

T  
202

87368

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

FRUTOS DE MUJER

(LAS MUJERES EN LA DANZA ESCÉNICA)

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA

EN CIENCIAS SOCIALES ESPECIALIDAD EN

MUJER Y RELACIONES DE GÉNERO

PRESENTA

ANDREA MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

ASESORA: DRA. ELI BARTRA

**FRUTOS DE MUJER  
(LAS MUJERES EN LA DANZA ESCÉNICA)**

Introducción.....	5
<b>Capítulo I. Cuerpo, danza, mujer: consideraciones teóricas.....</b>	<b>23</b>
1. El cuerpo problematizado.....	23
2. El cuerpo de la mujer.....	26
3. Técnicas corporales y danza.....	38
4. Danza "femenina".....	48
5. Vida privada: espacio femenino.....	59
6. La mirada.....	62
<b>Capítulo II. La nueva danza: mujeres y nacionalismo.....</b>	<b>75</b>
1. Mujeres constructoras del campo dancístico.....	81
2. El problema del nacionalismo y la danza.....	84
3. Mujeres creadoras de la nueva danza: antecedentes...	92
4. Bailar Mujer y bailar México.....	98
<b>Capítulo III. Nellie y Gloria Campobello: danza de palabras y silencios.....</b>	<b>109</b>
1. Los orígenes.....	110
2. Vocación nacionalista y revolucionaria.....	115
3. Escuela Nacional de Danza: un proyecto de vida....	134
4. Nellie Campobello y su escritura.....	150
5. El cuerpo problematizado: "lenguaje sagrado".....	159
6. El Ballet de la Ciudad de México: un sueño y una imposición.....	163
7. El último camino: abandono y pérdida.....	186
<b>Capítulo IV. Transformación y rompimiento: la danza moderna de Anna Sokolow y Waldeen.....</b>	<b>209</b>
1. Los orígenes.....	209
Anna Sokolow.....	209
Waldeen.....	220
2. Las pioneras de la danza moderna y sus interrelaciones con el arte y la realidad mexicanos.....	237
De palomas y sokolovas: "la rebelde disciplinada"..	239
Rescate de esencias: el nacionalismo de la danza moderna mexicana.....	249
3. En la marginación, la imaginación.....	266

4. Una discusión: propuestas para la creación.....	279
5. Conceptos y convicciones de Waldeen y Anna Sokolow.	291
Waldeen: danzas y mujeres que transforman.....	291
Quebrando formas: la provocación de Sokolow.....	300
6. Hacia el final siempre la esperanza.....	308

**Capítulo V. Rebeldía e institucionalización: la danza de Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida.....325**

1. Los orígenes.....	326
Amalia Hernández.....	326
Guillermina Bravo.....	326
Ana Mérida.....	330
2. Hacia la danza profesional.....	332
3. Nuevas propuestas de la danza mexicana.....	338
Una danza propia: Academia de la Danza Mexicana....	338
Guillermina Bravo: Ballet Nacional de México.....	347
Ana Mérida: Grupo Experimental y Ballet Mexicano...	359
Amalia Hernández: Ballet Folklórico de México.....	373
4. Saberes y experiencias.....	390
Una experiencia de poder y burocracia.....	390
Tres posturas de la danza de los sesenta.....	402
La transformación permanente.....	411
5. Hasta las últimas consecuencias: mujeres-fortaleza.	431
Siempre la danza y el amor: Amalia Hernández.....	431
Belleza y dolor de Ana Mérida.....	446
La bruja y su desesperante humanidad: Guillermina Bravo.....	453

**Conclusiones.....475**

**Bibliografía.....495**



## INTRODUCCIÓN

A pesar de su situación subalterna, las mujeres han hecho importantes aportes a diversos espacios y prácticas socioculturales. Aquí retomo uno de los privilegiados, la danza escénica, que le ha permitido a innumerables bailarinas y coreógrafas cuestionar discursos hegemónicos y avanzar en la lucha por la construcción de una identidad propia, alejada de los patrones patriarcales. Estas artistas han utilizado la danza como un medio de liberación y de apropiación de su cuerpo, de modificación de su entorno y como un vehículo de expresión y autoconocimiento.

De tal manera, estudio a la danza escénica desde las mujeres y sus creaciones, representaciones y experiencias vividas. Esta forma dancística implica una formación académica y disciplinaria y tiene vocación artística, se concreta en el espacio escénico. Por estas razones se le nombra indiscriminadamente danza académica, teatral o de concierto. El hecho de considerarla danza profesional no se refiere sólo a razones económicas, sino principalmente de calidad artística y de reconocimiento al interior del campo.

El trabajo que aquí planteo es a partir de estudios de caso sobre las bailarinas y coreógrafas más representativas de este siglo en México, quienes actuaron como agentes creadores de una nueva danza e impulsaron la formación y consolidación del campo dancístico mexicano. Este proceso se registró, siguiendo la dinámica propia del campo, durante los años treinta a cincuenta y, por tanto, enmarcado en el nacionalismo cultural.

Este trabajo tiene un carácter histórico, lo que me permite comprender el desarrollo de esa nueva danza en México a lo largo del tiempo y en contextos diferentes; identificar a las protagonistas

fundamentales y, sobre todo, las transformaciones que experimentaron en su trabajo artístico, la reelaboración que hicieron de los discursos hegemónicos, su búsqueda de una identidad propia como mujeres y la construcción de su auto-representación.

La danza escénica, por su naturaleza efímera, ha sido un campo de estudio poco explorado; sin embargo, los estudios feministas han hecho un importante trabajo. A partir de la conciencia de la subalternidad de las mujeres y luchando contra esa realidad, han desarrollado instrumentos de análisis para explicarla como fenómeno social y artístico, descubriendo en ella el poder del cuerpo y sus imágenes.

El hecho de recuperar estos estudios permite reflexionar la historia desde la perspectiva del género, construcción sociocultural que supone formas opuestas, excluyentes y jerarquizadas de ser, sentir, pensar y actuar, que atraviesan y simbolizan todas las esferas de la vida y se tornan en desigualdad. También dan la posibilidad de indagar sobre aspectos excluidos del discurso científico, y "valorar positivamente lo negado; recobrar el significado de todo aquello que resulta marginado desde el punto de vista hegemónico central" (1) (como lo son la danza y sus creadoras). Esta postura crítica ante los discursos dominantes lleva a la producción de conocimientos que pueden ser utilizados por las propias mujeres para cambiar sus vidas y concepciones. (2)

Por eso aquí pretendo que, al conocer la historia de algunas de las bailarinas y coreógrafas mexicanas, otras mujeres puedan reconocerse en ellas y sus luchas, a pesar de vivir realidades

diversas, (3) y contribuir a la construcción de la "cultura femenina" para alejarla de su condición "silenciosa o enmudecida al margen de la cultura dominante". (4)

### **Mujeres y danza escénica**

En este trabajo, busco estudiar por qué en la sociedad patriarcal, donde las mujeres han tenido una participación marginal y silenciosa, concretamente en la danza escénica ellas han sido las protagonistas; ¿cómo lo han logrado y qué repercusiones ha tenido esto para ellas y para la danza misma?

En el capítulo I parto de la compleja interrelación mujer-cuerpo-danza y la analizo a la luz de los conceptos de género y de poder, siempre presentes en la sociedad y los sujetos. Hago referencia a la riqueza de la danza en cuanto a su dimensión corporal (que implica operación y experiencia kinética) y su dimensión simbólica, que escapan al discurso lineal pero enseñan una nueva manera de reflexión en la práctica misma.

También ahí señalo la identificación que supone la cultura occidental de la danza con las mujeres; la considera una actividad afín a ellas, por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva y "propia" para "débiles".

En ese capítulo pongo énfasis en el hecho de que el vehículo de la danza y la sexualidad es el mismo, y que toda ejecución dancística se encarna en el cuerpo sexualizado. Éste, construido por los y las bailarinas por medio de prácticas disciplinarias, tiene el fin de



mostrarlo ante la mirada de los y las otras sobre un escenario, momento en el que cobra sentido su quehacer.

La danza escénica le ha significado a las mujeres un espacio para su realización fuera del ámbito privado, y se valen de él para desarrollarse integralmente. A pesar de las codificaciones y disciplinas corporales que implica, siempre está presente en ella el cuerpo viviente y pensante, como una alternativa de construcción plena del ser humano en el hacer-sentir-pensar: es una posibilidad de autoconocimiento, de autovaloración y de transgresión de los patrones dominantes, y un medio para revolucionar al cuerpo.

Me propongo reflexionar sobre preguntas tales como ¿de qué manera vive la mujer su cuerpo? ¿cómo lo percibe? ¿cómo se determina el cuerpo de la mujer? ¿cómo sus usos?

Todos los sujetos somos cuerpo, vivimos a través de él y las relaciones sociales, a pesar de que se olvide, tienen una dimensión corporal. Ésta se expresa en numerosas esferas, la biológica, la psicológica, la ideológica, la social, todas ellas lo constituyen y determinan. De esta manera, también el género se registra y se expresa en el cuerpo.

Los cuerpos se viven en el tiempo y en el espacio a partir de una cultura que les impone y da significados a los gestos, actitudes, conductas. Esto necesariamente tiene repercusiones según el sexo, la clase social, la edad, la cultura, la religión. Todos esos aspectos confluyen y conforman, transforman y soportan: construyen al sujeto hombre o mujer.

Según Bourdieu a través del *habitus* se inscribe en el cuerpo, bajo la norma de ritmos, gestos y palabras, toda una relación con el tiempo y el espacio que el sujeto vive en forma orgánica y natural. Los movimientos que ejecuta forman parte de su cultura, de su vida social e individual; no son arbitrarios, son productos de su realidad histórica. Así viven las mujeres y los hombres su cuerpo.

¿Cómo se unifica esa manera social, cultural y sexual de moverse? Bourdieu lo explica precisamente con su categoría de *habitus*. El poder se inserta en los hombres y las mujeres por medio de los hábitos que les dan esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Es en el *habitus* donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social. La interiorización de la desigualdad social y sexual se hace "bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable". (5) Por eso Bourdieu dice que "el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo". (6)

Desconociendo el poder del cuerpo, o quizá con el fin de combatirlo, en la cultura occidental la danza escénica es considerada un espacio "femenino": se les imponen valores comunes a las mujeres y a la danza. Dentro de los dualismos predominantes, a las mujeres se les considera seres frágiles, sensibles y sin capacidades intelectuales, y la danza, un medio de expresión de "bajo estatus" por el uso del cuerpo y la carencia de un discurso racional y lineal.

Esta concepción arbitraria es histórica; para su elaboración fue necesaria la imposición de los valores burgueses sobre el cuerpo y la mujer, y la lucha que ésta debió protagonizar para tener acceso a la danza escénica. Ha sido precisamente en este espacio donde las mujeres artistas han participado en un número más importante, debido a que es considerada una actividad de segunda, por ser un medio de expresión corporal; no cuenta con la "respetable" mediación del pincel, la pluma o los instrumentos musicales.

La identificación danza-mujer tiene su referente en la construcción del género femenino y en procesos culturales e históricos del mundo occidental, como el pensamiento liberal burgués, que adjudican valores y circunstancias comunes a la danza escénica y a las mujeres. Esta identificación tiene una connotación sexista, que se manifiesta en todo proceso artístico "desde la selección del tipo de producción artística a que se abocará el sujeto concreto", (7) ya sea hombre o mujer.

A diferencia de casi todas las actividades humanas, las mujeres han desempeñado un importante papel e incluso han predominado por sobre los hombres en la danza escénica occidental desde el siglo XVIII. Han sido ellas, como bailarinas primero y más tarde también como coreógrafas, quienes mayoritariamente han participado en el proceso de conformación de la cultura dancística mundial, y ahí han encontrado un medio muy importante de expresión y movilidad social, razón por la que los estudios feministas han puesto especial interés en el tema.

La danza y las mujeres comparten al cuerpo como un elemento común; para ella y para ellas es la esfera de su realización y es objeto de desprecio en la cultura occidental. Por eso la danza aparece como un espacio "adecuado" para las mujeres y su expresión.

El hombre se identifica con "los genitales, con el rol de dominación, con lo externo, con la expresión hacia afuera, con el poder que se concede a su palabra", en tanto que la mujer "se expresa con su cuerpo y con la palabra, dotados ambos de gran contenido emocional y también desde el silencio". (8) Por eso la mujer construye su identidad desde su espacio interior, el cultivo de sus sentimientos, y expresa sus emociones por medio del cuerpo, además de usarlo para atraer y ser reconocida.

El espacio que les ha brindado la danza escénica y por el que las mujeres han luchado, les ha permitido a éstas romper con su reclusión tradicional a la esfera privada y al silencio. Y no sólo han tenido acceso a la esfera pública, sino que lo han hecho sobre un escenario, lugar donde cobra sentido su quehacer como trabajo y como forma de conocimiento. En ese espacio se muestran ante la mirada de los otros (hombres y mujeres), y exponen su percepción del mundo.

Bailarinas y coreógrafas han podido manifestarse y mostrarse por medio de la danza, pero ésta es un arte del "silencio" (como la situación general de las mujeres), un lenguaje no verbal que se resiste a las formas dominantes del conocimiento (apartadas del cuerpo y su movimiento). La danza trasciende a la palabra, y muestra al ser humano de manera integral y, en la medida en que no sigue la lógica discursiva del racionalismo, propia del patriarcado, se le

supone irracional. Por eso la danza es una fuente para recuperar el discurso y la experiencia de las mujeres: recupera el discurso silencioso del cuerpo, que no puede asirse, que es devenir continuo y acción, y con el que las mujeres se han expresado.

Además del silencio, situación común de las mujeres y de la danza, se encuentra el concepto de arte. Éste se contrapone a la ciencia y a la razón; se le considera una actividad subalterna e improductiva, en la cual sólo se desarrolla la sensibilidad y, por tanto, es un espacio propio de los débiles. Debido a "sus oportunidades de juego y del espacio socialmente atribuido, el artista está menos vinculado al orden social (pero, al mismo tiempo, dotado de menos poder social)", (9) y el quehacer artístico se convierte, según palabras de Octavio Paz, en "una de las armas de aquella gente que ha sido derrotada". (10)

En la cultura occidental se conciben las artes como un espacio "femenino", por ser identificado como esfera de lo personal, lo emocional y de placer sexual; y a la ciencia, como espacio "masculino", por el predominio de la razón y la represión sexual. Con esto se asigna un género a la ciencia y a la razón, y otro al arte y a la naturaleza, donde lo masculino resulta objetivo (capacidad de separar sujeto y objeto) y lo femenino subjetivo. En efecto, "ni el amor ni el arte pueden sobrevivir a la exclusión de un diálogo entre sueño y realidad, entre dentro y fuera, entre sujeto y objeto", (11) especialmente en el caso de la danza, donde la bailarina es sujeto y objeto de la expresión artística, y donde más que nunca "la subjetividad femenina crea contradicciones básicas y causa necesarias

fricciones entre el deseo y los códigos sociales" (12) y, sin palabras, su discurso artístico rompe el silencio.

Sin embargo, al arte no se le puede reducir a subjetividad y ausencia de razón, pues ésta interviene activamente y es una presencia permanente y determinante del proceso creativo. El arte implica una unidad de objetividad y subjetividad y, específicamente la danza, una unidad de hacer, pensar y sentir: integración del ser humano en su totalidad en cuanto a la acción del movimiento, la intelectualidad y la emotividad involucrados en el cuerpo viviente y pensante.

