoles. Pero el caso de la danza es distinto; vienen Waldeen, Sokolow, Francis, tal vez porque los sistemas de producción para la danza son muy complejos. En Estados Unidos la producción teatral y dancística requiere de mucho dinero y de un compromiso de tipo comercial. Implica una gran inversión, un compromiso y toda una organización muy compleja, lo que es muy difícil para un coreógrafo o un bailarín que se está iniciando. En cambio en México, se encuentran con un grupo de personas que están dispuestas a trabajar, que se deslumbran por los extranjeros y se les reconocen sus técnicas y procedimientos. También se encuentran con un gobierno dispuesto a hacer algo nuevo. O sea, una serie de facilidades que no existen en los Estados Unidos. Yo conocí a Rossana Filomarino en Nueva York; ella estaba muy preocupada por dónde trabajar y yo le propuse venir a México. Cuando llegó a México entró al Ballet Nacional y como conocía muy bien la técnica Graham, Guillermina Bravo la aceptó de inmediato... en quince días fue directora de un grupo que se presentó en Bellas Artes. Esto significa mucho para una persona que ha estado años y años luchando por un papel secundario. Aunque esta facilidad tiene sus desventajas; no hay un público crítico ni un gran interés por la danza; su ámbito es muy reducido. Pero los artistas que vienen, aunque existe una gran pobreza de respuesta del público, se quedan por las facilidades que no existen en otros países. En el caso de Europa es más difícil porque ahí la danza moderna no ha

tenido un gran auge, más que en círculos muy reducidos; por ejemplo, Bodyl Genkel que estuvo muchos años en México, llega a Dinamarca y se encuentra con que es una de las pioneras en danza moderna. En Europa no existe de ninguna manera, con respecto a la danza moderna, el movimiento tan amplio del ballet clásico.

Pr.-¿Cómo se inicia el encuentro entre músicos y bailarines?

GN.- La danza, por sus mismas características, es la que aglutina a otros artistas. Los bailarines son los que tienen la necesidad de buscar al músico, al escenógrafo, al libre - tista; es como un fenómeno semejante al del cine. Es una experiencia muy gratificante para un artista ponerse a trabajar en un equipo de esa naturaleza; fue cuando yo estuve con el movimiento dancístico que conocía a artistas de todas las áreas. Se conjuntan diferentes maneras de pensar, personalidades y estilos de vida muy distintos. Y las discusiones que se establecen ya alrededor de la factura de la obra, las cosas periféricas, son muy agradables. Después de esas experiencias no he tenido ocasión de trabajar en grupos de artistas y lo lamento realmente.

Pr.-¿Cuáles son los años más intensos de esta labor interdisciplinaria?

GN.- Cuando yo empecé a trabajar en esto fue desde los cincuenta; antes no recuerdo. A partir de estos años hasta los sesenta. Después hubo un fenómeno de carácter económico que obligó a las compañías de danza a economizar. Entonces las danzas se desnudaron. Cuando estaba Covarrubias, el gobierno apoyó económicamente a la danza; había dinero para hacer escenografías, pagar músicos, orquesta y grabaciones. Con el cambio de gobierno se le quita el apoyo a la danza y las compañías se ven obligadas a desnudar las danzas, tanto de escenografía como de vestuario. En los años sesenta se termina todo esto y los grupos de danza empiezan a desintegrarse. Los coreógrafos tuvieron que sacar música de los discos, que aunque tiene su validez estética no pueden darles todas las variantes que necesitan. Casi todos los compositores de esa época dejamos de tener trabajo y contratos. La labor de conjunto de los años cincuenta se rompe en los sesenta y no se vuelve a dar.

Pr.-¿Usted piensa que la creación de la Academia de la Danza se da gracias a la labor de Carlos Chávez?

GN.- El fue el iniciador del apoyo a la Academia. El era director del INBA cuando Ana Mérida y Guillermina Bravo fueron a verlo para pedirle que impulsara la danza moderna.

Pr.- Cuando se creó la Academia surgen conflictos entre los bailarines a causa de la diversidad de sus posturas; los músicos participan de éstas.¿Se inclinan por alguna tendencia?

GN.- La diferencia de posición estética entre los bailarines era muy apasionada, muy emotiva e incluso a veces violenta; por ejemplo, Ana Mérida nunca quiso hacer las cosas tan nacionalistas y tan directas como las hacía Guillermina Bravo. Había un grupo de coreógrafos de tendencia más bien abstracta y decorativa y otros coreógrafos con tendencia más

profunda, más racionalista. Pero esto en los músicos no se llega a presentar porque hacíamos música para una u otra tendencia, que era interesante hacerlo inclusive como experimentación.

Pr.-¿Qué significa una tendencia nacionalista en la música?

GN.- Seguir el ejemplo de Revueltas: tratar de adentrarse en la expresión musical de México. El auténtico nacionalista se identifica con la forma de ser del pueblo de donde se es y empieza a expresarse musicalmente a través de esa identificación; no es una copia necesariamente. Revueltas es el que más auténticamente llegó a esto; él hace música mexicana sin copiar nada de la música popular. Sus melodías, sus ritmos, su color es mexicano. Volviendo a la pregunta, el tema que nos presentaban los coreógrafos para realizar una obra determinada, nos obligaba en cierto modo a incorporarnos a un determinado estilo de música.

Pr.-¿Se puede expresar una tendencia nacionalista, abstracta o universal con diferentes técnicas o con una estructura distinta en la composición?

GB.- Esta es una pregunta complicada. Desde luego la técnica está en relación muy directa con el estilo de algo, pero va desde luego más allá del problema exclusivamente técnico. Por ejemplo, yo puedo tomar la escala de do mayor y utilizarla de mil formas; técnicamente la conozco, la domino, pero al momento de utilizarla con un determinado fin expresivo tengo que moldearla para tal fin.

Pr.-¿Podemos decir que hay ciertos elementos estructurales o técnicos que le dan a la música una intención nacionalista?

GN.- Para poder expresar esto se necesitaría ser un poco más concreto y realmente es muy difícil...hay ciertos elementos rítmicos que son más utilizados en ciertas tendencias musicales que en otras, por ejemplo el jazz, lo que lo caracteriza es la síncope y el contratiempo y así en la música mexicana una de las características fundamentales es la de los compases llamados amalgamados, que combinan por ejemplo un tres cuartos con un seis octavos. Simplemente con el ritmo se siente que hay algo que se identifica más con la música mexicana que con otra.

Pr.-¿Y esto de donde surge?

GN.- De la expresión popular. Y se supone que el compositor mexicano, sólo por haber nacido en el país correspondiente y haberse nutrido desde la infancia de esta serie de influencias musicales, son las que tiene como suyas, como auténticas. Lo demás lo adquiere después; esa es la esencia del nacionalismo a diferencia del falso nacionalista que toma otras expresiones que no son propias. El verdadero nacionalismo recoge la esencia de lo que es la expresión plástica, musical, etc. y la utiliza como vocabulario para expresar problemas profundos de los mexicanos, como La Nube Estéril de Guillermina Bravo. Ella se identificó totalmente con el problema de los otomíes, que es el del agua, y hace un ballet inspirado en eso. O sea, el vocabulario está al servicio de una expresión, de una idea y de un problema; aborda los pro-

blemas políticos que vive el país con la mayor franqueza posible. También existe otra tendencia nacionalista, que es más superficial, es decir, toma los elementos de colorido y de ritmo, de movimiento y los pone porque son muy bonitos, muy clásicos, como Tamayo, por ejemplo. En la danza, Ana Mérida es el prototipo de esta situación. Otra forma de hacer nacionalismo, es abstrayendo como el Zapata, de Guillermo Arriaga, donde existen personajes mexicanos, elementos mexicanos pero ya tratados en forma abstracta dentro del contexto del escenario.

Pr.-¿Y en otras artes?

GN.- En el caso de la pintura ya mencioné a Tamayo, que recoge los elementos por su impresión; desde el punto de vista del realismo estarían Orozco y Siqueiros; en el caso de la pintura abstracta estarían casi todos los que no son muralistas como Frida Kahlo, Rodríguez Lozano y como folklorista, Miguel Covarrubias. En Música, Revueltas sería el verdaderamente profundo; el Huapango de Moncayo sería el folklorista. Blas Galindo también viste al Huapango con un ropaje muy elegante, estiliza el folklore y Carlos Chávez utiliza los elementos mexicanos en forma ya abstracta.

Pr.- Maestro, usted colaboró ampliamente con Guillermina Bravo. ¿Que era lo que le atraía de ella en cuanto a ideología o a presupuestos estéticos?