Esta plenitud del ser humano también se pierde por la concepción patriarcal de dar énfasis al ojo y a la mirada, con el fin de acceder a la objetividad y expresar el deseo. Para Luce Irigaray,

el asedio de la mirada no está tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. El ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina. Distancia y mantiene la distancia. Y, en nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído ha provocado un empobrecimiento de las relaciones corporales. (13)

La danza apela al sentido del tacto y permite la identificación kinestésica entre los cuerpos, los que bailan y los que reciben esa danza; así logran compartir la emoción kinética que produce el movimiento corporal. Con ello fluye la energía y se pierden las fronteras de los cuerpos, "se rememoran, y a la vez se difuminan los límites entre quienes se tocan. Deja de haber, por tanto un sujeto cazador y un objeto tomado [...] Se crea una fluidez en la cual se confunden los bordes de uno(a) y otro (a)". (14)

El sentido del tacto aparece, dentro de los parámetros del patriarcado y la razón, como el sentido más alejado de la objetividad, porque no puede asirse ni limitarse a palabras, sino que se vive y se comparte directamente (de cuerpo a cuerpo). La visión rígida de la realidad que separa tajantemente al sujeto y al objeto y que desconoce las capacidades del cuerpo resulta en un empobrecimiento de las experiencias humanas; se le concede valor primario a la ciencia "objetiva" y "viril", y secundario y "femenino" al resto de las experiencias, emocionales y creativas (donde se encuentra el arte), que son las que "confieren a la vida su sentido más rico y profundo". (15)

Otro elemento común entre danza y mujeres es la debilidad que se les supone a ambas. Esto es una falacia, especialmente en el caso de bailarinas y coreógrafas, quienes han demostrado gran fortaleza para realizar su actividad. La danza implica una disciplina corporal; es una actividad donde el esfuerzo físico es condicionante para su realización; significa largos años de trabajo riguroso y cotidiano para construir el cuerpo, para desarrollar sus máximas capacidades y acercarse al modelo de perfección, de fuerza y belleza.

La danza y sus tecnologías van encaminadas hacia la construcción de cuerpos fuertes y productivos, que descomponen el movimiento para hacerlo más eficiente y preciso. Si bien muchas veces sobre el escenario aparecen bailarinas etéreas y frágiles, atrás de ellas están años enteros de trabajo y esfuerzo corporal que permiten esa imagen. El despliegue de energía, el uso expansivo del cuerpo, la amplitud de movimientos y el uso del espacio, así como los

movimientos más pequeños y controlados, las tensiones y concentraciones de energía, y el virtuosismo que logran las bailarinas las muestra como seres poderosos.

Su fortaleza no se reduce a lo físico, también implica la dedicación y convicción en su quehacer, la capacidad de vencer obstáculos frente a la familia y la sociedad patriarcales, y ante las limitaciones naturales del propio cuerpo. A pesar de que existe una mayor aceptación de la danza escénica como una profesión y una actividad artística para las mujeres, éstas no han dejado de luchar para imponer su vocación, pues la concepción social dominante que se tiene de las mujeres es en tanto esposas y madres (seres reproductivos) y no como seres creadores (productivos). De tal manera que "sólo adoptando los atributos 'masculinos' de fuerza mental y espiritual", (16) las mujeres han podido desarrollarse con éxito en la danza, pero lo han hecho a partir de su cuerpo de mujeres.

Esto me lleva a numerosos interrogantes en lo que se refiere al cuerpo de la bailarina. ¿Cómo vive su cuerpo? ¿hasta dónde es ella en su danza? ¿hasta dónde, con su concepción de cuerpo-instrumento, es sólo un medio de expresión y no su expresión misma? Preguntas que pretendo responder en el primer capítulo.

#### **Danza moderna: fruto de mujeres**

Después de un predominio casi absoluto de los hombres en la danza tradicional y teatral, en el siglo XIX la *ballerina* logró convertirse en el centro escénico del ballet clásico, aunque los hombres (como



maestros, coreógrafos, empresarios y espectadores) siguieron conservando el poder. Esto tuvo grandes repercusiones para la figura de la *ballerina* y la convirtió en un estereotipo que reflejaba la concepción masculina de la mujer ideal, la inalcanzable pero deseable, la que se rige por las necesidades de la "mirada masculina" y su placer.

A finales del siglo las mujeres iniciaron una lucha por su propio reconocimiento y, además, revolucionaron a la danza y a esa imagen idealizada construida en el ballet clásico. En un contexto en que la sociedad redescubría al cuerpo, las mujeres escandalizaron a sus contemporáneos al adueñarse del foro para bailar descalzas y hablar de sí mismas en sus propios términos y no en función de la mirada masculina. Las pioneras de la nueva danza rompieron con la tradición dancística y señalaron nuevos caminos; sus sucesoras, en Alemania y Estados Unidos, crearon en los años veinte la danza moderna y llegaron a consolidar una nueva imagen de mujer dentro de ese arte.

Estas mujeres atacaron emocionalmente a través de la fisicalidad de la danza, atacaron con sus cuerpos, los afirmaron y controlaron: dejaron de ser objetos-bailarinas y se convirtieron en sujetos-creadoras. Ellas mismas fueron sus maestras y coreógrafas e inclusive construyeron sus propios principios filosóficos y técnicos. Estas propuestas sólo pudieron haber sido hechas por mujeres, pues ellas sufrían esa imposición de la danza y del cuerpo.

Ambas figuras, la *ballerina* y la creadora de la danza moderna, representan los dos momentos fundamentales de las mujeres en la danza

escénica, y la manifestación de su poderío y capacidades transformadoras. Sin embargo, es en la danza moderna donde se expresaron a plenitud, pues es producto de su auto-representación: es un fruto de mujeres.

En este trabajo recupero a las creadoras de esa nueva danza en México, quienes hicieron importantes aportaciones a la realidad dancística del país, e inclusive construyeron su propio campo profesional. Para entender sus planteamientos artísticos y políticos, así como el entorno en que se desarrollaron, en el capítulo II recupero los conceptos que permiten explicar ese campo, estudio el problema del nacionalismo en la creación dancística y las implicaciones de "bailar Mujer" y "bailar México", retomando los conceptos de Susan Manning.

En los siguientes capítulos realizo estudios de caso de Nellie y Gloria Campobello, Anna Sokolow, Waldeen, Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández, quienes se desarrollaron como bailarinas, coreógrafas, maestras y directoras, y con su trabajo y propuestas artísticas innovadoras profesionalizaron la danza y obtuvieron reconocimiento social para este arte.

Estas siete mujeres no están aisladas de la cultura y el campo dancístico, no son las únicas que estuvieron presentes, son las más representativas de las diferentes corrientes que se dieron de manera antagónica en el campo, tanto política como artísticamente; son las que alcanzaron una obra escénica más trascendente (hasta la actualidad) y que mostraron la propuesta de varias generaciones de

3 mujeres que lucharon por construir un campo y por construir su propio concepto de cuerpo.

Las siete artistas se vincularon con el proyecto cultural nacionalista (hegemónico y oficial), aunque lo plantearon y solucionaron artística y políticamente de diversas maneras a lo largo de sus vidas, y lo refuncionalizaron según sus intereses y necesidades. En su momento, les significó un camino de independencia expresiva y lo retomaron como una forma de búsqueda de su identidad como mujeres contemporáneas y concretas, y como parte de una nación.

Las Campobello, Sokolow, Waldeen, Bravo, Mérida y Hernández expresan con sus vidas y su danza la experiencia, lucha y contradicciones de muchas mujeres. Todas ellas escaparon de la marginalidad, todas elaboraron sus propios discursos del cuerpo y el arte, todas se negaron a seguir las imposiciones de los patrones patriarcales: todas tuvieron una fertilidad demente, un coraje y un espíritu sin limitación que sigue vivo en cada cuerpo, femenino y masculino, que baila en este país.

### **Cuestiones metodológicas**

La danza es un arte dinámico, se vive en el presente, en la práctica misma, no puede reproducirse para ser observada ni conocerse en su sentido original. Es energía y emoción kinética. Se desarrolla en el tiempo y en el espacio y después de existir por un segundo, desaparece, dejando huella sólo en los sentidos y las emociones del/la ejecutante y el/la espectador/a. No sigue la lógica del

discurso verbal, ni siquiera tiene voz: es un accionar silencioso pero con la capacidad de transformar cuerpos y conciencias.

Debido a eso, al estudiar la danza se presenta el problema de las fuentes. Aunque éstas la "sustituyen", (17) pues no son la danza misma, es posible acercarnos a ella por diversos medios, como son los análisis teóricos e históricos, los testimonios, el periodismo cultural, las artes plásticas, la fotografía, el cine y el video, entre otros. Así, para este trabajo he recurrido a fuentes bibliográficas, hemerográficas, de archivo, testimoniales e iconográficas.

En cuanto a las bibliográficas, existen numerosos estudios feministas, principalmente norteamericanos e ingleses, que analizan con gran rigor la danza escénica y han hecho aportaciones a este trabajo. A diferencia de esto, las publicaciones sobre danza escénica mexicana son escasas (aunque valiosas) y, debido a eso, las demás fuentes cobran gran importancia.

En el caso de las fuentes hemerográficas, he recuperado las crónicas y críticas que sobre las artistas aquí estudiadas se publicaron en varios medios. Las utilizo tomando en cuenta que muchas de ellas no representan a una crítica especializada y/o tuvieron fines políticos dentro de la lucha interna del campo dancístico. Sin embargo, fueron de gran utilidad para este trabajo, pues en la gran mayoría de los casos sus autores eran varones y me permiten tener un acercamiento a la manera en que la danza escénica fue apreciada desde la mirada masculina. En muchos casos falta la perspectiva de la mirada femenina, que he tratado de recuperar a partir de los pocos

escritos que existen de mujeres críticas de danza y, sobre todo, de los testimonios de muchas de las bailarinas y coreógrafas que trabajaron con las siete artistas que aquí estudio.

Las fuentes de archivos las recuperé del CENIDI Danza del INBA, lo que me permitió conocer valiosos expedientes y documentos oficiales y personales que, sobre artistas y compañías dancísticas, ha reunido. Además de ese material, retomé el proyecto "Historia oral de la danza en México en el siglo XX" (con sus cintas de "Charlas de danza") que, junto con las entrevistas que realicé, constituyen los testimonios utilizados en este trabajo.

Estas fuentes tienen gran relevancia para el estudio de la danza, pues reconstruyen con gran vitalidad la vida cotidiana de sus creadoras; nos hacen partícipes de sus experiencias, conceptos y procesos; puede conocerse su dimensión humana, su subjetividad, sus percepciones personales sobre su época y su quehacer.

Asimismo, gracias a los testimonios es posible romper con el silencio de las mujeres y de la danza, y construir una alternativa como grupos "sin historia". En el caso de las mujeres porque mayoritariamente han carecido de voz y, en el de la danza, porque su expresión no es la palabra sino la acción corporal.

Además, recurrí a fuentes iconográficas; las fotografías, los videos y, en menor medida (por razones obvias), la representación de la danza viva me permitieron conocer algunas imágenes creadas por las siete artistas.

## NOTAS

1. Amparo Moreno, *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Lasal, Barcelona, 1986, p. 30.
2. Joan Acker, Kate Barry y Johanna Esseveld, "Objectivity and Truth. Problems in doing Feminist Research", en Mary Margaret Fonoco y Judith A. Cook (ed.), *Beyond Methodology. Feminist Scholarship as Lived Research*, Indiana University Press, Indiana, 1991, pp. 133-153.
3. Liz Stanley y Sue Wise, "Method, Methodology and Epistemology in Feminist Research Processes", en Liz Stanley (ed.), *Feminist Praxis, Research, Theory and Epistemology in Feminist Sociology*, Routledge, Nueva York, 1990.
4. Marina Fe, "Notas sobre literatura femenina", en *Cultura de las mujeres. Revista Política y Cultura*, núm. 6, UAM Xochimilco, México, primavera de 1996, p. 170.
5. Néstor García Canclini, "Introducción", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990, p. 35.
6. Pierre Bourdieu, "Clase inaugural", en *Sociología y política*, op. cit., p. 70.
7. Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994, p. 42.
8. Fina Sanza, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Ed. Kairós, Barcelona, 1992, p. 39.
9. Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986, p. 16.
10. Octavio Paz cit. en Anthony Day y Sergio Muñoz, "Las mujeres, puerta hacia la reconciliación con el mundo", en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 1995, p. 27.
11. Evalyn Fox Keller, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Ediciones Alfons El Magnánim, Generalitat Valenciana, 1991, p. 91.
12. Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", op. cit., p. 16.
13. Luce Irigaray, "Otro modo de sentir", en *Cuerpo a cuerpo con la madre*, cit. en Kemy Oyarzún, "Identidades femeninas, genealogía mítica, historia: Las manos de mamá", en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995, p. 61.
14. *Íbidem*.
15. Evalyn Fox Keller, op. cit., p. 90.
16. Linda Nochlin en su ensayo "Why have there been no Great Women Artists?", cit. en Rachel Vigier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994, p. 76.
17. Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte*, UNAM, México, 1989.



## Capítulo I. CUERPO, DANZA, MUJER: CONSIDERACIONES TEÓRICAS

### 1. El cuerpo problematizado

El estudio de la danza necesariamente debe partir de su sustento, es decir, del cuerpo. Éste es su instancia primaria, su vehículo de expresión; en él se materializa.

Para pensar al cuerpo y sus prácticas se tienen que librar los obstáculos que presenta el pensamiento occidental y hacerlo desde una perspectiva diferente a la tradicional, que "excluye la posibilidad de reflexionar en la acción", (1) condición necesaria para entender a la danza. Esos obstáculos han provocado que este arte ocupe un lugar marginal dentro del pensamiento académico.

El cuerpo no puede comprenderse y aprehenderse en los términos planteados por el discurso científico, pues la racionalidad y los valores que ésta impone a la sociedad occidental contemporánea omiten a la corporeidad como un problema trascendente. Esta omisión refleja la escisión del ser humano en cuerpo y mente.

Esta concepción acaba con el ser humano mismo, oculta al sujeto en toda su complejidad, porque él es cuerpo tanto como es mente; su cuerpo es la propia casa que habita, su permanente referente de identidad, aunque no siempre lo tenga presente, ya que en la medida en que se mantiene esa dicotomía, el sujeto se distancia de su cuerpo y llega a sentirlo aparte de sí mismo, pero él es su cuerpo y, sobre, en y con él, trabaja y realiza su producción simbólica. (2)

Al desconocer al cuerpo y a la cultura corporal, se oculta el poder que éste tiene, su capacidad transgresora y, sobre todo, el poder que lo atraviesa y determina. El discurso racionalista de la



ciencia no ha reconocido la importancia del actuar corporal porque no lo reconoce como fuente de conocimiento y de poder.

El cuerpo está en la sociedad y en la historia. Cada cultura y sociedad tienen sus formas concretas de moverse, generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida. Estas formas se viven por los sujetos y, con ello, adquieren toda una concepción espacio-temporal que los constituye en la cotidianidad, que los hace ser, hacer y pensar. Así, la cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa, sin que éste sea consciente, simplemente lo vive. En términos de Fernand Braudel, puede decirse que la historia del cuerpo y su cultura están insertos en el pasado multiseccular que se hace presente cotidiano; está en la esfera de la rutina inconsciente, de la vida soportada más que protagonizada. (3)

La ciencia no es capaz de recuperar el enorme poder del cuerpo, pues su discurso racional no puede atrapar al corporal, el kinético; lo mismo sucede con los sistemas simbólicos que el cuerpo y sus prácticas producen, cuya complejidad muchas veces es mayor que la de los discursos verbales y lineales.

La riqueza del cuerpo y su actuar se manifiesta en múltiples dimensiones, que deben ser recuperadas para entenderlo en su integralidad:

el plano de la experiencia sensorial (que distingue la percepción a distancia, es decir, el registro de fenómenos "fuera" del cuerpo y las sensaciones del cuerpo mismo), el aspecto del movimiento o motricidad en general, el tema del placer -todo el campo de la sensualidad y sexualidad-, los estados patológicos o de privación, la experiencia del dolor, el asunto de las secreciones y desechos corporales, la apariencia, los gestos, la utilización del espacio (o "proxemia") y así sucesivamente. (4)

Así, el cuerpo está construido socialmente y es "omnipresente"; funciona como "la simbólica general del mundo", pues "penetra la cultura, el imaginario social y el mundo conceptual", (5) y es a través de la vivencia del cuerpo en su espacio y tiempo, que el saber se hereda en la práctica. Bourdieu dice que lo que se aprende con el cuerpo no es algo que uno sabe sino algo que uno es; "el cuerpo cree sólo lo que hace, no memoriza el pasado, él actúa el pasado, anulado así como tal, y lo revive". (6)

Martha Graham, bailarina y coreógrafa revolucionaria de este siglo, se refiere a este proceso como *memoria de sangre*:

Todos los seres humanos pero en especial los bailarines, con su cuerpo y su vida en constante estimulación, tenemos una memoria de sangre que nos habla. Cada uno de nosotros ha recibido la sangre de sus padres y de los padres de sus padres desde el principio de los tiempos. Llevamos consigo miles de años con esa sangre y con esa memoria. ¿De qué otra manera podrían explicarse esos gestos instintivos y esos pensamientos que nos asaltan inesperadamente? (7)

La cultura occidental, que ha construido el dualismo arbitrario mente-cuerpo, no considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante, donde participa la mente y no se opone a ésta; sino que lo aborda sólo en tanto instrumento (de trabajo).

El cuerpo, objeto dotado de sentido, y sus prácticas nos dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo, sobre hombres y mujeres, sus creencias y su sentido de pertenencia e identidad: el cuerpo, sus prácticas y discursos son la encarnación de esa cultura. Pero, además de ser un "objeto social", el cuerpo es un "objeto privado",

objeto de una experiencia directa y personal a nivel de la vivencia y de la práctica, producto de una historia singular, fuente de sensaciones, de mensajes cuya particularidad es a menudo incomunicable. El cuerpo posee un estatus subjetivo irreducible, que determina todas las modificaciones de los significados y contenidos adquiridos socialmente. (8)

Así, el cuerpo tiene una doble dimensión, público-privado y objetivo-subjetivo, y a través de él es posible entender la relación social-individual. Dice Jodelet que "el cuerpo se vuelve entonces un objeto a propósito del cual se manifiesta muy profundamente la particularidad y la identidad personal y la interiorización de lo social a nivel mental y experiencial". (9)

Por eso el cuerpo es fundamental, pues es el espacio donde el sujeto se conforma integralmente y el medio a través del cual vive el conocimiento y la práctica acumulada históricamente: es el referente de identidad, del adentro y afuera, la manifestación de la cultura y el espacio de la subjetividad.

## **2. El cuerpo de la mujer**

¿Cómo se determina el cuerpo de la mujer? ¿cómo sus usos? ¿De qué manera lo percibe y lo vive? ¿cómo lo construye?

Para responder a estos cuestionamientos es necesario remitirse al concepto de género que, en términos generales, puede definirse como una construcción social que interpreta lo biológico, y supone formas opuestas y excluyentes de sentir, de pensar, de actuar y de ser que se identifican con los hombres o con las mujeres. Esa diferencia que se reconoce entre ambos se torna en desigualdad.

La diferencia biológica "se interpreta culturalmente como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas, con una

moral diferenciada para unos y para otras, es el problema político que subyace a toda la discusión académica sobre las diferencias entre hombres y mujeres". (10)

¿Cómo se asume esa diferencia? ¿Quién determina esa diferencia?  
¿Qué significa esa diferencia?

Las características femeninas o masculinas se asumen por un complejo proceso individual y social, que es el proceso de adquisición del sexo-género. En cada cultura se reelabora sobre la diferencia universal a partir de representaciones, las cuales son tejidos de imágenes y nociones que construyen las formas de concebir y vivir el mundo. Las representaciones nacen de la cultura, la ideología y las experiencias individuales, y se expresan en los objetos y los lenguajes (verbales y no verbales).

La experiencia de ser hombre o ser mujer se vive en la diferencia misma, en la manera de asumir al otro, a lo opuesto. Esta oposición binaria básica de hombre-mujer genera una simbolización de todos los aspectos de la vida. Así, el género es, en términos de Marta Lamas

el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características "femeninas" y "masculinas" a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de la persona en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es "propio" de cada sexo". (11)

La diferencia hombre-mujer es universal, está presente en todas las culturas y sociedades, pero con connotaciones específicas.

Otra definición que retoma los elementos para comprender, en términos generales, los sistemas de sexo-género la da Teresita de Barbieri.

Los sistemas de género-sexo son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas. (12)

La misma De Barbieri señala que la construcción de género tiene especificaciones concretas e históricas, y que es necesario tomar en cuenta que la categoría de género es mucho más rica que la reducción a "femenino" y "masculino".

Así que la diferencia hombre-mujer se vive de manera diversa en cada cultura y cada una considera sus propios elementos para determinar la "esencia" de lo femenino y lo masculino. Esa diferencia sexual biológica estructura psíquicamente al sujeto y produce efectos en su imaginario. La manera como se simboliza la diferencia marca a los sujetos en cuanto a la forma de vivir su propio género y su percepción del opuesto. Al hablar de "forma de vivir" me refiero a vivir su sexo y vivirlo en todas las dimensiones sociales.

Lo femenino y lo masculino, la "esencia" de ser mujer y de ser hombre, se acepta socialmente como algo natural, no como algo construido simbólicamente en función de las estructuras sociales y las cognoscitivas. Así, el género se explica, siguiendo a Bourdieu, en términos de *habitus*: ser hombre o ser mujer es un proceso de interiorización de lo social y permite que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.

De esta manera, el orden social y su "natural" diferenciación de lo masculino y lo femenino están legitimados en lo biológico, aunque corresponde a construcciones sociales. Dice Bourdieu:

"La división del mundo", basada en referencias a "las diferencias biológicas y sobre todo a las que se refieren a la división del trabajo de procreación y reproducción" actúa como "la mejor fundada de las ilusiones colectivas". Establecidos como conjunto objetivo de referencias, los conceptos de género estructuran la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social. (13)

Esta ilusión colectiva sobre lo femenino y lo masculino es sólo eso, una ilusión, que se ha vuelto realidad "natural" por la construcción cultural y social. Sin embargo, no sólo existen dos formas (la femenina y la masculina) de simbolización, interpretación y organización del género, pues

no hay conjuntos de características o de conductas exclusivas de un sexo, ni siquiera en la vida psíquica. La inexistencia de una esencia femenina o masculina nos lleva a desechar la supuesta "superioridad" de un sexo sobre otro, y a cuestionar hasta dónde hay una forma "natural" de la sexualidad humana. (14)

Ésta tiene innumerables usos, que combinan los comportamientos y valores "femeninos" y "masculinos" a partir de las interpretaciones y reconstrucciones del imaginario sexual que efectúan los sujetos. (15)

Hombres y mujeres son producto de construcciones históricas, culturales y psíquicas, no son resultado de la realidad "natural". El género, así como la vivencia del cuerpo, es una forma social, no sólo producto de la biología, corresponde a una "visión mítica" del mundo, que logra una "justificación indiscutible de la diferencia socialmente construida entre los sexos". (16)

Esa visión mítica y falocéntrica establece una división del trabajo sexual y una división sexual del trabajo.

El cuerpo masculino y el cuerpo femenino, y en especial los órganos sexuales que, como condensan la diferencia entre los sexos, están predispuestos a simbolizarla, son percibidos y contruidos, según los esquemas prácticos del *habitus* y, de este modo, en apoyos simbólicos privilegiados de aquellos significados y valores que están en concordancia con los principios de la visión falocéntrica del mundo. No es el falo (o su ausencia) lo que constituye el principio generador de esta visión del mundo sino que es esta visión del mundo la que, al estar organizada, por razones sociales que convendrá tratar de descubrir, según la división en géneros relacionales, masculino y femenino, puede instituir al falo, erigido en símbolo de la virilidad, del *nif* propiamente masculino, en principio de la diferencia entre los sexos (en el sentido de géneros) y dejar sentada la diferencia social entre dos esencias jerarquizadas en la objetividad de una diferencia natural entre los cuerpos biológicos. (17)

Esa imposición arbitraria de lo femenino y lo masculino "natural" repercute en el sojuzgamiento de las mujeres. Al identificar a éstas con la naturaleza, en contraposición con la cultura (identificada con los varones) se les dan características específicas y estereotipadas. ¿Quién las da? La visión dominante, es decir, la de los varones.

Lo masculino se define como fortaleza física, como inteligencia y uso eficaz de la razón. Lo femenino es lo contrario, "el sitio de lo reprimido", (18) la referencia obligada para la adquisición de la propia masculinidad, lo que complementa a lo masculino, y se le identifica con la debilidad, la intuición y el sentimiento. Ese dualismo denigra a las mujeres y, en términos generales, acaba asociándolas al demonio, al cuerpo, la naturaleza y la reproducción; mientras que a los hombres se les identifica con dios, la mente, la cultura y la producción.

Por otro lado, la categoría mujer, sostiene Lucía Guerra, deviene en "una construcción imaginaria escindida entre lo deseado y lo temido, como un objeto anclado en la imaginación y la prescripción", (19) y el sujeto masculino construye los arquetipos de mujer, siempre basados en la naturaleza: "Madre-Tierra que representa las fuerzas benéficas de la Naturaleza, la pureza y la vida", y su contraparte, la "Madre-Terrible o Devoradora de hombres, sinónimo de la Naturaleza que produce la muerte". (20)

Estos arquetipos tienen innumerables derivaciones y complejas elaboraciones, que se entretajan con los ideales de mujer establecidos por el sujeto masculino. Éste determina a la mujer, quien existe en función de las necesidades de él, pues "se ha atribuido el derecho exclusivo al uso, intercambio y representación de la mujer", (21) y deposita en ella sus temores, aspiraciones y vivencias, y la convierte en objeto de deseo y en objeto de veneración. Esta última construcción, que corresponde a la figura de mujer-madre es la única redimible ante los ojos del hombre, por lo que la mujer acaba convirtiéndose exclusivamente en cuerpo reproductor, en un gran útero, y su único territorio será el biológico.

Los hombres explican el mundo en sus propios términos y por supuesto, se colocan en el centro del discurso y pretenden abarcar a la totalidad de la humanidad. "El hombre es un ser particular que se ve como ser universal, que tiene el monopolio, de hecho y de derecho, de lo humano (es decir, es universal), que se halla socialmente



facultado para sentirse portador de la forma completa de la condición humana". (22) Su dominio no necesita justificación, simplemente se manifiesta, se limita a ser a través de los discursos y las prácticas, lo que permite que se ajusten los dichos con los hechos.

Esta situación ha sido aceptada por las mujeres durante siglos por medio de mecanismos de imposición y violencia, y consideran válido ese discurso, comparten esa visión. Dice Eli Bartra:

Las mujeres son alimentadas con el sexismo, la discriminación hacia las mujeres y viven en función de la ideología que no han creado pero que adoptan, refuerzan y se convierten en uno de los principales agentes transmisores. Moldean las conductas, los gustos, los hábitos. (23)

Con esto se presenta la violencia simbólica, pues los hombres ejercen violencia sobre las mujeres con su complicidad o consentimiento; ellos detentan el capital simbólico y ellas sólo tienen una función simbólica en tanto objetos de intercambio.

La violencia simbólica impone una coerción que se instituye por medio del reconocimiento extorsionado que el dominado no puede dejar de prestar al dominante al no disponer, para pensarlo y pensarse, más que de instrumentos de conocimiento que tiene en común con él y que no son otra cosa que la forma incorporada de la relación de dominio. (24)

En la medida en que los hombres sustentan el monopolio del capital simbólico, y las mujeres se han mantenido ajenas a éste y a su producción, no cuentan, aparentemente, con los elementos para cuestionarlo y elaborar uno alternativo.

Pero esta apariencia se disipa cuando se percibe que la eficiencia simbólica encuentra sus condiciones de posibilidad y su contrapartida económica (en el sentido amplio de la palabra) en el inmenso trabajo previo de inculcación y de transformación duradera de los cuerpos que

es necesario para producir las disposiciones permanentes y transponibles en las que descansa la acción simbólica capaz de ponerlas en acción o de despertarlas. (25)

Entonces, es en "la oscuridad de los esquemas prácticos del *habitus*", que es donde se inscribe la relación de dominación y que corresponde al espacio del cuerpo donde, según Bourdieu, las mujeres tienen la posibilidad de construir su propio capital simbólico. (26) En la medida en que el género se explica en términos de *habitus*, de encarnación de las normas sociales y culturales en el propio cuerpo y sus prácticas (y a partir de ahí de formas de ser, sentir, pensar y hacer), (27) es posible que desde su corporeidad las mujeres elaboren una visión alternativa que les permita explicarse el mundo y al otro. En tanto la danza se mueve fundamentalmente en la esfera de lo corporal tiene la posibilidad de contribuir a este proceso, que puede llevarse a cabo si los cuerpos socializados y politizados de las mujeres se resisten a adherirse a las relaciones de poder que se establecen en el género.

El hecho de que se establezca la categoría de género nos permite, en un primer momento, combatir la situación de desigualdad y replantear una reconstrucción del pensamiento y el análisis; puede cambiar la conciencia política de las mujeres. Respecto a esto, Joan W. Scott (28) elabora una amplísima definición que me parece que considera todos los elementos de la categoría y que da espacio para incorporar el poder como centro de análisis.

Ella habla sobre los conceptos de género, en los cuales lo femenino es considerado débil y sujeto al control de los hombres, e impiden a las mujeres tener acceso al poder, al de la alta política, de las decisiones fundamentales de la sociedad. Ante esa situación,

debe reivindicarse la dimensión política de la categoría de género, pues ésta forma parte del significado del propio poder. Scott, con sus proposiciones, (29) desarrolla una teoría del género como "forma primaria de relaciones significantes de poder", es decir, de articulación del poder. Esto hace referencia a Bourdieu en el sentido de que los conceptos de género, como conjunto objetivo de referencias, estructuran la percepción y organización, concreta y simbólica, de toda la vida social (*habitus*).

Hasta aquí se ha puesto énfasis en el problema de la construcción de los sujetos desde el exterior, sin embargo, éstos también intervienen en su propia construcción.