GN.- Yo pienso que fundamentalmente fue una coincidencia de posición ideológica en un momento determinado porque en ese entonces tanto ella como yo, éramos completamente de izquierda. Participábamos de la tendencia revolucionaria, inclusive militamos juntos en el mismo partido... la mayoría de los miembros del Ballet Nacional o el núcleo fuerte del grupo, éramos totalmente conscientes, militantes. Estaban Chepina Lavallo, Lin Durán, Aurea Vargas y otros bailarines que estaban de acuerdo con estas tendencias, aunque algunos un tanto al margen.

Pr.-¿Se puede hablar de una relación más estrecha entre la danza y la música que entre la danza y las demás artes?

GN.- Ya trabajando en equipo y todos los elementos aglutinados alrededor de una idea muy clara, todos trabajábamos por igual; no había prioridades sino un verdadero intercambio, un verdadero comunismo.

Pr.- El nacionalismo, ¿no se llegó a entender como una moda?

GN.- Ahora se ve como una moda o se le trata de calificar como una moda que no tuvo mayores resultados, pero no, de ningún modo. Es una etapa muy definida, muy honesta y sincera en sus planteamientos. Es el mismo caso del nacionalismo en la pintura, no puede decirse que fue una moda.

Pr.-¿Porqué se agota el nacionalismo? ¿Cuáles son los elementos que satisfacen o no satisfacen una búsqueda nacionalista?

GN.- México pasa socialmente de una etapa de espíritu de independencia y de revolución, de búsqueda de sí mismo, a una etapa nuevamente de dependencia económica. Y todo está ligado; cuando volvemos a caer en una dependencia económica, el gobierno se ve obligado a sujetarse a ciertas tendencias,

y a eliminar ciertas cosas, y elimina el apoyo a los artistas. Por otra parte abre las puertas a otras influencias extranjeras y esto influye al público que a su vez influye a los artistas. El artista siempre está sujeto a las influencias y a las necesidades de las cuestiones sociales, se encuentra al margen y no puede hacer nada; responde a una necesidad social, a un determinado proceso histórico del país.

Pr.- Guillermina marca el regreso de la gira por Europa y Asia como el fin de su etapa nacionalista y de cierta forma hay una ruptura con el nacionalismo que se venía practicando. ¿Usted que piensa al respecto?

GN.- Yo no fui a la gira pero seguramente sucedió algo que influenció definitivamente a Guillermina. Me parece que aunque ella lo marca oficialmente así, ya venía gestándose desde antes su ruptura con el nacionalismo pero creo que por otras causas y no necesariamente por la gira. Surge en Guillermina una inquietud por adquirir la técnica Graham; antes a la técnica no le daba importancia, decía que la técnica era una consecuencia de la necesidad expresiva. Después le importó a Guillermina el que sus bailarines no bailaran y empezó a buscar la técnica afuera deslumbrándose con la de Martha Graham. Luis Fandiño y Raúl Flores no estaban muy de acuerdo con esto.

Pr.- Guillermina Bravo señala el paso de la danza moderna a la contemporánea en función de la técnica Graham...

GN.- Pero ese cambio de posición ya es el abandono del nacionalismo porque la técnica Graham es consecuencia de una necesidad expresiva neoyorkina y viene siendo semejante a lo que pasó en la música en México, que es el fenómeno del dodecafonismo: muchos compositores pensaron que como no tenían la técnica dodecafónica no eran buenos músicos; pero no hay nada más alejado ni más opuesto a la tendencia nacionalista en la música mexicana que el dodecafonismo; ahí no se puede hacer música mexicana. El auténtico nacionalista se vuelve universal porque respeta auténticamente su manera de expresarse.

ENTREVISTA REALIZADA CON GUILLERMINA BRAVO EL 10 DE  
ENERO DE 1983

Pr.-¿Lo que despierta en México el interés por la danza moderna es el contacto con bailarines extranjeros que llegaron a México en la década de los años veinte y treinta o el conocimiento directo de las corrientes de danza surgidas en Europa y Norteamérica?

GB.- La danza moderna nace propiamente en Alemania y de ahí pasa a los Estados Unidos y de ahí a México, a través de dos norteamericanas.

Pr.-¿Porqué llegaron a México estas bailarinas?

GB.- Bueno, el Departamento de Danza, apoyado por un grupo de refugiados intelectuales como José Bergamín, trae primero a Ana Sokolow para formar un núcleo, denominado la Paloma Azul. También vino Waldeen con un japonés llamado Michio-Ito. Después Walden regresó a México apoyada por el Estado y por otro grupo de intelectuales entre los que destaca la gente del Taller de la Gráfica Popular, los muralistas, Revueltas y Seki Sano. Waldeen puso una obra que se llamó La Coronela, que era una mezcla de danza y teatro. Se quedó algún tiempo en México pero luego se regresa a Estados Unidos.

Pr.-¿También las condiciones de la danza en Norteamérica impulsaron a Waldeen a permanecer algunos años en México?

GB.- Por supuesto, porque ella no pertenecía a ninguna de las escuelas serias. Ella había bailado como solista; pensó que bailar moderno era bailar un poco libremente y entonces dejó el clásico y realizó cosas de su invención, sin tener realmente una técnica básica. En Estados Unidos existían dos corrientes fundamentales de danza moderna: la de Humphrey y la de Graham. Para Waldeen, que no entraba en ninguna de ellas, fue una maravilla venir a México porque aquí ella podía hacer algo y lo hizo muy bien, puesto que hizo un ballet nacionalista con las características del nacionalismo de la época. La Coronela se consideró como el principio de la danza mexicana.

Pr.-¿Qué era lo que hacía por su parte, Nellie Campobello?

GB.- Hacía cosas clásicas y ballets de masas. Por ejemplo el ballet de masas 30-30. Nellie nos ponía fusiles 30-30 y cananas y hacía cosas revolucionarias; evoluciones más que coreografías...caminábamos de aquí para allá...corríamos, nos juntábamos...las evoluciones era el movimiento que hacía el conjunto caminando o corriendo, probablemente valsando... un tipo de desplazamientos para dar un diseño masivo general, pero no había la construcción de los cuerpos...eran obras de banderazo, de arriba la Revolución y la carabina. Sin embargo, no existía el sistema muscular desarrollado, es decir, lo intrínseco de la danza, las virtudes de ésta. Los ballets de masas se siguieron haciendo por varios años. En el Auditorio lo hacían Angel Salas y Efrén Orozco y las Campobello, apoyadas por José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán. Los conceptos de escenografía y vestuarios poco avanzados pero muy im-

pactantes, le dieron a estos ballets de masas su carácter. Estos son los antecedentes de la llegada de Ana Sokolow y de Waldeen.

Pr.-¿El paso del folklore a la danza moderna es meramente técnico? ¿Cómo lo explicas?

GB.- No hay nada técnico; el único posible punto de partida para la danza moderna es el folklore porque era lo único que había en México, en el sentido de leyendas, de historia, de las mismas danzas que veíamos; se repetían pasos y cosas que oíamos y veíamos de gentes especializadas en folklore, entre las que había excelentes maestros. Entonces, todos aquéllos que aprendieron folklore y que luego se dedicaron a la danza moderna con Waldeen y Sokolow, partían justamente de eso. Además, como se hablaba del mexicanismo o del supuesto nacionalismo, se partía del folklore.

Pr.-¿Existe una coyuntura política o cultural para la fundación de la Academia de la Danza, en 1947?

GB.- Bueno, existe la herencia de Cárdenas. Ahora, Carlos Chávez es quien apoya la Academia. Cuando se va Waldeen de México, por falta de subsidio y de apoyo, se queda un panorama desolado en relación a la danza. Entonces yo empecé a juntar gentes que se habían retirado de la danza al irse Waldeen. Una de ellas, Ana Mérida, aunque ella había estudiado con Ana Sokolow era una gente capaz y muy artista; también Josefina Lavalle y otros bailarines que habían participado en La Coronela. Entonces formamos un grupo al que le pusimos Ballet Waldeen. Nos presentamos en una única función, en el Hotel del Prado, donde repusimos obras como En la Boda y donde hacemos también experiencias propias. A esa función asistió Carlos Chávez, quien, al quedar durante el gobierno de Alemán, como director del INBA, nos llamó a Ana Mérida y a mí para fundar la Academia de la Danza que tenía como finalidad fundamental, enseñar, difundir, crear, desarrollar la danza moderna mexicana, mexicana en esencia, y universal en su alcance, con las ideas de la época basadas en las leyendas o historias populares.

Pr.-¿O sea que Carlos Chávez es quien se interesa personalmente en la fundación de la Academia?

GB.- Sí, personalmente. Yo estuve en la Academia un año pero por problemas de política, fundamentalmente porque yo era una gente de izquierda...y era la época de Alemán...Ana y otros le dicen a Carlos Chávez que yo era comunista y que manejaba toda una célula comunista dentro de la Academia. Carlos Chávez me llamó para parar esto pero yo le dije que quería renunciar porque quería hacer un grupo independiente. El me dejó mi nombramiento como maestra, que me fue dado en 1945 cuando Waldeen todavía estaba en México. Con esa plaza fundé Ballet Nacional, con aproximadamente la mitad de los bailarines de la Academia. Empezamos a tener poco a poco subsidio porque empezamos a hacer obras y a mostrarlas a las gentes; entonces nos ayudó mucho el gobierno de Alemán... cuando yo había salido supuestamente por comunista, un gobierno tan reaccionario como el de Alemán fue el que nos ayudó...también nos ayudó mucho Recursos Hidráulicos. Fue cuando se empezaron a hacer las presas y nos contrataban para que hiciéramos funciones en las pequeñas comunidades indígenas donde se hacía

una presa y la gente no creía ni en las máquinas ni en el avance. Bailábamos para esas gentes y nos daban un subsidio.- Luego nos ayudó mucho Ramos Millán... toda su campaña presidencial la hizo con el Ballet Nacional. Entonces nosotros tuvimos una ayuda fundamentalmente de políticos reaccionarios.

Pr.-¿Existe una interinfluencia entre las distintas artes como arquitectura, pintura, música, etc. y la danza, ya sea en ideología o en imágenes?

GB.- En general, existen muchas asociaciones entre todas estas artes y la danza, puesto que la danza es un compendio de artes, aparte de tener sus propias condiciones y virtudes. - En aquel tiempo teníamos una fuerte liga con el muralismo, - porque era lo que estábamos viviendo; los grandes murales de Orozco, de Rivera y de Siqueiros. También nos apoyábamos fundamentalmente en la literatura porque hacíamos danzas de argumento, o sea que no hubo cambio alguno, desde el punto de vista estructural, con el ballet clásico, la única diferencia es que bailábamos descalzas y que no teníamos técnica, pero conceptualmente bailábamos a base de argumentos a los cuales les poníamos pasos basados en la cuestión política de los murales y en ciertas cosas tomadas del folklore. Entonces, originalmente la danza llamada moderna mexicana se apoyó en la literatura y en la pintura. Actualmente es lo opuesto. Una vez que ha encontrado su técnica, su propio medio de expresión, se apoya en imágenes, por lo cual se asocia al cine y a la poesía y no a la pintura ni a la literatura.

Pr.-¿Qué manifestaciones ideológicas motivan a los bailarines?¿Se conocen las ideas de Samuel Ramos, de Octavio Paz?

GB.- Bueno, yo conozco a Octavio en todos sus ensayos y estoy al tanto de toda la literatura contemporánea, no sólo de México sino del mundo. Eso puede ser un apoyo cultural pero la danza no tiene antecedentes fuera de las dos técnicas desarrolladas en los Estados Unidos. Ideológicamente, en este momento nos llamamos danza contemporánea y nos basamos en la vida de nuestro país tal y como va cambiando; de ahí el cambio de nombre de danza moderna, que no tenía de hecho una construcción propia, a la danza contemporánea que se relaciona con algo constantemente cambiante. O sea, la contemporaneidad de la danza consiste en partir de un profesionalismo muy riguroso en cuestión técnica y artística, pero no sabemos como van a ser las obras mismas, qué valor tienen o cómo van a terminar. Antes de esto, la danza era romántica y estructuralmente igual al ballet clásico. No sabíamos construir, sólo copiábamos el mural; nos basábamos en algún cuento o leyenda literaria y lo que hacíamos era "ponerle pasos", pero no había una forma propia dancística para construir, que es lo que descubrimos en los años sesenta. La gira a Europa fue fundamental porque nos dimos cuenta de que no teníamos una construcción propia, de que el nacionalismo que practicábamos era romántico y de que nuestras danzas, si las hacemos ahora, a quien sirven es al PRI y no a los partidos radicales. Así que en otros países fue tergiversado el supuesto tema de las danzas porque no sabíamos expresarnos correctamente en cuestión dancística.

Pr.-¿Consideras que la música, el teatro y el cine mexicano en los años cincuenta, se apoyaban también en la pintura y en la literatura, como la danza?

GB.- Las obras clásicas del cine se basaban en lo mismo que nosotros: los maestros rurales, el pueblo oprimido y técnicamente tenían algo improvisado, como nosotros.

Pr.-¿Se puede decir que los artistas compartían en los años cincuenta, una idea de un arte de contenido nacionalista? ¿Se trata de un asunto oficial o de algunos artistas que definen o que guían esta idea? Incluso podría plantearse el que esto fuera una moda?

GB.- Visto a distancia creo que la danza sólo sigue los postulados de los pintores en ese tiempo, por la influencia en Nellie Campobello de José Clemente Orozco. Pienso también que era un asunto oficial; se seguía el arte oficial o el punto de vista oficial sobre el arte. Además existían los grandes artistas de la época que influían a todo el ambiente artístico mexicano. A la cabeza del movimiento artístico está la Escuela Mexicana de Pintura porque era la revolucionaria. Ciertos grupos gubernamentales apoyaron el muralismo y a estos grupos se unió la danza.

Pr.- Si existe una idea de nacionalismo en el arte, ¿cómo se manifiesta en la danza? ¿Qué obras coreográficas podrían participar de esto? ¿Hacer danza moderna implicaba hacer arte nacionalista?

GB.- Al hablar de la idea del nacionalismo en el arte, - sí podemos hablar de un nacionalismo fácil, o sea, sin mayor hondura, pues dancísticamente teníamos el folklore, las leyendas y los pintores que, supuestamente, estaban ligados al movimiento revolucionario identificado como nacionalista, de militancia política y de partidos radicales. Hay un redescubrimiento de la Revolución, de las luchas del pueblo y de los indios.

Pr.-¿Entonces estos dos apoyos, el que surge de la Revolución y el arte tradicional mexicano, conforman el nacionalismo en el arte?

GB.- Exactamente. En ninguno de ellos hay algo realmente dancístico, el desarrollo de todo el aparato óseo-muscular, es decir, lo que yo llamo danza.

Pr.-¿Qué obras dancísticas podrían participar de esta idea?

GB.- Bueno, las que yo realicé fueron varias, muchas... fueron obras fundamentalmente políticas. El Zanate era una cosa revolucionaria; hacía giras de investigación para conocer leyendas y grupos folklóricos en sus lugares de origen. - El Zanate está tomado de una vieja leyenda; se trata de un pájaro que roba cosas de las casas para hacer su nido; entonces, basándome en esto, yo desarrollo una idea de que el funcionario del pueblo, el presidente municipal, se roba a una muchacha que es novia de un buen hombre indígena y al final hay una terrible lucha entre el malo y el bueno, por eso te digo que estamos en el melodrama clásico, y por supuesto, - siempre gana el bueno. Fuerza Motriz era un ballet de masas donde estaban representadas las fuerzas del imperialismo y las gentes del pueblo a quienes manipulaban los hambreadores. Hacía una crítica a la Fruit Company; la música era H.P., de Carlos Chávez.