Para Beauvoir llegar a ser mujer es un conjunto de actos intencionales y apropiativos, la adquisición gradual de ciertas destrezas, un "proyecto" en términos sartreanos, para asumir un estilo y una significación corporales culturalmente establecidos. (30)

La mujer es cuerpo desde que nace y después se convierte en género como parte de un proceso social y cultural, pero también como un proceso "interno a la vida corporeizada, como esculpir el cuerpo original dándole forma cultural", (31) el cual recupera la *memoria de sangre* y se presenta como una forma activa y consciente de vivir el propio cuerpo en el mundo. En el caso del psicoanálisis, se trata de un "posicionamiento subjetivo de un cuerpo sexuado", (32) el que permite esa construcción de la feminidad.

Así, las mujeres intervienen activamente en su determinación en tanto género; siempre mediadas por normas culturales, pero ellas existen, están presentes como sujetos históricos que asumen su cuerpo y su vida como mujeres, que toman esa posición.

El concepto de posicionalidad permite entender que para llegar a ser hombre o ser mujer se atraviesa por un proceso donde intervienen fuerzas externas y también la participación activa de los sujetos. Eso abre posibilidades a la transformación de la realidad e impide ver a la historia como un todo cerrado y determinado donde el individuo no tiene injerencia, sino que simplemente actúa como receptor pasivo y reproductor y, sobre todo, impide que se considere la división genérica y la desigualdad como un hecho irremediable e infinito.

La posición que toman hombres y mujeres tiene que ver con su propia subjetividad e identidad, siempre en diálogo con la historia y la cultura, pero con un espacio para ellos como individuos, en tanto que interpretan y reconstruyen su historia. De esa manera, el concepto de posicionalidad incluye dos puntos:

Primero, que el concepto de mujer es un término relacional identificable sólo dentro de un contexto (en constante movimiento); segundo, que la posición en que se encuentran las mujeres puede ser activamente utilizada (más que trascendida) como un sitio para la construcción del significado, un lugar desde donde el significado se construye, no ya simplemente el lugar donde un significado puede ser descubierto (el significado de feminidad). El concepto de mujer según la posicionalidad, muestra cómo las mujeres usan su perspectiva posicional como un sitio desde el cual se interpretan y construyen los valores, más que el lugar de un conjunto ya determinado de valores. (33)

Esto es fundamental para entender el proceso de construcción de las mujeres y su danza, que no sólo han reproducido mecánicamente las normas culturales, sino que a partir de la práctica dancística las mujeres han interpretado y reconstruido su realidad, y la han expresado al crear otra nueva, la artística. Estas formas de

expresión creativa de las mujeres muestran su postura política, pues han modificado su situación como mujeres y a su contexto histórico en movimiento; han sido capaces de "elegir qué hacer de esta posición y cómo alterar el contexto", (34) inclusive planteando políticas feministas a partir de su danza.

En términos generales y con base en todo lo anterior ¿cómo perciben su cuerpo las mujeres? ¿cuál es la "inscripción simbólica y representación imaginaria que conlleva"? (35) ¿cuál es la repercusión de los arquetipos e ideales de mujer elaborados por el sujeto masculino?

A partir de experiencias concretas (36) puede afirmarse que las mujeres identifican su cuerpo como un instrumento de producción y de reproducción: lo conciben para el trabajo y el sexo, y para la maternidad, ámbitos donde es usado, donde se consume y donde más que nunca ella es para otro. Esto expresa una "representación de la mujer como una imagen de dos caras -Eva y María, potencial generadora del mal o del bien- [que] está presente en diversas culturas, y es reconstituida por cada grupo social a partir de sus particulares condiciones materiales e ideológicas". (37)

El hecho de que la mujer se vea a sí misma como cuerpo-instrumento significa la escisión de su cuerpo y su identidad: no se reconoce a sí misma en su fisicalidad, pero la vive como "natural". En términos generales, al usar su cuerpo-instrumento en el trabajo y el sexo se identifica con Eva, generadora del mal, y al usarlo en la maternidad, con María, generadora del bien y único momento en que obtiene reconocimiento especial como cuerpo femenino, procreador, dedicado al cuidado de los otros.

En el caso de las bailarinas ¿cómo viven su cuerpo? ¿se expresan a través de su danza? ¿el hecho de concebir al cuerpo como instrumento significa que es un medio de expresión y no su expresión misma? Dentro de la danza se reconoce al cuerpo como instrumento de expresión de formas, diseños, ritmos, ideas, gestos, conceptos, energías, dinámicas, sentimientos, emociones, sensaciones. El cuerpo es el vehículo del que se sirve la danza para expresarse en un tiempo y espacio determinados. ¿La bailarina ve su acción fuera de su identidad de mujer, de bailarina y de cuerpo? ¿se identifica con su acción? ¿vive la acción como su realidad? ¿la vive como una representación falsa?

La visión del cuerpo dentro de la danza es como su instrumento de producción, de trabajo (trabajo corporal, síntesis de trabajo físico, emotivo y racional). ¿Corresponde a su identificación con Eva, generadora del mal?

En cuanto a la visión del cuerpo como instrumento de reproducción me parece que es diferente a la mujer que no se dedica a la práctica dancística. Ésta idealiza la condición de madre, la maternidad, el embarazo, el parto, la lactancia, pero la bailarina vive la maternidad como un obstáculo para su trabajo concreto, pues afecta a su cuerpo-instrumento, lo modifica, le quita posibilidades de vivirlo en la danza. Si la mujer en general por medio de la maternidad obtiene reconocimiento, para la bailarina esta condición le significa perderlo, pues al apartarse de su actividad central, la danza, lugar donde se consume y se manifiesta como cuerpo, pierde reconocimiento como bailarina, ¿y como mujer?

### 3. Técnicas corporales y danza

El cuerpo es el primer instrumento y el primer objeto técnico natural. Cada cultura y sociedad establece procedimientos y técnicas del cuerpo para alcanzar sus finalidades.

Marcel Mauss utiliza el concepto de técnicas del cuerpo para designar "las formas en que los hombres [y las mujeres] en las distintas sociedades utilizan de acuerdo con la tradición su propio cuerpo". (38) A partir de los usos concretos Mauss hace una clasificación dentro de la cual se encuentran las técnicas del movimiento, que solucionan culturalmente las necesidades biológicas y conforman el inconsciente de los sujetos.

Eugenio Barba retoma estos conceptos y habla de las técnicas corporales cotidianas y extracotidianas: "a nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo cotidiano por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en situación de 'representación' existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta". (39)

Las técnicas corporales, así, pueden clasificarse en cotidianas y extracotidianas. Las primeras se interiorizan de manera inconsciente, están determinadas culturalmente, basadas en la ley del menor esfuerzo físico y su utilidad estriba en la condición social y oficio del sujeto. Las técnicas extracotidianas exigen un acondicionamiento diferente del cuerpo, es decir, "forman o entrenan" para fines preestablecidos, requieren un derroche de energía, se oponen y al mismo tiempo se apoyan en las técnicas cotidianas, proceden por exageración y amplificación e intensifican el uso de las coordenadas espacio-tiempo-energía.

La danza académica, como técnica extracotidiana, tiene específicos usos de la energía corporal que se expresan en aspectos anatómicos, en aspectos dinámicos, en el uso del espacio y el tiempo. Estas características de las técnicas corporales extracotidianas son las que definen el entrenamiento específico, mismo que, en forma de hábito disciplinario implanta en el cuerpo del sujeto habilidades motrices. Cada movimiento es adquirido por la experiencia que se vive en el proceso de entrenamiento-aprendizaje.

Este entrenamiento realiza una "segunda colonización", dice Barba, pues modifica las determinaciones del movimiento que el sujeto había aprendido desde su infancia. Esta nueva y rígida tecnificación se implanta en los cuerpos por medio de ejercicios y acciones codificadas y repetibles, primero de manera mecánica y después con la posibilidad de recreación.

El fin de las técnicas extracotidianas va más allá del entrenamiento en sí; en el caso de la danza académica, el entrenamiento cotidiano toma sentido en la obra artística sobre el espacio escénico. (40) Tanto las técnicas corporales cotidianas como las extracotidianas producen estados interiores, pero las segundas lo hacen de una manera más consciente; todas ellas, en la medida en que "son vehículos de un afuera social", conforman el interior del sujeto y ejercen su poder.

Para entender este proceso de tecnificación corporal es necesario plantear la recuperación del cuerpo en la historia. Foucault le devuelve al cuerpo su papel protagónico en la sociedad y la cultura: lo reconoce como forma de poder y medio de conocimiento. Sostiene que el cuerpo se ha vuelto objeto de exploración y de



control por parte de la racionalización de la sociedad occidental, pues "la difusión de los procedimientos científicos y tecnológicos, habiendo ganado una base firme en la tecnología y en la conciencia, abarcó un nuevo terreno, el cuerpo de los individuos y el cuerpo de las poblaciones", (41) que se han visto sometidos por y transparentes ante las miradas de la medicina, la disciplina y la pedagogía. Así, en las sociedades modernas el poder está dirigido no a la conciencia pura sino al cuerpo.

En términos de Foucault, el poder no está concentrado en ninguna institución o práctica concreta: es difuso, pero efectivo; sus mecanismos son complejos y abarcan todas las relaciones que se imbrican en el tejido social. El poder "es un modo de acción sobre las acciones de los demás", (42) está presente en todo nivel e implica vigilancia precisa a nivel individual e interpersonal.

El poder no se posee, se ejerce y se resiste, se vive cotidiana y continuamente, se transforma "en actos repetidos o simultáneos de hacer, y de hacer que otros hagan o piensen": (43) es idea y es acción. El poder no está dirigido sólo como medio de represión, sino que también "incita, seduce, induce, facilita o dificulta, amplía o limita, hace más o menos posible una acción, constriñe o prohíbe", (44) pero siempre actúa sobre la acción de los demás.

El cuerpo, cruzado por el poder, resulta una construcción social a partir de las diversas formas y prácticas institucionales que lo colonizan y que transmiten mensajes paradójicos sobre la cultura corporal: se promueve la salud y el disfrute de la fisicalidad, al mismo tiempo que se desvaloriza al cuerpo y al trabajo manual frente

al intelectual y la razón, (45) es decir, al cuerpo se le estimula y se le reprime.

Para Foucault el cuerpo es un aliado del exterior y se halla ajeno a la conciencia individual, pues el poder lo penetra directamente. Cada cuerpo es el resultado, está constituido por esos poderes institucionales y micropoderes, y las resistencias que ha presentado a ellos a lo largo de su historia, y que se encarnan en él a través de códigos aprendidos y reproducidos. Éstos colonializan y reprimen al cuerpo a través de estrategias institucionales e ideológicas, y el cuerpo queda determinado para reproducir gestos, conductas y operaciones, quedando disminuidas sus posibilidades de creatividad, expresión y subversión.

Las prácticas corporales, establecidas en función de los códigos cerrados que produce el ejercicio del poder, están presentes en todas las actividades del ser humano. Sin embargo, existe una forma de dominio corporal de gran importancia para el objeto de estudio de este trabajo: la disciplina. Ésta es, en términos de Foucault, una tecnología donde se articulan los saberes, los poderes y las individualidades en torno a las nuevas técnicas corporales del "castigo". Su fin es la creación de cuerpos obedientes y útiles: débiles políticamente y fuertes físicamente. (46)

El concepto de disciplina permite comprender cómo se vive el cuerpo, especialmente el cuerpo obediente de la mujer, y de manera fundamental, cómo se vive ese cuerpo dentro de la danza escénica, a la que aquí hago referencia. Esa danza, llamada también académica o de concierto, construye al cuerpo de manera específica, en los términos de las técnicas extracotidianas, siguen patrones de

productividad y eficiencia corporal, que permiten esa segunda colonización del cuerpo; asimismo, siguen patrones estéticos dictados por la cultura y la sociedad, pero que son congruentes con sus fines artísticos y de representación coreográfica, cuya finalidad es el escenario, donde pueden mostrarse las proezas de esos cuerpos trabajados, fuertes y bellos, cuerpos contruidos para la mirada de otros, para mostrarse perfectos en el instante que bailan.

La danza tiene su especificidad y peculiaridad; es un acontecer, un evento irrepetible y efímero. A pesar de que esa temporalidad de la danza nos impide conocer la amplia cultura dancística de la humanidad a través de su historia, la danza está presente en la memoria corporal, en la *memoria de sangre* de los seres humanos.

La problematización de la danza, en términos prácticos y de análisis, está relacionada con su modo de producción, el cual no es discursivo y lineal, sino que se encuentra en el dominio de lo no verbal y en la transmisión de cuerpo a cuerpo. La danza es operación-acción corporal y es simbolización de lo real: es cuerpo y es imagen.

La danza efectivamente genera símbolos, pero lo propio de ella es el empleo vibrante y concreto de las transfiguraciones corporales en el tiempo y en el espacio; propicia la conciencia de la constitución del esquema corpóreo y su razón de ser es la propia constitución del ser humano, su propio cuerpo. (47) Por eso en el estudio de ese arte pueden descubrirse prácticas e imágenes que se niegan a seguir los patrones establecidos.

El material de la danza es el cuerpo y sus procedimientos técnicos tienen que ver con su carácter kinético, irrepetible, limitado en tiempo y espacio. Esa actividad vivida por el cuerpo

permite el autoconocimiento de quien lo realiza y el conocimiento del mundo, permite establecer una relación dinámica entre el sujeto y el exterior. (48)

Dentro de la lógica disciplinaria de la danza, las técnicas que crea y emplea son inseparables del trabajo escénico. Entre las más tradicionales del mundo occidental, se encuentra el ballet clásico que se distingue por su rigor e identificación con la disciplina de la que habla Foucault. Contra estas técnicas precisamente, se rebeló la danza nueva del siglo XX y planteó como alternativa la conscientización del propio cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y se consideró al cuerpo no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido.

Sin embargo, inclusive para la danza de este siglo, la disciplina técnica terminó imponiéndose. ¿Qué lógica encierra esto? Hablando concretamente de la danza académica como forma de entrenamiento corporal, los sujetos adquieren maneras codificadas de movimiento que los hace tomar una conciencia de su cuerpo y un vehículo de expresión de su interioridad. El cuerpo está presente de una manera consciente y permanente: es su propio vehículo de expresión y herramienta de trabajo. En la danza se considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante, y no sólo como máquina o instrumento que debe ser trabajado técnicamente para "estar en forma"; (49) su construcción y entrenamiento no puede verse como un proceso puramente físico, sino integral. Debido a esto, el estudio de la danza, arte que implica al cuerpo vivido, permite un acercamiento para conocer la ideología, las formas de representación

y las relaciones sociales que surgen del cuerpo y su posición contestataria.

Los motivos que se tienen en la danza académica para seguir esa disciplina técnica tiene un fin que va más allá de la técnica misma: la obediencia debe llevar a la libertad de movimiento y de expresión. Sí, la danza va más allá de la técnica, de la forma, de la obediencia productiva, tiene relación con esferas expresivas y de la conciencia; no acaba en el cuerpo perfecto o en el modelo ideal.