Recuerdo a Zapata es el máximo homenaje a Zapata, basada también en cuestiones de Morelos. Juega mucho la Flor del Pericón y el Diablo, que siempre persigue a las mujeres. Aparecían las figuras de Zapata, Victoriano Huerta y otras que estaban hambreando y reprimiendo al pueblo; los gachupines que sembraban caña en vez de maíz y los hombres del campo que tiraban los cañaverales y sembraban maíz; o sea, era lineal, todo se hacía según un guión. Después hice la Conquista del Agua, donde intentaba decirle al pueblo que las presas son buenas porque al fin de cuentas les darían agua todo el año para sembrar; asunto demagógico que jamás sucedió pero que yo en aquella época creía. Alturas de Macchu Pichu se hizo basada en el poema del mismo nombre, de Pablo Neruda. También es muy lineal el ballet: hablaba de unos asesinos que mataban a las gentes buenas. La obra era un poco más libre, el vestuario ya no era para nada folklórico. Posteriormente hice Guernica; en un cuarto cerrado se encontraba una familia que pasa todo el bombardeo de Guernica dentro de ese cuarto. Habían muchas escenas terriblemente dramáticas donde la gente sufría mucho, aunque el público no sabía bien a bien por qué sufría. La Nube Estéril fue una obra que me trajo mucha investigación. Estuve junto con Antonio Rodríguez, investigando al pueblo otomí y obtuve un argumento mío basado en una leyenda que decía que cuando los niños morían se enterraban con una escoba para que barrieran el cielo y trajeran una nube, porque nunca llueve en el Mezquital. Este era un ballet con mucha más invención que los otros; me asistió en los diseños Castro Pacheco y la música era de Guillermo Noriega. Fue uno de los primeros ballets donde investigué mucho más. Después hice el ballet Rescoldo, que nunca se presentó. Era un ballet muy directamente adverso a Alemán, también era un ballet con gran inventiva. Yo hice la primera parte y Josefina Lavalle la segunda. El ballet acababa con una representación de una casa de las Lomas, haciendo una sátira sobre los ricos. Por supuesto el ballet fue suspendido en el ensayo general y nunca se dio al público. En la Danza sin Turismo no. 1, descubrí a Revueltas por mí misma; lo admiré, lo estudié y empecé a poner sus obras. Hice tres danzas sin turismo, las llamé así porque no era justamente lo que ve el turismo... era la desgracia y la explotación del mexicano. En la primera de ellas, me basé en un anuncio del periódico que decía que un albañil se había caído de un andamio y había muerto. Entonces representé todo: el andamio, el albañil que caía, el ducto alrededor del albañil. Después hice El Demagogo y Braceros y hasta ahí la época supuestamente política. Entonces fuimos a la gira llevando estas obras más que tenían trabas para presentarse en México porque parecían comunistas. Pensé que en Europa sí entenderían mis danzas pero esto no sucedió así. En el Demagogo, el pueblo ruso pensaba que el hombre de sombrero de copa que estaba arriba era el funcionario.

Pr.- Entonces, ¿en Europa y Asia hay una incomprensión de los problemas de México que transmitías en tus danzas?

GB.- Bueno, el pueblo soviético nunca había tenido acceso al ballet clásico porque pertenecía a la aristocracia; entonces, al hacer la revolución y obtener el pueblo esta danza, la adoró porque se sentía elegante. Le encantaba todos los temas del ballet clásico. Nuestras danzas le gustaron al pueblo pero no a los funcionarios; el pueblo pensó que el -

hombre que yo había pintado como el jefe de los consorcios y del imperialismo norteamericano, que poseía el petróleo, era el funcionario, y le aplaudían por eso, ante mi asombro terrible porque estaban entendiendo mi ballet al revés. A tal grado que los funcionarios soviéticos nos hicieron desaparecer porque no estaban de acuerdo; ellos pensaban que en primer lugar ya habían pasado por la danza moderna y que ésta no pertenecía al pueblo soviético. Nos enseñó mucho la gira... que un melodrama puede entenderse de un modo o de otro, que los "malos" pueden ser, según el público que los ve, unas personas u otras.

Pr.- Además de estas obras tuyas, ¿quién más hacía obras con una intención nacionalista?

GB.- Bueno, en el Ballet Nacional, Josefina Lavalie y Carlos Gaona. En el Ballet de Bellas Artes se hacían otras obras que eran bastante improvisadas. Rosa Reyna hizo una cosa que se llamó La Manda, con una intención más o menos nacionalista y Ana Mérida hacía cosas diferentes y muy buenas, inspiradas en cuadros de su padre, o sea, en la pintura nuevamente, pero muy de su invención. Es decir, inspirada también en temas mexicanos nada más que de otra forma.

Pr.- ¿Sería entonces otra forma de hacer danza nacionalista?

GB.- Claro que sí. Por ejemplo, la Balada de la Luna y el Venado trata la cacería yaquí del venado, con otro sentido. Ana siguió otro movimiento, el que siguió también su padre aparte de la Escuela Mexicana de Pintura, que hoy vemos perfectamente válido y que le daba obras de otro tipo de belleza un tanto poetizada o melodramática, también menos realista de lo que pretendía el Ballet Nacional.

Pr.- ¿Podemos decir que los elementos escenográficos como el vestuario y la escenografía, eran elementos indicativos de un nacionalismo?

GB.- ¡Claro! Enaguas color solferino, cananas, sombreros de paja, muchos rebozos... todo formaba parte.

Pr.- Las fotografías de danza que fueron tomadas en esa época, dan la impresión de captar diseños estáticos en el espacio. ¿Esto refleja una realidad? Es decir, ¿la danza pasaba de un diseño estático a otro, sin importar tanto la trayectoria del movimiento?

GB.- Sí, haz de cuenta como un mural, como una secuencia de cuadros. Debo decirte que visto crudamente es así, pero ya visto en aquella época, con una gran fe y con bailarinas muy bellas como lo eran Ana Mérida y Rosa Reyna, pues la danza tenía un impacto terrible, nunca visto, porque la danza en México no había existido nunca; la gente nadamás se acordaba de que la Pavlova había bailado el Jarabe en puntas, y de los indios que bailaban el 12 de diciembre en la Villa. Entonces lo que nosotros hacíamos ha de haber sido muy impactante. Soy yo la que pienso que no tenía verdaderos planteamientos dancísticos. Después de la gira y al retirarse Ballet Nacional de los planteamientos nacionalistas, nadie los continuó, porque no había con qué. Lo que podíamos hacer se había agotado, aunque muy brillantemente.

Pr.- ¿Entonces la técnica limitó estas ideas que se venían practicando en la danza?

GB.-Por supuesto. ¿Qué escritor puede escribir sin técnica o que poeta puede escribir sin saber poesía? El enfrentamiento con Europa sirvió para darnos cuenta de que no teníamos lenguaje dancístico independientemente de las ideas que manejábamos. El valor de toda esta época posterior a la gira fue el encontrar un lenguaje propio, signos propios, que es aún nuestro problema veinte años después...cuáles son los signos físicos que corresponden a esta época, cómo nos vamos a hacer entender hoy, no como los indios o los grandes danzantes campesinos...sino el México que estamos viviendo hoy, el México del petróleo. Hay un México moderno que es el que nos corresponde exponer, conjuntamente con el campesino, pero no repitiendo lo que éste hace sino buscando los orígenes de sus mitos ahora ya casi perdidos, e incorporarlos en otra forma distinta a la puramente copiada.

Pr.- ¿Podemos decir que la gira fue el momento culminante de la danza, con las tendencias con que se venía practicando?

GB.-Sí, fue la culminación de una etapa y nada más. Y por el otro lado, esa culminación fue su muerte; nadie continuó haciéndolo...al retirarse Ballet Nacional, que en un sentido u otro ha guiado los destinos de la danza, nadie más continuó por ese camino. Murió de hecho con Miguel Covarrubias.

Pr.- El ballet Zapata, de Guillermo Arriaga también se ha considerado como un punto culminante del movimiento dancístico de esos años. ¿Qué piensas sobre esto?

GB.- Como una obra de esos años, me parece excelente. Zapata perteneció a todo ese movimiento en donde se dieron obras buenas, malas, mediocres o excelentes. El Zapata es una de ellas. Pero vista hoy, parece una danza totalmente ingenua, donde en realidad no existe danza sino que sigue teniendo el impacto de su nombre. Si tu le quitas al ballet su nombre y el vestuario, como danza no existe. Además, si lo baila otra gente que no sea Arriaga, se hunde...entonces, en el momento de su culminación, fue también el de su muerte. Aquí me da cuenta de la diferencia que había entre lo político y lo revolucionario verdaderamente. Lo revolucionario no está en los temas sino en cómo se dice algo, en lo que aporta el lenguaje artístico; ahora somos revolucionarios, aunque no hagamos obras directamente políticas.

Pr.- Al regreso de la gira, ¿surgen nuevos planteamientos y opciones para la danza en México? ¿Se forman nuevos grupos con estos supuestos?

GB.- El nacionalismo muere; surgen nuevos planteamientos y opciones pero ningún grupo de danza nuevo. Fundamentalmente es el Ballet Nacional el que cambia de posición. Otros grupos quedan ahí, fijados hasta la fecha, y siguen viviendo en el nacionalismo del pasado sin crear nuevas obras. Y surge además una corriente absolutamente burguesa y reaccionaria que es la Compañía Nacional de Danza, completamente clásica.

Pr.- ¿Buscabas, a través de las coreografías de tu primera época, crear una conciencia nacional?

GB.- Románticamente, sí.

Pr.- ¿A qué tipo de público va dirigido tu mensaje y cómo responde este público?

GB.- Fundamentalmente a los obreros y campesinos que nos ven muy poco. Nos ven en las giras que hacemos por los pequeños pueblos. Nuestras danzas les gustan como les puede gustar cualquier otra cosa, porque no tienen nada.

Pr.-¿Y en las temporadas de Bellas Artes?

GB.- También nos presentábamos pero ese no era el público a quien iban dirigidas nuestras obras. Nunca dejamos de bailar en Bellas Artes porque era el único teatro donde podíamos iluminar y donde teníamos las condiciones escénicas más favorables. El teatro siempre se llenaba; la gente respondía a la danza.

Pr.-¿Existía algún tipo de quehacer dancístico con el que diferías en aquella época?

GB.- Siempre he estado en contra del ballet clásico porque no considero que pertenezca ni a mi pueblo ni a mi época (ésta o aquella), ni a la clase revolucionaria a la cual pertenezco y para la cual hago danza.

Pr.-¿En el cambio de tu visión de la realidad mexicana, influye, además de la gira de 1957 el cambio de gobierno que vivió el país al año siguiente?

GB.- Bueno, hay un cambio y un proceso para hacernos un país más ligado al mundo y alejarnos un poco de lo folklórico o del indio. En la medida en que el proceso de México ha avanzado, avanzo yo.

Pr.-¿Cómo influyen los cambios gubernamentales en la danza?

GB.- Más que cambios gubernamentales, hay una repercusión debida a los cambios en el pueblo de México. En tanto los gobernantes cambian y este cambio tiene influencia en el pueblo, tiene que ver conmigo, porque yo soy gente del pueblo.

ENTREVISTA REALIZADA CON ARNOLD BELKIN EL 14 DE  
ENERO DE 1983

AB.- La danza, por un espacio de cinco años, aproximadamente, llegó a remplazar a la pintura mural temporalmente, - como la gran expresión plástica nacional; era una manifestación tan vigorosa que recurría a todos los elementos que había producido el movimiento artístico post-revolucionario, - tanto de la pintura mural histórico-épica como de la música regional, como lo que producía Revueltas, Chávez, Moncayo o Galindo, que tenían un interés por la búsqueda de las raíces culturales, por la música étnica. Pero ese es un fenómeno que sucede en todo país que acaba de sufrir una transformación: recurrir a la tradición para construir un arte moderno. En México, después de la Revolución, hay un renacimiento cultural tremendo, lo que atrae a muchísimos extranjeros como Seki Sano, Waldeen, Sokolow, O'Higgins, Eduard Weston, Tina Modotti, etc. Incluso se publica una gran cantidad de libros y estudios sobre México, que datan de los años treinta y cuarenta, que incluso los mismos mexicanos no los conocían porque se habían publicado fuera de México, que era objeto de indagación en esos años. Eso explica porqué viene Waldeen, - como una artista progresista revolucionaria... de esas gentes muy de izquierda de los treinta. Sokolow llegó a México por invitación de Carlos Mérida y fue invitada con su compañía, - como si realmente se tratara de una persona ya establecida y con una compañía sólida, y no era tal. Sí era una bailarina de mucho talento pero apenas estaba empezando, como muchas otras. Era muy joven cuando vino a México, no tenía renombre. Pero su función en Bellas Artes fue todo un acontecimiento. - Fueron varios intelectuales y artistas, e incluso el presidente Cárdenas. Después Sokolow fundó La Paloma Azul.

La danza moderna, en su época importante, que fue la de Miguel Covarrubias, está influenciada básicamente por la pintura. La tradición del arte plástico y de la música pudo dar pie a una manifestación dancística. Cuando yo tuve contacto con la danza, me impactó tremendamente; pensé que era el muralismo hecho movimiento. Vi coreografías como la Luna y el Venado y Canción desesperada, realmente impactantes, de un fuerte expresionismo plástico. Miguel Covarrubias resultó ser un excelente empresario, un hombre de mucha cultura y con una visión muy específica de cómo se podía desarrollar el movimiento artístico; es él quien, durante su gestión en Bellas Artes, le dio dirección al movimiento y planteó ideas para que se desarrollaran en la coreografía.

Pr.- ¿Ideas como argumentos?

AB.- Como argumentos o asuntos para danza: precolombinos, de la Revolución o del campo. Toma por ejemplo un cuento de Juan Rulfo y le encarga la música a Blas Galindo, y hace La Manda, que es como un cuadro de Chávez Morado. O temas del barrio de Tepito, como El Chueco, que es un ballet muy costumbrista, con escenografías realistas; un poco tea -

tro bailado en realidad: un teatro de Tepito o de Peralvillo, un niño lisiado, procesiones y cirqueros de la calle; todo - un espectáculo. Recuerdo que la crítica llamó a Guillermo Keys el Orozco de la danza moderna. Era pues un ballet muy mexicana no en el sentido del gran realismo, de la gran producción. - Es muy característico de México, se toma a la danza moderna - pero se crean espectáculos totales. No se apoya únicamente - en la coreografía y yo creo que ahí está la clave de todo el movimiento de la danza moderna. El trabajo de los coreógrafos y de los bailarines no es el principal, eso es la clave - del movimiento de los cincuenta... vuelvo a sostener que es - el movimiento interdisciplinario por excelencia; justamente - esa es la razón de su éxito y de porqué es tan memorable toda esa época... Covarrubias supo atraer a los artistas más - distinguidos y más talentosos de las otras disciplinas para - colaborar con la danza.

Pr.-¿Podrías definir esa correlación entre los artistas de distintas disciplinas y su relación con la danza, ya fuera en ideología o en imágenes? Y por otro lado, ¿que grupos - de artistas pueden considerarse como guías del movimiento cultural y artístico mexicano de los años cincuenta?

AB.- Sobre la primera pregunta yo creo que la tendencia en la danza era en general, nacionalista, y tenía mucho que ver con la dirección que había tomado la pintura y la música. La danza es un poco posterior y entonces los elementos que utiliza son elementos ya existentes, como por ejemplo de la obra de Chávez Morado, de Rivera, de Siqueiros. Así que los o coreógrafos y los bailarines tenían como parte de su ocomposición cultural, la pintura mexicana ya existente.

Pr.-¿Existen algunos artistas que guiaban el movimiento artístico de estos años?

AB.- El trabajo de Orozco, Siqueiros y Rivera sigue vigente. Los artistas que vienen después se caracterizaron por una inquietud de romper con el nacionalismo. Artistas como Tamayo o Soriano, que se opusieron al nacionalismo o al muralismo; también los contemporáneos como Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Julio Castellanos, que en realidad pueden ser - mucho más nacionalistas, más regionales que Orozco y Siqueiros. No se si se podría decir que la arquitectura fue una oguía artística, pero en esa época a mí me impactó muchísimo - el desarrollo de la arquitectura, también relacionada con - las otras artes. Por ejemplo, el espacio que diseñó Yáñez - para el mural del Hospital de la Raza, de Siqueiros. También influyó mucho el Frente Nacional de las Artes Plásticas, que incluía a Siqueiros, Orozco, Chávez Morado, etc.

Pr.-¿Y la literatura? ¿Qué obras tenían influencia?

AB.- Bueno, se conocía el Laberinto de la soledad, de - Octavio Paz, Pedro Páramo, Al Filo del agua, etc.

Durante la primera mitad de los años cincuenta, yo no - tenía mucho contacto con otros artistas plásticos pero sí estaba muy metido en el ambiente de la danza, con Xavier Francis y con Elena Noriega. Pero mi primer contacto con la danza fue con Ana Mérida, en la Academia de la Danza; también - colaboré con Guillermina Bravo. Ella me encargó que le diseña - rana el vestuario de una de sus producciones: el Concierto - Grosso de Vivaldi, pero nadie se acuerda de esto.

También hice el vestuario de Tierra, de Elena Noriega. Luego trabajé con Xavier Francis en El Muñeco y los Hombrecitos y en El Advenimiento de la Luz, que está basado en una obra mía. El Muñeco y los Hombrecitos era un ballet de vanguardia. Todo el ballet se diseña en blanco, negro y gris, con un maquillaje cubista; el único personaje a colores es el muñeco, todos los demás están hechos en grises planos como si estuvieran vestidos de periódico... la escenografía era totalmente constructivista: eran unas formas en perspectiva con colores y antenas de televisión en el fondo, simulando una ciudad moderna... era el inicio de la tecnología. No conseguimos una música apropiada así que no había música sino efectos de sonido, con sonajas, matracas, castañuelas y cosas así. Resultó ser excelente. Después Xavier Francis fundó el Nuevo Teatro de Danza, gracias a una Herencia que recibió Bodyl Genkel. Ahí hacíamos trabajos interesantes; yo tuve una exposición de pintura en el mismo salón donde bailaban.