La danza da placer por la experiencia kinética que vive el cuerpo en movimiento, pero también porque esa disciplina que logra un cuerpo obediente le da libertad. En la danza el cuerpo se trabaja disciplinadamente para llegar a un fin que va más allá y que pretende conocer al propio cuerpo, donde cada fragmento se va reconociendo y conscientizando para obtener el dominio de él y para vivir sus posibilidades expresivas. La danza es disciplina y código cerrado en tanto técnica corporal, pero también es "metáfora de la vida, de la búsqueda creativa, de la renovación, del espíritu de juego". (50)

La danza no sólo requiere los cuerpos fuertes y obedientes que produce la técnica; fundamentalmente requiere cuerpos creativos. Cuando esto no es así, sólo aparecen cuerpos virtuosos, cuerpos-máquinas que obedecen pero que no son capaces de transformar; cuerpos que han sido codificados a tal grado y de manera tan inconsciente e inorgánica, que al momento de querer desvincularse de la técnica y buscar su movimiento propio y espontáneo, sólo pueden repetir los modelos preestablecidos, las formas, los diseños, los ritmos, los gestos, las actitudes trabajadas técnicamente. Ahí, el cuerpo como

medio expresivo ha sido nulificado y, en esos términos, la danza no es arte.

Así, la danza como medio expresivo, como forma de vivir el cuerpo física, técnica, expresiva y genéricamente expresa una contradicción: considera al cuerpo como objeto de disciplina y como cuerpo vivido. Es decir, representa, por un lado, una de las técnicas disciplinarias de control y vigilancia más estrictas y poderosas, pero por otro, se rebela y se revela frente al concepto de cuerpo atravesado por el poder, pues se plantea como una alternativa de conscientización del propio cuerpo y de su apropiación como medio de expresión y liberación. ¿Y también se revela y se rebela como un cuerpo de "mujer nueva", lejos de los estereotipos establecidos en la sociedad patriarcal?

Además de la esfera de las prácticas, el cuerpo tiene injerencia, se mueve en la esfera de las imágenes y las produce. En la danza se establece una relación entre lo físico y lo imaginario, entre el esquema y la imagen corporal. La expresión "experiencia del cuerpo" permite explicar esas dos nociones de representación del cuerpo y su vínculo. El esquema corporal, siguiendo a Margarita Baz, habla de las vivencias del cuerpo en la realidad, de la experiencia física "de una estructura sensomotriz que involucra, entre otros aspectos claves de la sensibilidad, a la postura, los movimientos y la ubicación en el espacio". La imagen corporal está ubicada en la dimensión simbólica y hace referencia a "representaciones de tipo onírico, irracional, fantasmáticas, que no respetan el orden anatomofisiológico", (51) y que son resultado de la historia de cada sujeto. Ambas nociones de representación del cuerpo se hallan

presentes en la danza: se expresan en lo físico e imaginario de la danza, en su característica corporal propiamente y el producto que resulta de su práctica.

A los cuerpos, social y culturalmente, se les imponen ideales a seguir, en función de los valores estéticos internalizados de una clase social, de una raza, de un género. El ideal en nuestra sociedad contemporánea, especialmente impuesto a las mujeres, es el del cuerpo joven, blanco y delgado, que resulta ser un modelo estereotipado y alejado de la realidad, y que les impide "el diálogo con el propio cuerpo, con su evolución y vicisitudes". (52)

En nuestra sociedad, desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, se ha venido elaborando una concepción estética del cuerpo, sustentada en justificaciones que tienen que ver con la salud. Por medio de la mirada de la medicina se promueve un cuerpo sano y delgado que debe ejercitarse. Eso incidió en las mujeres, tanto en el vestido como en su acercamiento a una cultura del cuerpo más activa, lo que repercutió en una mayor aceptación de la práctica de la danza. Además, a partir de la mirada del hombre, a las mujeres se les impuso la figura delgada como el ideal a alcanzar. Esa nueva concepción y prácticas resultó en un cuerpo que "ya no es solamente rehabilitado o asumido: es reivindicado y mostrado". (53)

En lo que se refiere a los cambios introducidos en la moda del vestido, se busca no ocultar al cuerpo ni aprisionarlo; el nuevo cuidado del cuerpo pretende, a partir de la higiene, la dietética y la cosmética, mantenerlo en mejores condiciones físicas y rehabilitarlo. Estos cambios afectan tanto a hombres como a mujeres, pero a éstas últimas en mayor medida y resultan en una exigencia

impuesta a ellas que las obliga a mantenerse "seductoras". Estos patrones de salud y belleza en el mundo Occidental son impulsados en función de la creciente sociedad de consumo que modifica la vida privada de las mujeres y, con ello, su relación consigo misma y con los demás.

La exigencia y legitimación del cuerpo delgado no sólo significa la imposición de patrones culturales y estéticos dominantes sobre las mujeres sino condición para integrarse socialmente, y se les imponen sacrificios de orden ético para cumplir y someterse a la mirada del otro. (54)

En el mundo de las imágenes, la danza pretende construir el "cuerpo mítico", es decir, pleno, que trascienda sus propias limitaciones: fuerte y bello, joven y delgado, aunque sea tan sólo durante un momento fugaz, el que dura la danza.

En ese sentido, la danza impone un doble proceso de construcción del cuerpo, a partir de la disciplina corporal, pero también en función del fin estético que se persigue. Esto puede lograrse en la medida en que se apliquen cotidianamente esfuerzo y dedicación absoluta; sólo así las y los bailarines se construyen (a sí mismos) como cuerpos y como instrumento de trabajo. Pero esa construcción no se detiene en lo externo, en la forma y productividad de ese cuerpo, sino que, en la medida en que el cuerpo tiene repercusiones a todos niveles, su proceso de construcción física también lo es en los aspectos emocional y psicológico: la danza es integral y abarca todas las esferas que constituyen al ser humano; lo externo tiene su referente interno, y lo físico tiene su referente imaginario. La danza académica pretende una vivencia integral: unidad sentir-pensar-



hacer, por lo que modifica a quienes realizan esta actividad. Así, el cuerpo sexuado se vive en la danza académica, porque esa integralidad no puede separar al cuerpo y al sexo de ese cuerpo de lo emotivo y lo intelectual.

El hecho de que la danza académica como disciplina y como cuerpo vivido forme y entrene un cuerpo femenino (que se "autoconstruye"), permite que la mujer tenga una mayor conciencia de sí misma. Su cuerpo no puede estar olvidado ni dividido, siempre está presente como una totalidad. Su actividad le determina hábitos y conductas en todo momento, no sólo al bailar. Le determina su dieta alimenticia, sus cargas de trabajo, su gasto de energía, su vida personal, su sexualidad. Con la danza académica ha adquirido maneras de moverse y de protegerse; tiene plena conciencia de sus posibilidades de lesiones, de los avances que experimenta técnicamente, de las experiencias emocionales que le da la danza, es decir, el propio cuerpo en movimiento. Éste puede provocarle, por sí mismo, emociones y sensaciones, le modifica su interioridad: le da un medio de autoconocimiento.

#### **4. Danza "femenina"**

Ha quedado claro que el cuerpo y el género son construcciones sociales, de la misma manera que las formas de moverse. En nuestra sociedad patriarcal, donde la mujer es definida a partir de la perspectiva masculina, aparece como la contraparte del hombre. Ellos se han identificado con cualidades como poder, fuerza, inteligencia, acción y lógica, y han definido a las mujeres como sumisas, débiles, delicadas, emocionales, pasivas e irracionales.

En este contexto, el movimiento corporal y específicamente el dancístico cobra una dimensión muy importante como reflejo de las construcciones genéricas y adopta ciertos estereotipos.

En la medida en que el cuerpo de hombres y mujeres es un "cuerpo politizado, una política incorporada", (55) tiene connotaciones éticas y estéticas que se reflejan en sus prácticas y posturas. Al reproducir los patrones culturales y las características "femeninas" y "masculinas", las mujeres aparecen en posturas suaves, inclinadas y encorvadas, frente a los hombres con posturas rectas y firmes. Esa cultura corporal diferenciada por géneros que, como ya se mencionó, tiene referencia a formas de estar, hacer, moverse, hablar, sentir y pensar, es decir, a formas de vivir lo social en los cuerpos y las mentes, se manifiesta en los movimientos concretos de hombres y mujeres: movimientos-hombre y movimientos-mujer estereotipados. Bourdieu habla de esto cuando estudia al pueblo cabil y logra diferenciar las conductas corporales "propias" de hombres (movimientos rectos) y mujeres (movimientos curvos). Esta diferencia corporal está relacionada con la organización social de la cultura cabil.

Movimientos hacia lo alto, masculinos, movimientos hacia lo bajo, femeninos, rectitud contra flexibilidad, voluntad de aventajar, de superar, contra la sumisión, las operaciones fundamentales del orden social, tanto entre dominantes y dominados como entre dominantes-dominantes y dominantes-dominados, están siempre sobredeterminados sexualmente como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexuales hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales, sus principios fundamentales. (56)

Desde una perspectiva feminista, la norteamericana Marianne Wex también ha estudiado el lenguaje corporal de hombres y mujeres y concluye, después de su trabajo de investigación y registro en su propia sociedad y cultura:

La característica general de las posturas corporales de la mujer son: piernas en posiciones rectas o rotadas hacia adentro, brazos pegados al cuerpo. La mujer se hace a sí misma pequeña y estrecha, y utiliza poco espacio. La característica general de las posturas corporales masculinas son: piernas separadas, pies rotados hacia afuera, los brazos caen separados del cuerpo. El hombre generalmente toma significativamente más espacio que la mujer. (57)

Estos estereotipos llegan a la danza, donde se perpetúa la dicotomía femenino-masculino. En la cultura física la cultura toma cuerpo, y en la danza es donde se estiliza y esquematiza. Por esa razón la danza escénica tiene gran potencialidad para analizar los modelos de género, reelaborados a partir del cuerpo en movimiento con vocación artística, y que le significan a la sociedad una referencia directa al identificarse con la experiencia kinética y su lenguaje no verbal, cuyo impacto es multisensorial. (58) La danza tiene gran poder (mayor que el de la comunicación verbal) para reproducir ideologías al crear imágenes y, en lo operativo, reproduce los estereotipos genéricos de hombre/mujer en sus cuerpos y movimientos.

La construcción kinética del cuerpo es diferente para cada sexo porque refleja su lugar en la sociedad como seres concretos e históricos; tanto hombres como mujeres bailan y cristalizan en su danza lo que para ellos implica ser miembros de su cultura. (59) El significado de su danza estará determinado por el contexto del que

surge, así como por las especificidades de su creación y su ejecución.

El vehículo de la danza y de la sexualidad es el mismo, el cuerpo, y cualquier ejecución dancística encarna al bailarín y bailarina como ser humano sexual; el discurso kinético de la danza y su construcción estarán determinados por el sexo de su ejecutante.

Es importante puntualizar la diferencia existente entre ejecutar y crear una danza. En el caso del bailarín o bailarina ejecutante no puede haber una separación entre su cuerpo como medio de expresión artístico y sexual. Eso mismo hace que la danza tenga una dimensión erótica y pueda sublimar la conducta sexual; en ese arte se relacionan y tocan cuerpos en movimiento, instrumentos afinados técnicamente que expresan emociones de manera sofisticada. (60)

Cuando se habla de creación, no es el cuerpo de la coreógrafa o coreógrafo el que aparece directamente sobre el escenario, sino que utiliza otros cuerpos, femeninos y masculinos, para decir algo personal. En ese momento, al hacer coreografía ¿si puede separarse al coreógrafo o coreógrafa de su sexo-género? ¿es posible diferenciar el sexo del creador o creadora? ¿puede hablarse de una danza masculina y de una femenina? ¿qué elementos constituyen a cada una de ellas?

Las coreógrafas feministas se han hecho estos cuestionamientos. Sostienen que las características generales del lenguaje corporal femenino y masculino reflejan la oposición central de la ideología de género. Señalan que es casi imposible para la mujer crear la imagen de su propio cuerpo cuando el rango de movimiento femenino es limitado por el patriarcado y sus sanciones, las cuales definen imágenes ideales de la mujer y el hombre como físicamente opuestas;

el signo mujer se nutre y aparece de acuerdo al discurso dominante. Inclusive cuando conscientemente se construyen imágenes contrarias a las tradicionales se "elaboran principalmente invirtiendo o deformando modelos y paradigmas en los cuales también están presentes los rasgos relevantes en la construcción imaginaria de la mujer como Otro". (61)

La coreógrafa feminista Marianne Goldberg dice que "las imágenes de género en la fisicalidad tradicional son petrificadas en una oposición de movimiento de lo llamado elección de lo 'masculino' y lo 'femenino' que son convenciones sociales y artísticas más que hechos físicos o biológicos". (62) La forma en que los cuerpos se trasladan en el espacio, crean diseños, ejercen fuerza y expanden energía, así como las interacciones corporales entre bailarines y bailarinas tienen que ver con los patrones culturales, y no limitantes naturales.

Goldberg se pregunta sobre la danza que hacen las mujeres ¿la hacen como se ven a ellas mismas? ¿como les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre? La mirada de la mujer tiene un objeto diferente, un deseo diferente, sin embargo se pregunta

¿Cómo es posible para una mujer crear la imagen de su propio cuerpo cuando el rango de movimiento para lo femenino es delimitado desde el día de su nacimiento por las sanciones culturales que definen las imágenes ideales femeninas y masculinas físicamente opuestas una a la otra?; ¿cómo puede ser activada la imaginación física para asertar a un rango lleno de movimiento-acción-interacción para el cuerpo femenino? (63)

En nuestra sociedad, la coreografía es considerada un arte, un proceso de construcción que resulta en una unidad coherente y

significante de movimientos, ritmos y sonido (o no sonido). Los materiales o fuentes para este proceso creativo provienen de la sociedad y de la imaginación individual del coreógrafo y coreógrafa; así que las imágenes del cuerpo femenino presentado en cualquier obra coreográfica están influidos por las nociones sociales de feminidad y de mujer, ya que "los movimientos de la danza no son arbitrarios ni impulsos motores inconscientes, sino que son aprendidos, deliberada y selectivamente" (64) por sujetos sociales, es decir, que aunque el arte sea resultado de una creación individual y subjetiva son formas culturales de sujetos que pertenecen a una sociedad y una cultura en específico.

Sin embargo, considero que en tanto las mujeres sean las creadoras y ejecutantes de su danza tienen la posibilidad de plantear su problemática genérica y mostrarse como mujeres concretas: las imágenes de los cuerpos femeninos, sexualizados, son su vehículo.

Asimismo, en la medida en que existe un espacio de creatividad, de expresión individual, también se abre la posibilidad de hacer danza hacia otros caminos, no siguiendo los modelos estereotipados del cuerpo sexuado, donde a la bailarina se le presenta como objeto de deseo. Puede crearse una danza que experimente todas las posibilidades de movimiento y de expresión y no sólo las que arbitrariamente se les han impuesto a hombres y mujeres. Así, han surgido, en contextos específicos, propuestas feministas que consciente y abiertamente pugnan por una danza que rompa con los estereotipos y con su consumo en función de la mirada masculina. (65)

Según Denis Riley, el cuerpo ha sido leído de maneras diferentes a lo largo de la historia. (66) El cuerpo sexuado no es algo

constante, cada época establece su lectura de él, y una de esas lecturas es la que ve a las mujeres y a sus cuerpos como símbolo de valores femeninos (arbitrariamente impuestos) que en la danza escénica se manifiestan muy claramente. Riley dice que el cuerpo es un efecto y en el caso de las y los bailarines es efecto de su entrenamiento, su proceso de construcción y su sujeción a movimientos codificados que se repiten con el fin de llegar a la perfección ideal.