Pr.-¿Como reaccionó la crítica de danza ante las obras de Francis?

AB.- Xavier Francis es uno de los dos o tres grandes artistas que he conocido. Tenía una gran visión; él y yo estábamos en una época de búsqueda y de una gran angustia por una serie de cosas en relación al arte. No estábamos tan formados en la Escuela Mexicana y la rechazábamos un poco. Nos preocupaba hacer un arte universal; un arte que no solamente hablara de la Revolución Mexicana sino de los problemas mundiales, como era la posibilidad de una guerra atómica. Nos preocupaban también los problemas del racismo y del antisemitismo, la hermandad y la igualdad de los hombres. En esa época hice algunos estudios sobre antropología y en base a esto, me interesaron ciertas cuestiones. Entonces Francis y yo planeamos un ballet que nunca se llevó a cabo, denominado Eoantropus, que manejaba la idea de la aurora de la humanidad. Intentamos hacer una superproducción con orquesta y coros, con el espíritu de la novena sinfonía de Beethoven. Francis le propuso la música a Carlos Chávez, de quien acababa de coreografiar magníficamente la Toccata para Percusiones en un ballet que se llamaba Tózcatl que desde mi punto de vista, fue la mejor interpretación del mundo prehispánico, en la danza. Francis era un artista realmente de vanguardia; no era tan convencional como sus contemporáneos. Era una gente con otra formación y había mucha mezquindad en la crítica... yo creo que había mucha gente que estaba contra él nada más porque era extranjero.

Pr.- Pero esto contradice un poco el acogimiento que tuvieron Waldeen y Sokolow...

AB.- Tal vez tienes razón; yo hablo muy subjetivamente. Eoantropus nunca se hizo pero surgieron dos productos laterales: El Advenimiento de la Luz y El Debate. La primera era una especie de síntesis de la idea; era un escenario vacío con una especie de forma escultórica que podía haber sido una ciudad en ruinas calcinada o el esqueleto de un enorme animal prehistórico de donde salen estas dos gentes, un hombre y una mujer y de ahí empiezan a construir un mundo nuevo... había una especie de sol representado como un átomo, con muchos átomos... el tercer personaje era la luz, había una coreografía-

de color y de combinación que nunca se había hecho. El ballet no gustó porque dijeron que era abstracto. Si se ve ahora, no tiene nada de abstracto, pero no estaban listos para estas obras... la danza siempre tenía la utilería folklórica, las canananas, el zapateado y objetos reconocibles que venían del folklore mexicano, y la obra de Francis, aunque no era abstracta, sus elementos sí estaban sintetizados. Ahora sería altamente expresionista. En ese momento existía una especie de macartismo en las artes, donde se negaba lo abstracto. Si el arte no era totalmente realista, era abstracto. Vista ahora, El Advenimiento de la Luz es una obra muy mexicana y forma parte de lo que se generó en esos años, pero entonces se criticó mucho y se dijo que era una obra fría. La escuela de Waldeen era expresionista y pasional, pero no tenía nada de técnica, en cambio, Xavier Francis tenía una técnica muy rigurosa que había evolucionado partiendo de la Graham y de sus estudios de danza oriental.

La otra colaboración que hice con Xavier estaba basada en una serie de cuadros míos. Estaba basado en una serie de preocupaciones sobre la guerra fría... el Debate tiene sus antecedentes en la Mesa Verde de Kurt Joos... eran dos grupos de hombres unos iracundos y otros más contentos... representaban la guerra y la paz... yo incorporé, en lugar de una escenografía que representara otro espacio, una obra de arte que tiene su existencia propia: la escenografía era un mural que representaba lo que sucedía en la escena: la guerra y la paz. Un grupo de gentes sentados que representaban las fuerzas de la ignorancia y del oscurantismo y otro grupo de gentes que iba avanzando con grandes cantos... el mural podía, por un truco de luces, desaparecer y aparecer como ruinas de la civilización. En el frente había una especie de tribuna semicircular que podía separarse y convertirse en dos tribunas opuestas. También habían unas lanzas e instrumentos de guerra en el fondo... termina con algo que podía ser visualmente la Oda a la Alegría de Beethoven.

Pr.- Mencionabas que si vemos ahora la obra de Francis, no es abstracta, y que puedes identificar lo mexicano en sus obras; ¿cómo se podría identificar? ¿Qué significa lo mexicano en su obra?

AB.- Lo mexicano no reside en el recuento de indumentaria y de objetos que provienen de arte popular; lo mexicano es un espíritu contestatario en el arte. Un ballet como El Debate nunca se hubiera concebido en los Estados Unidos aunque trataba de un tema universal, por el empleo de un cierto realismo de Francis, aunque lo gente lo viera como algo abstracto porque no traían sarapes y sombreros.

Pr.- ¿Entonces lo mexicano se contrapone a la idea del nacionalismo?

AB.- Tú has contestado tu propia pregunta. Lo mexicano no era entonces únicamente la postura nacionalista pero muchos lo confundían. El Advenimiento de la Luz se produjo al mismo tiempo que el ballet Zapata, de Guillermo Arriaga y tenían mucho en común: ambos eran un dúo. El ballet Zapata tuvo un éxito arrollador porque era muy nacionalista, porque habían canananas y se representaba a Zapata y a la tierra. Además eso decía el título; era conmovedor. Pero si lo ve fría

mente, totalmente desprovisto de vínculos nacionales y lo juzgamos únicamente como obra de arte, gana mucho El Advenimiento de la Luz. Ahora, visto con la perspectiva de esos años, tal vez no era una obra formal y técnicamente perfecta, pero estaba vinculada a un movimiento popular así que tal vez la reacción visceral del público era acertada. Francis podía parecer demasiado frío o demasiado perfecto y en cambio el Zapata era una obra puramente emotiva.

Pr.- ¿Piensas que el nacionalismo en la danza se entendía de diversas maneras?

AB.- El afán de buscar temas mexicanos, como la noche de muertos en Janitzio o el día de muertos en Talpa, de Juan Rulfo, dependía mucho del concepto de Miguel Covarrubias, que era el guía. Guillermina Bravo era un fenómeno muy especial, quizás la más militante de todos; era mucho más política que Francis, Boudy Genkel o Elena Noriega. Los otros bailarines vivían de la cultura de su tiempo; tenían ciertas preocupaciones, por ejemplo sobre el campesino, tema del que se ocupó constantemente Elena Noriega, coreografiando un ballet con sus diferentes variaciones como Tierra. También trataban temas como el problema del agua, la identificación con el movimiento agrario, etc. y esa fue una forma de nacionalismo. En sus ballets, Guillermina no siempre era un reflejo de su actividad política... yo no recuerdo ningún ballet de Guillermina que fuera realmente político, excepto uno que se llamó Rescoldo, que era sobre la Revolución Mexicana.

Pr.- ¿Cómo era el vestuario que diseñaste para Tierra?

AB.- El ballet Tierra trataba una serie de movimientos de los campesinos en busca de la tierra fértil, del agua. De alguna manera recordaba las danzas autóctonas pero no lo eran; era danza moderna, muy angular y poco formal, reflejando la influencia de Ana Mérida. Los trajes de los campesinos eran muy sintetizados. La figura central era la tierra y el traje estaba basado en los guaves de Michoacán; la falda era muy amplia, de color terracota y estaba recogida con una faja amarrada a la cintura. También llevaba un quechquémetl. Todo era terracota y la faja era verde esmeralda, simbolizando la tierra y el agua. Los campesinos vestían mantas de colores.

Pr.- ¿Piensas que el ballet Zapata fue la culminación de la danza moderna de estos años?

AB.- No sé si es la culminación o si es típico en cuanto a la producción. Yo pienso que era más típico Los Cuatro Soles de Limón o El Chueco pero tal vez sí podría ser El Zapata la culminación de todo eso, coreográficamente hablando.

ENTREVISTA REALIZADA CON ANA MERIDA EL 15 DE ENERO DE 1983

AM.- En 1933 se fundó la Escuela Nacional de Danza por iniciativa de mi padre, quién fue su primer director. Teníamos como maestros a Hipólito Zybine, que había venido con el Ballet de Montecarlo y se había quedado en México. Las hermanas Campobello nos enseñaban danzas regionales; la maestra Dora Duby daba clases de moderno que más bien era clásico pero más libre que el clásico riguroso, y el maestro Agüeros, que nos enseñaba español. Después vino Waldeen, acompañada de Michio-Ito y también Ana Sokolow, traída por mi padre cuando todavía era director de la Escuela. El había conocido a Ana Sokolow en Estados Unidos y la invitó a venir a México. Aquí presentó obras que quedaron muy grabadas, como Retratos de una Exposición de Musorgsky y La Matanza de los Inocentes donde trataba sobre la guerra civil española. La técnica de Sokolow era Graham y cuando nosotros la vimos, pensamos que había algo más importante que pararse de puntas o que bailar tap. También influyó Waldeen para el surgimiento de la danza moderna en México, aunque su técnica era muy distinta a la de Sokolow porque se basaba más bien en la clásica, aunque ya elaborada por ella misma.