En la danza existen ejercicios específicos y diferenciados para hombres y mujeres; el bailarín de ballet, por ejemplo, desarrolla las habilidades que se suponen propias del hombre (como son la fuerza y el gran salto); igualmente sucede con la bailarina, quien intensifica el trabajo referente a sus "cualidades propias" (como rapidez, trabajo de puntas y flexibilidad). Esto tiene que situarse en la historia, pues la danza académica, el énfasis en sus tecnologías corporales y las concepciones de género tienen referencias concretas.

El estereotipo de mujer por excelencia, creado por la danza escénica, es la *ballerina*. Ésta surge a mediados del siglo XVIII y se consolida en el XIX, poniendo énfasis en sus cualidades "femeninas": es un ser ligero, frágil, etéreo; mujer sin cuerpo que representa al ideal masculino y se deja conducir por el varón, su *partner*. Aunque ha habido esfuerzos en el siglo XX por cambiar ese modelo de género del ballet y que está relacionado en mucho con su narrativa lineal, (67) que se ha extendido a otras formas de danza escénica, las imágenes de hombres y mujeres se han repetido y mantienen su vigencia frente a roles innovadores, que permanecen marginales; el ballet tradicional, con su respetabilidad y

reconocimiento artístico se ha mantenido cerrado y resistiéndose al cambio.

La concepción tradicional de género del ballet está presente en la medida que acentúa el dimorfismo sexual; la diferenciación del tamaño de los cuerpos de hombres y mujeres; el despliegue de virtuosismo de los hombres como manipuladores de las *ballerinas*; la exhibición de fuerza y control corporal de los hombres frente a la fragilidad de las mujeres. Esto se expresa en una estructura central del ballet, el *pas de deux*, que además de estar sustentado en la diferenciación de hombres y mujeres, evoca el amor romántico heterosexual de manera literal y a nivel metafórico.

El vocabulario del movimiento contrastado del ballet, los roles narrativos y el vestuario de hombres y mujeres refuerzan la oposición y distinción de los y las bailarinas. Con eso, el ballet perpetúa los estereotipos de género de "diferencia femenina y dominación masculina", que no sólo tienen referencia con la danza misma, sino con los valores sociales estético y las experiencias de vida del público. (68)

Respecto al consumo de la producción balletística, debe analizarse hasta dónde fueron las *ballerinas* quienes crearon e impulsaron el arquetipo de la feminidad, y no sólo que reflejaron su realidad y las ideas predominantes. (69) De la misma manera como sucede en la actualidad con el cine y los medios masivos de comunicación que logran crear imágenes y construir estereotipos que después son internalizados por las mujeres, la *ballerina* del siglo XIX desplegó su poder al establecer esos estereotipos que fueron aceptados y tuvieron repercusiones sociales; alguna vez en la



historia de la danza escénica, las *ballerinas* ejercieron poder sobre la audiencia, fueron centro de su interés y modelos a seguir.

En el proceso de producción y consumo de la danza, las mujeres (*ballerinas* y espectadoras) participan activamente en la creación del significado de la danza que ejecutan o presencian, y pueden tener poder sobre esa danza y transformarla en sus propios términos. Las imágenes de la danza escénica pueden tener aceptación por parte de ellas porque hacen referencia y retoman elementos con los que efectivamente se identifican. En toda obra dancística, incluyendo el ballet y a pesar de formas que hablan de "la naturaleza misteriosa y enigmática" de las mujeres, existen "instancias de la resistencia y la unidad femeninas, [que] siempre han estado contenidas -aunque a menudo bajo una forma disfrazada- en el producto artístico". (70) Sin embargo, la aceptación por parte de las mujeres de la danza escénica puede ser debido a que se reconocen en "el objeto de la representación masculina", (71) mismo que implica la fetichización del cuerpo y un "criterio de aceptabilidad" impuesto por los hombres sobre el cuerpo de las mujeres, y puede traducirse en un sacrificio de ellas ante "el altar de los machos". (72)

Pero no necesariamente siempre es así, y las mujeres (*ballerinas* y espectadoras) pueden no reconocerse en la feminidad anatómica e imaginaria que expresa el ballet, pues no interpreta todas las facetas de su existencia, sus experiencias vividas y su integralidad. Por encima de esos modelos y arquetipos (internalizados, cuestionados y reelaborados) el cuerpo marcado de las mujeres puede ayudar a establecer las condiciones necesarias para la producción de nuevos

tipos de discurso, nuevas formas de conocimiento y nuevos modos de práctica, como dice Lucy Irigaray.

Esto último sucedió con la danza nueva del siglo XX, donde las bailarinas y coreógrafas, "mujeres peligrosas y salvajes de la historia", (73) revolucionaron el concepto de cuerpo y de mujer y se expresaron a sí mismas, y no al ideal masculino, en su danza. Al hacerlo, crearon movimientos a partir de sus necesidades, reivindicaron al cuerpo viviente y pensante. Con esto, rompieron con la tradición de siglos del arte en general y la danza escénica, con los criterios de belleza sobre el cuerpo femenino (como un objeto), eludieron los clichés habituales y lograron una mayor identificación de las mujeres con la bailarina.

Ambas figuras, la del ballet y de la danza nueva, representan los dos momentos en que históricamente la mujer cobró gran fuerza dentro de la danza escénica. En el siglo XIX fue la *ballerina*, quien se volvió el centro escénico de la danza y desplazó al bailarín varón; en el siglo XX fue la mujer expresiva, que dictó sus propios cánones estéticos y se adueñó de la danza no sólo como bailarina, sino también como creadora. Las dos figuras comparten un poder que les da su propio arte y les permite trascender la esfera de lo privado para expresarse de manera abierta.

Así, la danza no sólo ha cumplido una función en la creación y difusión de estereotipos sino que también ha liberado a las mujeres que ahí se desarrollan. Inclusive las *ballerinas*, que se suponen más estereotipadas, han logrado desarrollar la fisicalidad de las mujeres y, ya eso, significa un desafío a las expectativas sociales sobre los códigos expresivos y prácticas del cuerpo "femenino"; (74) por

medio de la danza, las *ballerinas* han hecho un uso expansivo del espacio y se han liberado de sus vestidos aprisionantes. Así, la energía corporal que desata la danza dispara el poder del cuerpo y sus imágenes pueden perpetuar la ideología del género, pero también impugnarla; lo que muestra que la cultura del cuerpo y la danza tienen capacidades de redefinición, reconstrucción y transformación a partir de las experiencias particulares. (75)

El arte en general logra representaciones de la realidad, que se basan en ésta (son productos socioculturales) pero que la reelaboran y se constituyen como otra realidad, nueva, creativa, individual y subjetiva. El arte es una forma que da significado a la cultura y a la sociedad del artista, pero que impulsa su transformación. Así, la estructura de la representación contempla dos aspectos: "el aspecto imaginario, figurativo, que refleja y reproduce la realidad social; y el aspecto significante, simbólico, que otorga un sentido a la realidad, que la transforma". (76)

En la danza (y en las otras artes escénicas) los individuos son capaces de llegar a ser "otro", experimentando a través del movimiento, otras posturas y otros aspectos de sus vidas sociales; existe en la danza la posibilidad de sentir poderío y experimentar "en carne propia".

Al representar a diferentes mujeres, las bailarinas y actrices se transforman externa e internamente, y por esa experiencia que acumulan en su hacer profesional pueden considerarse "informantes de mujeres". (77) La bailarina y la actriz, al aparecer en público, se exponen a sí mismas y a su familia a la ignominia, y a la audiencia masculina, a la tentación, como objetos de deseo. Esto ha sido

utilizado por las mujeres en la danza, han manejado su capacidad de seducir recreando los valores e imágenes que social y culturalmente se le han adjudicado a la mujer, pero también al crear valores e imágenes nuevos en la búsqueda de sí mismas; ellas exploran sobre sí mismas y se inventa al bailar, al reelaborar en torno suyo; ellas crean sus propias reglas (como bailarinas, pero sobre todo como coreógrafas), eligen su vida y sus valores, crean un estilo de vida propio, y obtienen movilidad social de manera literal y simbólica. Ellas son sus propios objetos de arte; su cuerpo es el mismo instrumento para el trabajo público y la vida privada, aunque le da usos y significados diferentes.

#### **5. Vida privada: espacio femenino**

La cultura occidental ha fundado y reproducido un sistema de dicotomías conceptuales y sociales; una de las cuales es la división público-privado. Ésta fue establecida a partir del pensamiento liberal, que impuso (instrumentalmente) la razón ilustrada con el fin de dominar a la naturaleza. En tanto la mujer fue identificada con ésta, la Ilustración proveyó de justificaciones (la "razón universal"), para apartarla de la esfera pública y del poder (que en la práctica también afectó a los hombres en posiciones marginales).

El pensamiento liberal estableció una división de la vida, las actividades y los valores en dos esferas: la pública y la privada, dicotomía que es producto de una estructura patriarcal que se expresa fundamentalmente en el poder de asignar espacios y valores específicos a lo femenino (el lugar de "lo privado"). Así, estos

campos prácticos y simbólicos son utilizados como forma de dominio y control sobre las mujeres.

La esfera de lo privado es un estadio pre-político: es el espacio de la necesidad, de la reproducción del individuo, de "lo propio". Es el lugar donde se defiende la propiedad privada y se afirma a la propia personalidad que se continúa en las pertenencias.

La propiedad es lo que permite al individuo ser un sujeto en la vida pública, pero no en el caso de la mujer. Ésta cumple la función de ser una propiedad en sí, es decir, de producir las condiciones para dar al varón su entrada en lo público: la mujer privatizada permite que se dé el hombre público-político.

Aunque la mujer logre salir del espacio privado y entre al mercado de trabajo (que corresponde a la esfera pública), como es en el caso de la danza escénica, sigue siendo considerada social y culturalmente en tanto esposa y madre, es decir, en tanto al espacio que ocupa en la esfera de lo privado-doméstico. De tal manera que la mujer-madre-bailarina resulta una contradicción en el discurso liberal, porque la mujer se define en tanto lo privado al realizar una actividad en la esfera pública. Por eso la dicotomía público-privado es una construcción ideológica que no explica la realidad de la mujer trabajadora en general, pues al trabajar en la esfera de lo público no se libera a la mujer de su definición por lo privado, sino que se añade el peso de la doble jornada.

Dentro del discurso dominante lo privado es lo propio frente a lo común (lo público), y es el espacio del carácter y opiniones que afirman al individuo frente a la uniformidad de los demás. A partir de esta definición, lo privado significa una esfera apreciable. Pero

a la mujer se le ha asignado un espacio reducido de la esfera de lo privado, limitándosele a lo privado-doméstico (reproducción del individuo).

Se dice privado como sinónimo de íntimo o personal, pero es una falsa exaltación de la mujer, porque en realidad no disfruta de la mismidad o de la intimidad. "A fin de cuentas, el espacio de la mujer se llama 'privado' en el sentido en que se hurta a la presencia de los demás, primero, porque representa el reino de la necesidad y segundo, porque no tiene relevancia". (78)

En última instancia, la dicotomía público-privado es una valoración que hace coincidir, por un lado, las actividades con poco reconocimiento con la mujer, con lo privado y con lo no relevante y, por otro lado, las actividades con estima con el hombre, con lo público y con lo relevante. Así, esa dicotomía desvaloriza a la mujer y sus actividades y se retroalimenta todo el mecanismo de dominación.

Esta valoración es significativa en la medida en que impone un discurso a la mujer, a través de ella y a pesar de ella, sin considerarla; "es justamente la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación". (79)

Así, el hecho de colocar a la mujer en la esfera de lo privado y, específicamente, en una parte reducida de ella (lo doméstico) da las posibilidades de reproducción social en todos los sentidos. La mujer queda limitada a reproducir materialmente a otros individuos, pero también a reproducir una forma de dominio ideológico. Esos mecanismos de dominación, finalmente, se mantienen por la intervención directa de las mujeres, quienes son las encargadas de

perpetuarlos dentro de la esfera privada: es la violencia simbólica y, debido a que la voz, el discurso explicativo, el criterio de valoración no están en sus manos, sino que pasan a través de ella y a pesar de ella, están dadas las condiciones para que se mantenga en una situación subordinada, refugiada en un estrecho espacio dentro de la esfera privada.

## 6. La mirada

¿Qué poder tiene la danza escénica que permite que las mujeres se entreguen y dediquen a ella de manera plena, a pesar de los obstáculos? ¿Por qué bailan las mujeres, por qué se arriesgan al rechazo social y se someten a la disciplina férrea de la danza y, sobre todo, por qué logran superar esos obstáculos y condiciones?

Desde el psicoanálisis, Margarita Baz lo explica a partir del vínculo pasional que se establece con la danza, mismo que

transforma el objeto de amor y de demanda en un objeto que se ubica en la categoría de la necesidad [...] la relación pasional es, así, aquella que obliga, es decir, que genera una obsesión por la búsqueda de un objeto idealizado al que se le atribuye "poder de vida". (80)

A través de la historia de la danza escénica, ese "poder de vida" que le han adjudicado las bailarinas y coreógrafas a su quehacer les ha permitido desarrollarse como artistas, y las ha mantenido firmes en su convicción y vocación. Ésta puede plantearse en los mismos términos en los que Rosario Castellanos habla de la vocación literaria: el momento en que "el instinto encuentra la respuesta, ciega pero eficaz, a una situación de emergencia súbita, de peligro

extremo. Cuando se trata de un asunto de vida o muerte en que una persona se juega todo a una carta... y acierta". (81)

Para explicar la participación de las mujeres en la danza es necesario referirse a la creación e impacto de las imágenes, a su consumo: a la mirada del "otro" sobre la bailarina.

Antes mencioné que las mujeres están cercadas por las imágenes del cuerpo femenino que representan el deseo y el poder masculino, mismas que se reproducen como espejos de la masculinidad y no representan los deseos y visiones internas de las mujeres. Esas imágenes construidas en la lógica del patriarcado fragmentan y disminuyen el poder de las mujeres para conocerse y representarse a sí mismas, pues parten del discurso dominante y falocéntrico que ha dado significados específicos al cuerpo femenino y a sus imágenes en función de necesidades productivas y reproductivas de los hombres.

En la danza, como en todo arte escénico de representación, se da una relación entre el que ve y el que es visto. Estas posiciones tienen implicaciones genéricas: el que se exhibe para ser visto desempeña un papel pasivo, femenino, y el que ve, el que posee la imagen, está en una posición de poder, masculino. A esta relación se le nombra "mirada masculina" (*male gaze*). (82)

La lectura de una imagen en la danza depende de quien la está viendo, y la audiencia desempeña el papel de voyeurista en relación a la bailarina. El voyeurista tiene poder sobre lo que ve, y la bailarina se exhibe para gratificar el deseo de la audiencia. La relación de poder ejecutante-audiencia no tiene equilibrio, pues la bailarina no puede controlar la manera en que es vista. La mirada masculina es activa y la mujer procede como "la-que-es-vista",



pasivamente; se presenta como un cuerpo sexuado, como carne de mujer. Y la mirada de quien la ve encuentra placer "en ver lo que es prohibido en relación al cuerpo de la mujer": (83) ahí está el lugar del deseo.