Pr.-¿Ustedes no tenían contacto con bailarines y coreógrafos en el extranjero?

AM.- No, ninguno de nuestra generación. Sólo habíamos visto los ballets de Montecarlo primero y a Waldeen y a Sokolow después. Sin ellas también se hubiera llegado a la danza moderna nada más que habría sido mucho más tarde. La que empezó a buscar las raíces mexicanas no fue Ana Sokolow; ella nos enseñaba su técnica y bailábamos según sus ideas muy personales, pero con Waldeen ya hay un interés por buscar lo propio, como sucedió con La Coronela. Entonces nos dimos cuenta que sí se podía haber una danza moderna mexicana. Así que a Sokolow le debemos la introducción de la técnica Graham y a Waldeen el interés por las raíces mexicanas.

Pr.-¿La danza moderna mexicana, se basaba en la danza folklórica?

AM.- Ni Sokolow, ni Waldeen, ni nosotras nos basábamos en las danzas folklóricas, sino en encontrar unas raíces más fuertes para crear una danza contemporánea. Lo intentamos en ballets como La Manda, de Rosa Reyna, El Zapata de Guillermo Arriaga, La Luna y el Venado, que yo hice y otras obras de este tipo que se basaban en historias o músicas mexicanas y en las cuales contábamos con escenógrafos también mexicanos. Todo eso iba conformando la danza moderna, pero no específicamente como resultado de la folklórica.

Pr.-¿Existe una coyuntura política o cultural para la fundación de la Academia de la Danza Mexicana?

AM.- Cuando se fueron Ana Sokolow y Waldeen, Guillermina Bravo y yo decidimos conservar ese pequeño grupo denominado Waldeen, para continuar con la danza que nos habían enseñado. Siempre estuvimos apoyadas por mi padre, por Diego Rivera, por Blas Galindo y en general por todos los pintores y los músicos que estaban en un momento de búsqueda de una identidad nacional. Cuando nos enteramos que se iba a fundar el

INBA, Margarita Urueta nos prestó el teatro del Hotel del Prado para que diéramos una función para Carlos Chávez, para que se interesara en fundar una Academia de la Danza Mexicana. Lo acababan de nombrar director del INBA, vino a la función y entonces fundó la Academia.

Pr.-¿Porqué se disgregó la Academia al año de haberse fundado?

AM.- En realidad no se disgregó. Lo que pasó es que Guillermina y yo no teníamos las mismas ideas y las dos éramos codirectoras. Guillermina tenía una fuerte tendencia izquierdista y yo no; ella decía que había que hacer una danza con fines políticos...yo era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía su valor por sí misma...Carlos Chávez me dejó a mí para que siguiera con la Academia de la Danza haciendo lo que para mí era lo correcto. Cuando entró Covarrubias a la dirección de la Academia y tuve problemas con él, me saqué de ella.

Pr.- Cuando se va Guillermina Bravo de la Academia, ¿cuáles eran los planteamientos o las metas de ésta?

AM.- Fundamentalmente agrandar la escuela en cuanto a maestros, porque éramos nosotros mismos los maestros. Una escuela en sí no la había, hasta que llegaron José Limón, Xavier Francis, Boudy Genkel a darnos clases de técnica.

Pr.- Antes de la llegada de estos maestros, ¿qué técnica tenían para enseñar danza moderna?

AM.- Dábamos clase, bailábamos, hacíamos coreografías, conseguíamos alumnos. Yo tenía mi propia técnica, de lo que había aprendido de Sokolow y de Waldeen y me imagino que no era tan mala porque salieron buenos bailarines como Guillermo Arriaga, Rocío Sagaón, Beatriz Flores, Roseyra Marenko y otras gentes que se hicieron conmigo. Cuando tuve problemas con Covarrubias me fui a hacer un ballet a Chiapas. Fue cuando se descubrieron los murales de Bonampak. Yo no tenía bailarines porque les habían dicho en la Academia que a los que se fueran conmigo los cesaban; me ví entonces obligada a hacer el ballet con unos danzantes que me encontré en Avenida Juárez; contraté a 35 y me los llevé a Chiapas donde logré juntar a 140 elementos contando entre ellos a las "señoritas de sociedad". Entonces hice el ballet Bonampak.

Pr.-¿En qué consistía el ballet? Era danza moderna?

AM.- Me llevé a una muchacha que había tomado clase conmigo y aunque era principiante, hizo el papel principal. Me ayudaron a hacer el ballet los maestros Luis Sandi, Wagner y mi padre. Se trataba de reproducir, de ponerle movimiento a los frescos de Bonampak; utilizaba pasos autóctonos y luego movimientos que yo inventaba. Por ejemplo, tomaba una posición de una doncella y lo hacía movimiento, lo creaba, lo bajaba, los hincaba, pero siempre sin perder las formas. Finalmente el ballet tuvo mucho éxito y logré traerlo a Bellas Artes donde tuvimos tres funciones. Este tipo de ballets los trabajé después de los años sesenta, es decir, sobre pasos armaba las coreografías, como por ejemplo en el ballet Xochipilzahua. Yo hacía danza moderna con ideas y movimientos míos, como yo pensaba que debía ser la danza inspirada en temas populares que yo consideraba que nos daban una identidad

propia; así hice varios ballets como Norte, Las Danzas Jaliscienses y la serie de tres baladas que estaban basadas en tres historias. La Balada de los Quetzales estaba inspirada en una leyenda de Guatemala; la de la Luna y el Venado era una historia escrita por Mabarak y la del Pájaro y las Doncellas era una historia de Diego de Meza.

Pr.-¿Existe una interinfluencia entre las distintas artes y la danza?

AM.- Con la pintura y la música sí, porque todos utilizamos música y escenografías mexicanas. Estábamos buscando una identidad nacional.

Pr.-¿Existía algún grupo de artistas que guiaran el arte de estos años?

AM.- Absolutamente, todo el mundo trabajaba en colaboración. Yo no estrenaba un ballet sin que Diego Rivera o el Indio Fernández lo vieran primero. Todos trabajábamos juntos: músicos, pintores, cineastas, directores de teatro; era una relación absoluta de todos los artistas.

Pr.-¿Se puede decir que los artistas compartían en los años cincuenta una idea de un arte de contenido nacionalista?

AM.- Sí, de identidad. O sea, que se hiciera una danza que nos pudiera identificar en cualquier parte del mundo como una danza mexicana. Danza nacionalista es la que hacíamos en aquella época, con temas, música, escenografía mexicanos. Existían tantas cosas de donde tomar temas para hacer una danza mexicana...yo me dediqué más a las cosas mayas, me gustaba trabajar las cosas prehispánicas. La Balada de la Luna y el Venado es una danza universal y al mismo tiempo nacional; sigue vigente la danza del venado, aunque yo la haya re-creado.

Pr.-¿Existían diferentes formas de entender lo nacional?

AM.- Sí, pero en el fondo era lo mismo; unos iban por el folklore, otros por la vida urbana y otros más por la vida prehispánica; pero tenía que salir porque somos mexicanos. Francis y Limón también hicieron cosas muy mexicanas, con sus propias técnicas y como sentían que debía ser la danza moderna mexicana. La danza moderna tenía una trayectoria preciosa. Se llenaban los teatros y había una gran comunicación entre el público, el bailarín, los artistas y los intelectuales. Por eso se llamó la época de oro.

Pr.-¿Cuál fue la importancia de la gira de los bailarines mexicanos por Europa y Asia?

AM.- Ha de haber sido muy importante, pero yo ya estaba fuera de todo eso porque no podía bailar.

Pr.- En los años sesenta, ¿hay un cambio en la danza?

AM.- Yo creo que sí, que los bailarines se dedicaron a aprender muchas técnicas, especialmente la Graham. Se dedicaron a la técnica y olvidaron el pasado, negaron lo que había atrás; no hay ningún grupo que siga con lo anterior, hubo una gran dispersión de toda la gente y se olvidó lo nacionalista. Nosotros educamos a un público para la danza, que nació con nosotros; iba a ver danza muy accesible y muy bella, aunque mal bailada porque no teníamos técnica. Ahora van a ver muy buenos bailarines pero no gustan las coreografías. No hay un público de danza moderna ni fuerza de cohesión en la danza.