La danza escénica le da una oportunidad ideal al voyerista. Sentado en la oscuridad, goza con el cuerpo exhibido de una mujer que está con la carne constantemente expuesta, y satisface su placer visual.

Debido a las imágenes de mujer en función de las necesidades y mirada masculinas, y a que el discurso falocéntrico trata de imponer esas imágenes falsas, se acepta e incluso se promueve que las mujeres lleguen a la danza escénica, lo que no ocurre en el caso de los hombres. Incluso cuando éstos, venciendo los obstáculos sociales y culturales, se introducen en el mundo de la danza escénica no entran de lleno a esa lógica de la mirada. La danza es igualmente acción y construcción del cuerpo para bailarinas y bailarines, pero en el caso de ellos se da énfasis a la forma y a la acción; la masculinidad está representada por la fuerza, el que conduce la acción y "el creador más que el creado". (84) En tanto que las bailarinas le dan mayor importancia a su apariencia, a su imagen, y a la mirada externa que censura. (85)

No existe la misma aceptación para que las mujeres tengan acceso a otras actividades (científicas e incluso artísticas), pero si en la danza los cuerpos y las imágenes de ellas siguen los lineamientos de las necesidades de los hombres y son creados en función de su placer, son aceptadas.

El cuerpo femenino que se muestra para la mirada y el placer de los hombres está separado del estereotipo de la maternidad, de la "madre-tierra benéfica"/María objeto de veneración, y más bien tiene que ver con la "madre-terrible devoradora"/Eva objeto del deseo: arquetipos creados por el discurso falocéntrico donde se reflejan los temores y deseos de los hombres.

Así, en tanto el cuerpo femenino en la danza es sexualizado y sobre el escenario se presenta objetivamente un cuerpo de mujer cruzado por el poder falocéntrico y sus connotaciones, se convierte en un signo sexual de placer y poder masculinos (a veces aunque no sea el fin de esa danza, pero ni el/la creador/a ni el/la ejecutante tienen poder sobre la percepción y elaboraciones del espectador). Si ese es el consumo de la danza, si desde esa perspectiva se le percibe y goza, se rompe con los fines artísticos y políticos que ese arte persiga y, ante la mirada de los hombres, puede desaparecer su objetivo de transformar la concepción dominante del cuerpo y se ven mermadas sus capacidades subversivas.

Existe un vínculo estrecho entre los procesos de producción y recepción de la danza, pues su poder de comunicación está basado en el sentido kinestésico, y éste no puede ser único, sino múltiple. El cuerpo y su discurso tienen significados diferentes según el contexto al que pertenecen el/la creador/a, el/la ejecutante y el/la espectador/a; cada uno puede darle connotaciones diferentes a la danza que hace o que ve. Por eso no puede controlarse la percepción que se tenga de la danza; está cruzada por el género, la clase, la raza, la edad, y muchas otras circunstancias, y la/el artista apela a cada sujeto-espectador/a de manera diferente. (86)

Así, independientemente de los fines concretos de los y las artistas y de la lectura que se haga del cuerpo y de la danza, la escénica siempre está sostenida por la mirada del otro: en ésta cobra sentido.

Legendre dice que "la danza pone en escena el cuerpo del deseo" y, al respecto, Baz sostiene que

Visto desde las dimensiones psicosociológicas, institucional y cultural, el bailarín/la bailarina es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia. (87)

Esto nos puede responder el cuestionamiento de por qué bailan las mujeres (y también los hombres). Según Baz, la bailarina se muestra en el escenario porque ahí se imagina deseada y valorada. Ella es capaz de abrirse (frente a otros) a la experiencia de ser mujer, a su sexualidad, en la medida en que no es la realidad lo que está sucediendo sobre el escenario, sino una "metáfora de la vida" donde ella no es ella, sino que se encuentra viviendo una experiencia onírica. Esto también tiene que ver con la pregunta que anteriormente surgía sobre la bailarina y la identificación de su quehacer, ¿es ella la que está en el escenario? ¿su danza la está reflejando a ella, precisamente a ella, o a un personaje ficticio que está interpretando?

Al escenificar una obra dancística y bailar un personaje en específico, la bailarina logra apropiarse del papel que representa, se identifica con él: ella es en tanto al papel que ejecuta y para lograrlo "se requieren procesos de identificación que fusionen esa

alteridad en uno mismo; por ello, al verse separada de 'su papel' lo vive como una violencia contra su propia existencia", (88) pues deja de ser (ese personaje ficticio) para volver a ser (ella misma). Una razón más para no considerar débiles a las bailarinas, pues esa experiencia que se vive al bailar es de gran intensidad emocional y requiere de conocimientos, de práctica y de gran fortaleza física y psicológica para no perder el sentido de la realidad y vivir una vida ajena.

¿Qué es lo que persigue esa bailarina al fusionar su alteridad consigo misma? ¿qué fin tiene bailar esa ficción? ¿por qué y para qué bailar sobre un escenario? Hay múltiples respuestas; según Hanna, las razones pueden ser el narcisismo, el deseo de seducir al público, el gozo que se encuentra en el movimiento, una profesión que permite cierta movilidad social y seguridad económica. (89)

Cuando la razón que lleva a las mujeres a la danza es desplegar su capacidad de seducción y, con ello ejercer poder sobre el espectador, no lo hacen sólo en términos de convertirse en "objetos estéticos... destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo". (90) La seducción que logra una bailarina es a partir, sí, de su belleza, pero también de sus logros (físicos, emocionales e intelectuales) que consigue al bailar: control y dominio de su cuerpo, creación artística, realización como ser creativo y productivo. En la medida en que en la sociedad occidental se considera al arte como una actividad frívola, decorativa y subordinada, se desvirtúa la danza de las mujeres y se les reduce a bailarinas-objetos que sólo pretenden mostrar y reafirmar su belleza.

Sin embargo, la explicación no es tan simple ni acaba en la seducción.

La danza es una actividad de gran riqueza que involucra diversos aspectos de la vida de los y las bailarinas; no sólo se mueve en el ámbito del cuerpo sino en

la fantasmática de la imagen corporal, ligada como está a los enigmas fundamentales de la constitución del sujeto: la existencia (el reconocernos como individuos encarnados en una forma), la sexualidad (la asunción de la diferencia sexual y el posicionamiento de la dialéctica demanda/deseo) y la muerte (la conciencia de seres perecederos). (91)

Frente a esta experiencia tan compleja, Baz encuentra que es el narcisismo lo que lleva a las mujeres a la danza, pero no se refiere a una modalidad de narcisismo autoabastecido, sino que las bailarinas, al exponerse a la mirada de otros y encontrar ahí satisfacción, lo hacen por su "búsqueda de dar de sí mismas, de mostrar lo que son", y

anhelan que se reciba, sobre todo, su sexualidad; es un erotismo difuso, que compromete a todo el cuerpo, que juega a la seducción, a despertar el deseo, no a consumarlo. Es la perfecta definición de la sexualidad "femenina", de los "tiempos de quimeras" y los espacios de juegos, contrapuesta a la sexualidad "masculina", de orientación genital y del acto sexual consumado como valor primordial. (92)

Esto lleva a Baz a afirmar que la danza "feminiza y exalta la feminidad", y que la bailarina se sabe viva en tanto da y expresa para los demás, aunque esos otros no sean personas concretas sino simbólicas. La bailarina se relaciona con su quehacer como un "vínculo de amor" y, por tanto, imprescindible para ella. Aunque sea la mirada de los otros (maestro, coreógrafo, espectadores) los que

sostengan la escena, "la bailarina dialoga fundamentalmente con una construcción mítica: es todo el imaginario alrededor de la situación de la danza lo que la enamora, en función de la cual despliega su ofrenda de amor". (93)

Así, el narcisismo que está en juego es el de la autovaloración, de defensa del valor de existir como mujer, con su cuerpo. Esto está planteado en términos de lucha contra la devaluación del cuerpo femenino y que le impide a la mujer vivirlo de manera plena,

al tiempo que determina una profunda y angustiosa involucración subjetiva con la dinámica de la propia imagen que [...] es la huella estructural de ese sostén fundamental de la existencia que es la mirada y el deseo del otro, para decirlo en forma simple, es la síntesis de nuestras experiencias emocionales. (94)

La bailarina realiza su quehacer para dar a los demás, pero también para complacerse a sí misma, según sus ideales. Por eso está dispuesta a dedicar su vida a construir su cuerpo y a someterse a todas las exigencias y renunciaciones que esto significa, las cuales son muestra de su "amor apasionado" pero que pueden devenir en formas de autocastigo, "hasta grados donde cierto exceso es visto con la satisfacción de testimoniar su pasión, y, por otro, surge un odio contra la propia imperfección que desasosiega y violenta". (95)

Así, en la danza muchas veces se vincula la disciplina con el dolor, situación que se soporta y se provoca con el fin de acercarse al cuerpo perfecto fuerte y bello, al cuerpo mítico. El ejercicio corporal generalmente se asocia con la salud, pero en la danza la disciplina y los requerimientos estéticos suelen llevar a las bailarinas al extremo. Las dietas estrictas, las lesiones, el cuerpo sobretrabajado, la fatiga y la presión constante son parte de su

actividad y, al mismo tiempo, la ponen en peligro. (96) En esa lucha constante viven las "débiles" bailarinas, que buscan imponerse sobre las limitaciones e imperfecciones naturales de todo cuerpo.

Ese cuerpo pleno tiene un límite natural e irremediabilmente será destruido por el envejecimiento. Tanto hombres como mujeres viven ese proceso por igual, pero en la medida en que el cuerpo de la mujer, toda mujer no sólo la bailarina, se constituye para el deseo y la mirada del otro, cuando pierde su belleza y juventud sufre un total derrumbe.

Nunca es más evidente este estigma de la feminidad como cuando la mujer llega a la madurez, que resulta algo catastrófico en su vida; catástrofe referida, pensada a nivel de certeza, de quedar excluida del registro del deseo masculino. En el paso a la vejez, la mujer ve comprometido todo su ser ante una violencia que se inscribe como una muerte anticipada del cuerpo del deseo. Ello implica, por tanto, asistir al derrumbe de un cuerpo que es sostén del deseo de otro; asistir al derrumbe narcisita. (97)

Y eso, en la bailarina, no sólo es una catástrofe, sino que puede significar acabar con su razón de vida y su posibilidad de ser. Y aún así, las "débiles" bailarinas sobreviven, crean, enseñan, producen y siguen dando vida a otros cuerpos, porque su vínculo pasional no desaparece ni siquiera en el derrumbe.

## NOTAS

1. Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996, p. 27.
2. Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad*, FCE, México, 1989, p. 231.
3. Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo*, FCE, México, 1993.
4. Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, PUEG, UNAM, México, 1996, p. 100.
5. *Íbidem*.
6. Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991, p. 123.
7. Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995 (original de 1991), p. 12.
8. Andrea Rodó y Paulina Saball, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994, p. 85.
9. D. Jodelet, cit. en Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, p. 86.
10. Marta Lamas, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986, p. 178.
11. Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, *op. cit.*, p. 8.
12. Teresita de Barbieri, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica", en *Debate en Sociología*, núm. 18, México, 1993, pp. 149-150.
13. Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, en Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *op. cit.*, p. 9.
14. Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *op. cit.*, p. 11.
15. Cristina Marín, "Apuntes de lectura sobre el concepto 'género'", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995, p. 85.
16. Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 28.
17. *Ídem*, p. 36.
18. Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Instituto Colombiano de Cultura y Casa de Las Américas, La Habana, 1994, p. 13.
19. *Íbidem*.
20. *Ídem*, p. 21.
21. Luce Irigaray, en *Speculum de l'autre femme*, cit. en Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 25.
22. Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 17.
23. Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994, p. 38.
24. Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 22.
25. *Ídem*, pp. 22-23.
26. *Ídem*, p. 24.
27. En el *habitus*, en la manera de usar los cuerpos, se expresa esa división y esa violencia simbólica. Dice Bourdieu que "a través de un trabajo permanente de formación de *building*, el mundo social construye el cuerpo a la vez como realidad sexuada y como depositaria de categorías de percepción y de apreciación sexuales que se aplican al cuerpo mismo en su realidad biológica"; en Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 26.
28. Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en James S. Amelang y Mary Nash (ed.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Ediciones Alfons El Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis Investigació, Valencia, 1990, pp. 23-56.
29. Scott hace dos proposiciones: 1. "El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos", y 2. "El género es una forma primaria de relaciones significantes de poder". En lo que se refiere a la primera proposición, Scott sostiene que el género comprende cuatro elementos interrelacionados, que operan conjuntamente pero no son reflejos unos de los otros. Estos elementos son: a. símbolos culturales que hacen referencia a las



representaciones múltiples. b. conceptos normativos que interpretan los significados de los símbolos en un único sentido, imponiéndolos e impidiendo que haya otros alternativos. c. nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (la familia, el mercado de trabajo, la educación y la política). d. identidad subjetiva, estudiando "las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionan sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas".

Estos cuatro elementos construyen al género y están presentes en él, y para que sean eficaces en la explicación de la realidad, deben tener esa referencia concreta, histórica, específica. En Joan W. Scott, *op. cit.*, pp. 23-56.

30. Judith Butler, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996, p. 303.

31. *Íbidem*.

32. Margarita Baz, *op. cit.*, p. 77.

33. Linda Alcoff, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Feminaria*, vol. 4, núm. 1, Buenos Aires, 1989, p. 15.

34. *Íbidem*.

35. Margarita Baz, *op. cit.*, p. 77.

36. Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, pp. 81-94.

37. *Ídem*, p. 89.

38. Marcel Mauss, "Las técnicas del cuerpo", en *El arte secreto del actor*, ISTA, II GFCM, Escenología, México, 1990, p. 300.

39. Eugenio Barba, "Antropología teatral", en *Anatomía del actor*, SEP, INBA, UV, GEGSA, ISTA, Ed. Gaceta, México, 1988, p. 16.

40. "Es necesario ver, en suma, la relación entre el tipo de elección técnica del movimiento o entrenamiento, sus modos de aprendizaje, los resultados de éste y los puntos de aplicación social de entrenamiento y/o producto. Además de los aspectos técnicos corporales, es necesario ver cómo cada cultura estructura las diversas formas de implantación y distribución del entrenamiento y de sus productos. En otras palabras, toda técnica corporal (usos del cuerpo propiamente dichos) está inserta en lo que podríamos llamar una tecnología corporal que incluye las técnicas corporales y los modos de implantación social"; en Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995, p. 211.

41. Bryan S. Turner, *op. cit.*, p. 199.

42. Michel Foucault, cit. en María Inés García Canal, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder, en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, *op. cit.*, p. 145.

43. Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile. Los modos de la sabiduría feminista*, Cuarto Propio, Santiago, p. 228.

44. María Inés García Canal, *op. cit.*, p. 146.

45. Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992, p. 24.

46. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 141.

47. Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1975.

48. Hilda Islas, *op. cit.*

49. Christy Adair, *op. cit.*, p. 25.

50. Margarita Baz, *op. cit.*, p. 114.

51. *Ídem*, p. 40.

52. *Ídem*, p. 110.

53. Antoine Prost y Gérard Vicent, Gérard, *La vida privada en el siglo XX*, vol. 9, Historia de la vida privada, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 103.

54. Bryan S. Turner, *op. cit.*, p. 238.

55. Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 53.

56. Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 122.