ENTREVISTA REALIZADA CON WALDEEN EL 16 DE ENERO DE 1983

Pr.-¿Cuál es el atractivo de México para un artista extranjero?

W.- Yo vine aquí en 1934, para dar un concierto de mis propias danzas, con la compañía de Michi-Ito. Habíamos viajado al Japón, a Canadá, a Estados Unidos y finalmente a México. Después de tener muchísimo éxito en aquel entonces, me invitaron a quedarme y desde el primer momento México capturó mi imaginación.

Pr.-¿Porqué México y no cualquier otro país de Latinoamérica?

W.- Siento que México es el país de Latinoamérica de más tradición, más profundo y variado, más rico. Sus recursos, desde lo prehispánico, pasando por lo colonial y hasta lo moderno, son los más ricos de toda América Latina. No se puede comparar con países como Argentina, Chile, Ecuador. México es un fenómeno mundial, se coloca en el plano de las grandes culturas como Grecia, Egipto, etc. y además todas las confluencias del español, el árabe, el francés han hecho del mestizaje una cultura fascinante.

Pr.- Cuando viniste a México, ¿conocías algo sobre la cultura mexicana?

W.- No. La primera vez de mi llegada fue un tanto circunstancial; la segunda vez vine porque quise. Entre 1934 y 1939 yo había estudiado todo lo que pude sobre México, incluso el idioma. Estudié todos los libros que tenía a mi alcance en Estados Unidos y cuando me llamaron para regresar vine rápidamente.

Pr.-¿Qué relación tenías con Ana Sokolow?

W.- Hay una diferencia de trayectoria en la danza moderna entre ella y yo. Ella representaba la escuela de Martha Graham y yo era contraria a eso. Mi entrenamiento era originalmente clásico y luego moderno a través de las técnicas de Europa; posteriormente desarrollé mi propia técnica. Cuando llegué a México sentí una gran empatía y vislumbré la posibilidad de realizar una danza moderna con los jóvenes que casi no habían estudiado pero que tenían una gran calidad de movimiento. Me apasioné por una nueva danza que intuía.

Pr.-¿Tuviste entonces la conciencia de crear una escuela de danza moderna?

W.- Desde luego que sí. En Nueva York ya visualizaba una danza mexicana que de hecho realicé cuando llegué, que fue la Danza de las Fuerzas Nuevas de Galindo, donde empleaba rebozos por primera vez en el escenario.

Pr.-¿Cuáles eran las condiciones de la danza que encontraste en México?

W.- No había nada. Lo único que había aquí era danza clásica, pero las hermanas Campobello eran muy mediocres. Así que yo visualicé otro tipo de danza; no quería importar una escuela extranjera sino desarrollar una danza mexicana, porque considero que los pueblos tienen características propias, idiosincrasias, cualidades físicas, mentales, espirituales y estéticas que marcan definitivamente el arte que producen.

Pr.-¿Cómo considerabas la danza moderna que tú practicabas, en comparación con otras tendencias?

W.- Muy diferente de las otras. Me consideré humanista, pensé que la danza debía ser un reflejo del ser humano muy - profundo; no me interesaban las expresiones tecnológicas de la danza neoyorkina. Cuando abandoné el clásico, abandoné lo formal. ¿Porqué entrar entonces a otro tipo de formalismo con la danza moderna? Vine a México porque aquí encontré la inspiración para mi obra, así que mi danza fue humanista, involucrada con el ser humano en todas sus expresiones. Cuando - Guillermina Bravo me dejó, siguió mi camino, pero no duró mucho. Yo ayudé a formar y a reorganizar el Ballet Waldeen pero luego formaron el Ballet Nacional, llevándose mi repertorio, y lo bailaron hasta que conformaron uno propio. Entonces seguían todavía mi contenido nacionalista. Después abandonaron totalmente esto.

Pr.-¿Cómo se entiende lo mexicano en la danza?

W.- Tema y contenido mexicano es un aspecto; otro es la confluencia de carácter, idiosincracia, modo de ver la vida, algo que se define por su carácter y que no tiene que ser necesariamente con un tema mexicano.

Pr.-¿Cuál fue tu relación con otros artistas en México?

W.- Tuve mucha suerte; me relacioné en seguida con todos: con Revueltas, Rivera, Siqueiros, Efraín Huerta, Fernández Ledesma, Julio Castellanos, en fin, todos los maravillosos artistas de raigambre mexicana que me ayudaron, me rodearon y estaban emocionados con la idea de la danza en México. Después invité a Ana Sokolow a participar en este movimiento; me dijo que ella estaba interesada nada más en enseñar, dijo que venía a dar y no a aprender y yo, por el contrario, sentía que debía primero aprender para poder enseñar. Yo fui la primera en utilizar las danzas populares en la danza moderna. Hice En la Boda, basada en los sones de Jalisco.

Pr.-¿Cómo eran tus danzas?

W.- Tenían mucha fluidez de movimiento, mucha dinámica, mucha fuerza dramática, había lirismo y utilizaba mucho el torso, el braceo, el piso, el aire y el adagio. Había también mucho contrapunto y contrastes, un gran uso del espacio; tenía una técnica muy vasta, mucho más amplia que la mayoría de los bailarines de moderno.

La Coronela fue una idea que yo traía desde Nueva York, de lo que había visto de los dibujos de Posada y de lo que había leído sobre México. Junto con Fernández Ledesma y Seki Sano, hice el argumento. La obra fue todo un espectáculo teatral. El ballet de masas, que yo inicié en 1945 con el ballet Siembra, tuvo mucho éxito. Torres Bodet me había pedido un ballet para la campaña de alfabetización y entonces ideé Siembra, basándome en las danzas indígenas como la de los sembradores. Hice el ballet con 3000 gentes, combinando niños, jóvenes y gimnastas además del núcleo del ballet profesional. Tenía la colaboración de Luis Felipe Obregón, que había recopilado estas danzas en una forma pura, y Julio Prieto me diseñó un foro. Combiné todo lo que es teatro, danza, música, voz, cantos, etc.

Pr.-¿Porqué se terminó la danza nacionalista?

W.- Por los valores tecnológicos y consumistas de una-

sociedad como la norteamericana; por todas esas influencias que bombardearon a México a través de los medios de comunicación. Por la injerencia norteamericana en la vida cultural, económica, política y social de México.

Pr.- Podrías hablarme un poco de tus danzas...

W.- Bueno, en Procesional yo quería hacer una cosa española sobre un coronel. Me compuso la música Moncada y diseñé todo sobre una serie de escaleras y debajo, en la oscuridad, se hallaban los indígenas. La Danza de las Fuerzas Nuevas, en esta obra quería enseñar justamente eso: las fuerzas nuevas, la nueva esperanza. Me acuerdo que me inspiré mucho para los movimientos en la gente que veía pasar en la Alameda, caminando... me acuerdo de los pasos... incorporé un poco lo que yo había visto sobre danza indígena, la danza de los sonajeros... hice sus movimientos pero en forma moderna. La Coronela la hice con la colaboración de Fernández Ledesma, Revueltas y Sekl -Sano. Todo estaba basado en la obra de Posada. Me identifiqué mucho con Revueltas en mi búsqueda de un nuevo movimiento mexicano. Luego hice Elena la Traicionera, basada en el corrido; quería hacer algo relacionado con los retratos coloniales del siglo XVII y XVIII y Chávez Morado hizo el escenario, como si fuera un marco. Fue una sensación; siendo una danza trágica, desesperada, desgarradora y tuvimos que repetirla. En la Boda estaba inspirada en los sones de Jalisco. También hice muchas danzas inspiradas en Bañ, que eran danzas románticas en forma moderna.

Pr.- Waldeen, ¿consideras alguna diferencia entre lo que se ha denominado danza moderna y danza contemporánea?

W.- Yo todavía no tengo la famosa definición. La danza moderna es una forma histórica de danza, igual que el ballet clásico o el ballet romántico. Después de Isadora Duncan, con la gente de Europa Central, se inició la danza moderna. Es históricamente una escuela. Supongo que los que la denominan danza contemporánea quieren separarse de todo lo que hicimos nosotros con una intención mexicana. Danza moderna se refiere a un punto de vista histórico y danza contemporánea significa lo actual, cualquier forma de danza ya sea clásica moderna, oriental, folklórica, etc.