57. Marianne Wex, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Movimiento Druck, Alemania Occidental, 1979, p. 7.
58. Judith Lynne Hanna, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, University of Texas Press, Austin, 1979.
59. Ted Polhemus, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
60. Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.
61. Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 27.
62. Marianne Goldberg, "She who is Possessed no Longer Exists", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, #6, Nueva York, 1987-1988, p. 12.
63. Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", en *idem*, p. 4.
64. Andrew H. Ward, "Dancing in the Dark", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*
65. Un ejemplo es Yvonne Rainer, coreógrafa norteamericana que en 1965 lanzó un manifiesto con implicaciones estéticas y políticas, donde expresaba su negativa a seducir al espectador a través de su danza; en Roger Copeland, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*, p. 143. Otro ejemplo más es Marianne Goldberg, quien sostiene que la imagen dominante de mujer en la danza académica es como objeto sexual, que su cuerpo es percibido y retratado como carne sensual y su movimiento supone un reflejo de esa imagen de sensualidad y accesibilidad, por lo que propone crear danza sin considerar cuerpos con sexo, es decir, danza asexuada, neutral, sin referentes a cuerpos físicos ni a símbolos; en Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", *op. cit.*
66. Denis Riley, *Am I that Name? Feminism and the Category of Women in History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
67. Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", *op. cit.*, p. 16.
68. Cynthia J. Novack, "Ballet, Gender and Cultural Power", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*
69. Helen Thomas, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*
70. Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986, 44.
71. *Íbidem*.
72. *Ídem*, p. 45.
73. *Ídem*, p. 41.
74. Christy Adair, *op. cit.*, p. 41.
75. John Charles Chasteen, "Patriotic Dance: Popular Culture and the Colonial/National Periodization in Latin American History", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
76. Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, p. 84.
77. Juliet Blair, "Privates Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Shirley Ardener (ed.), *Women and Space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, BERG, Oxford/Providence, 1993, pp. 200-221.
78. Cristina Molina Petit, "Introducción: Ilustración y Feminismo", en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 25.
79. *Ídem*, p. 26.
80. Margarita Baz, *op. cit.*, p. 145.
81. Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, FCE, México, 1992, p. 191.
82. Ann Daly, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991, p. 2.
83. M.A. Done cit. en Christy Adair, *op. cit.*, p. 77.
84. Ann Daly, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance*, *op. cit.*, p. 58.

85. Helen Thomas, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", *op. cit.*, p. 86.
86. Christy Adair, *op. cit.*
87. Margarita Baz, *op. cit.*, p. 135.
88. *Ídem*, p. 187.
89. Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, *op. cit.*
90. Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 85.
91. Margarita Baz, *op. cit.*, p. 215.
92. *Ídem*, p. 228.
93. *Ídem*, p. 229.
94. *Ídem*, p. 218.
95. *Ídem*, p. 227.
96. Christy Adair, *op. cit.*
97. Ma. Antonieta Torres Arias, "El derrumbe del cuerpo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, *op. cit.*, pp. 8-9.

## Capítulo II. LA NUEVA DANZA: MUJERES Y NACIONALISMO

La danza escénica mexicana (1) actual es un campo artístico y profesional consolidado, de gran dinamismo, creatividad y riqueza. Esto es producto del trabajo de muchos artistas, fundamental y mayoritariamente mujeres.

Después de cuatro siglos en que se produjo en México una danza teatral siguiendo modelos extranjeros, bajo la ideología del nacionalismo posrevolucionario surgió la danza propiamente mexicana. Durante los años treinta a cincuenta, la danza académica irrumpió con gran fuerza en el panorama cultural nacional y logró consolidar el campo dancístico, interviniendo en el proceso de construcción de la cultura moderna mexicana.

En 1931 se fundó la primera escuela oficial de danza bajo la influencia y promoción directa de los artistas varones de otras disciplinas. Al calor de las reformas vasconcelistas y de la postura de estos artistas-burócratas culturales, la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública estableció sus objetivos para la consolidación de una danza nacional y original, cuyos primeros frutos habían sido las obras nacionalistas de las hermanas Nellie y Gloria Campobello. Éstas se convirtieron en el principal apoyo de la Escuela de Danza y desde ahí promovieron la creación de ballets masivos y de coreografías que recuperaban los elementos de la danza tradicional.

El proyecto formal de las Campobello, conforme alcanzaba rigor académico, fue modificándose hasta representar la danza clásica oficial y, en 1942 con el Ballet de la Ciudad de México, crearon obras, también nacionalistas, pero con el uso de la técnica, lenguaje

y concepción del ballet clásico. Esta corriente fue muy importante porque dio la primera formación a las bailarinas futuras, pero debido a sus limitados e individualistas objetivos y alcances, así como a la lucha que se dio dentro del campo dancístico con una segunda corriente, perdió su hegemonía.

En un momento en que las hermanas Campobello, así como las primeras generaciones de bailarinas que ellas formaron, luchaban porque la danza alcanzara un estatus artístico y profesional, debieron enfrentarse al rechazo de la familia y la sociedad patriarcales que les ocasionó su actividad. A pesar de que participaron algunos bailarines varones, fueron las Campobello y sus bailarinas quienes tomaron el papel protagónico de la danza.

En 1939 llegaron a México dos coreógrafas norteamericanas, Anna Sokolow y Waldeen. Llegaban en el momento de florecimiento cultural y combatividad política del cardenismo y, con ellas a la cabeza, se gestó un nuevo movimiento dancístico, utilizando un discurso que revolucionaba a la danza misma, en cuanto a forma, técnica y concepción creativa: la danza moderna. Ambas contaron con el apoyo de un equipo de artistas consolidados en sus áreas que impulsaron la nueva corriente, pues ellos también estaban desarrollando sus propias formas modernas y revolucionarias y, en ese contexto, Waldeen inició el movimiento nacionalista de la danza moderna. Ésta, en tanto proyecto alternativo, artístico y político, significó un enfrentamiento con la corriente que encabezaban Nellie y Gloria Campobello.

Las dos pioneras norteamericanas, Waldeen y Sokolow, enseñaron a sus alumnas a conocer y reconocerse en su país, en sus artistas y en su arte popular. La generación que ellas formaron hizo de la danza su

razón de vida y tuvo el valor no sólo de plantear una nueva propuesta estética y social de la danza, sino de nuevo, enfrentarse al rechazo familiar y social. Las "waldeenas" y "sokolovas" mostraron gran firmeza en su vocación y la defendieron, manteniéndose en la danza a través de décadas; una generación de aguerridas bailarinas que descubrió la danza moderna y la hizo suya. Hasta ese momento sólo habían tenido contacto con la danza clásica (que tenía mayor aceptación social) y en esa época la danza moderna se consideraba antiestética; además, tomaron conciencia de la danza como una profesión y lucharían por obtener reconocimiento social. De nuevo, en la danza moderna participaron algunos bailarines y coreógrafos varones, pero de manera minoritaria y sin contar con un poder semejante al de las mujeres al interior de escuelas y compañías.

Una vez que la primera generación de bailarinas mexicanas de danza moderna empezó a trabajar sus propias obras, siguiendo un apasionado nacionalismo, se diversificaron las propuestas. La formal, que se desarrolló principalmente en la compañía y escuela oficial, la Academia de la Danza Mexicana (1947), tuvo su mayor representante en Ana Mérida; la social, encabezada por la compañía independiente Ballet Nacional de México (1948), dirigida por su mayor exponente, Guillermina Bravo.

En la década de los cincuenta surgió otra propuesta más, la de la danza folclórica, que también se definió como nacionalista, pero acorde con un concepto diferente y adecuado al nuevo México. Esa danza expresaba un arte comercial y rentable, y fue reconocido como arte oficial. La promotora fue, nuevamente, una mujer, Amalia Hernández, directora del Ballet Folklórico de México.

A lo largo de todo este proceso que resultó en la consolidación del campo dancístico, donde la danza alcanzó una aceptación social y un reconocimiento como arte y profesión, las mujeres fueron los agentes impulsores y creadores. Antes de ese momento las bailarinas habían tenido un peso fundamental en la danza escénica, pero en función de la mirada masculina y siguiendo los parámetros de maestros y coreógrafos varones. Ahora, las mujeres eran dueñas de su danza.

Las figuras claves por su fuerza y alcances, por su trabajo y propuestas artísticas innovadoras, porque crearon el trabajo artístico más representativo y sustentaron mayor poder, fueron las artistas ya mencionadas Nellie y Gloria Campobello, Anna Sokolow, Waldeen, Ana Mérida, Guillermina Bravo y Amalia Hernández. Ellas, como bailarinas, maestras, coreógrafas, directoras y promotoras tuvieron en sus manos el desarrollo del campo dancístico profesional y académico mexicano y, al mismo tiempo, se desarrollaron en él como artistas, modificando a lo largo de su vida sus conceptos, su danza y sus creaciones artísticas.

Ellas pertenecen a ese grupo de mujeres que rompieron "convenciones y prohibiciones y le consiguen sitio a conductas antes impensables, al amparo de las dos fuerzas determinantes, la política y el arte". (2) Mujeres de gran belleza, inteligencia y agresividad, mujeres independientes, creativas y con convicciones políticas.

Estas siete mujeres no están aisladas de la cultura y el campo dancístico, no son las únicas que estuvieron presentes, son las más representativas de las diferentes corrientes que se dieron de manera antagónica en el campo; son las que alcanzaron la obra escénica más trascendente (hasta la actualidad) y que mostraron la propuesta de

varias generaciones de mujeres que lucharon por construir un campo y por construir su propio concepto de cuerpo.

En cuanto a su obra, surgen numerosos interrogantes: ¿en sus coreografías trataban las problemáticas de la mujer? Muchas de ellas tienen un claro contenido político y de compromiso social, pero ¿también con relación a la mujer? o ¿veían el proyecto, artístico y político, nacionalista, como un proyecto "masculino"? ¿Reprodujeron en sus obras coreográficas el papel preponderante del hombre? ¿Plantearon alternativas para la mujer? ¿Cómo interpretaron su situación de mujeres a través de la danza?

La danza que hacían, por sí misma, sí planteaba la problemática que vivían: las imágenes de los cuerpos femeninos, sexualizados, fueron su vehículo. Muestra de ello son obras concretas, como el ballet de masas 30-30 de Nellie Campobello, o *La Coronela* de Waldeen, donde la mujer era la protagonista de la historia y el vehículo de transformación social.

Las artistas que aquí estudio se distinguieron por su amplia cultura, quizá como necesidad de establecer un discurso racional que explicara su discurso corporal y contrarrestara la "irracionalidad" de la danza; todas también, lucharon por interpretar su propia historia y obra.

El elemento común y central del trabajo de estas mujeres (a excepción de Anna Sokolow) es su vinculación con el proyecto cultural nacionalista. Éste, como parte de las innovaciones posrevolucionarias, se presentaba como una forma de búsqueda de la identidad, en la que la danza teatral participó. Pero en ningún otro arte las mujeres fueron las protagonistas principales, se



concentraron en el área dancística. Ellas mismas crearon y legitimaron su campo, casi inexistente hasta el momento.

Su participación les significó una postura independiente porque tenían una propuesta creativa (y nacionalista), aunque fueron apoyadas por otros artistas. Ellos muchas veces trataron de imponerse sobre las bailarinas y coreógrafas, quienes reaccionaron en contra y, finalmente, fueron ellas quienes hicieron la danza, su danza. Ésta, como medio de autoconocimiento, fue utilizada por ellas para contribuir en esa búsqueda de identidad nacional que ocupaba a todos los artistas e intelectuales de la época, pero también en la búsqueda de su propia identidad, como mujeres contemporáneas y concretas. El nacionalismo les significó un camino de independencia expresiva, por eso lo retomaron, y entraron activamente, dice Waldeen, "en las luchas y realidades de nuestras vidas, tanto interiores como exteriores". (3)

Además de entrar en el campo dancístico, estas mujeres artistas entraron en el político. Definieron sus posturas políticas y establecieron relaciones y negociaciones con la burocracia cultural, un mundo "masculino", a fin de conseguir apoyos económicos y reconocimiento de su trabajo.

El hecho de que las mujeres usaran su cuerpo a plenitud en la danza permitió que cautivaran al espectador. Toda la fuerza que tenían se vio sobre el foro y lograron convencer por medio de su presencia escénica aglutinadora, pero no sólo por su belleza, sino también por su fuerza expresiva y artística. Ellas supieron cautivar; lo lograron con el público (hombres y mujeres), con la burocracia cultural y con muchos artistas que las rodearon y apoyaron, además de

que lograron que las espectadoras se identificaran con ellas. Esto les dio poder y fuerza para continuar su trabajo creativo.

Así, las mujeres de la danza usaron su cuerpo y su danza para convencer y conmover, para seducir y ejercer poder, para darse a sí mismas y obtener reconocimiento, para crear y transformar, para autoafirmarse y cuestionar su entorno. ¿Y para reproducir o refuncionalizar el discurso hegemónico?

Estas siete bailarinas y coreógrafas, como muchas otras de sus contemporáneas, vivieron la danza a plenitud: encontraron en ella un medio para apropiarse de sus cuerpos y liberarse de la dominación masculina. Utilizaron su belleza, fuerza, inteligencia, sensibilidad, disciplina y convicción para imponer su danza frente a la reprobación de la familia y la sociedad patriarcales, que sólo las concebía como procreativas y no como sujetos creativos. En un momento en que el concepto de cuerpo que imperaba lo asociaba más al pecado que a la creación, el hecho de que la mujer tomara esa actitud fue visto como "antifemenino, antisocial e inmoral", (4) pero aún así se mantuvieron en la línea profesional que habían elegido y enriquecieron a la cultura nacional.

### **1. Mujeres constructoras del campo dancístico**

La determinación de estudiar concretamente a estas siete mujeres está en función de la trascendencia de su trabajo artístico y su incidencia en la formación y consolidación del campo de la danza escénica, que se sitúa entre los primeros años de la década de los treinta y los inicios de los sesenta. El poder que ellas han tenido para transformar su contexto y realidad puede ser comprendido a la

luz del concepto de campo de Bourdieu, con el cual se entiende el desarrollo de la danza escénica mexicana y se recupera la dimensión social e individual de las grandes creadoras que me ocupan.

Para Bourdieu, el y la artista son sujetos que expresan su cultura y sociedad en forma de refracción y no de determinación, y tiene espacio para desarrollarse individualmente; las obras artísticas son resultado de la creatividad individual al mismo tiempo que son productos sociales. El ámbito en el que se mueve el y la artista goza de autonomía relativa respecto al resto de la sociedad y sus procesos, y esa autonomía está dada por el capital específico que construye y comparte y la lucha por su apropiación que determina la consolidación de ese campo, de ese universo particular, (5) la danza escénica mexicana.

Durante el desarrollo histórico de la danza, el campo dancístico profesional y escénico ha acumulado su propio capital, constituido por conocimientos, técnicas, repertorios, escuelas, prácticas, creencias, lenguajes, que lo hacen ser singular y específico. Sus agentes e instituciones comparten ese capital y son cómplices de la existencia del campo; son los especialistas de ese quehacer y, además, se interrelacionan por el sistema de tradiciones, rituales, compromisos y otras obligaciones no artísticas que contribuyen en su propia y específica lógica.

Pero, al mismo tiempo, sostienen una lucha interna por el poder y el prestigio: unos para conservar los que detentan y otros para acceder a ellos. Esa lucha antagónica constante abre las posibilidades para que, al interior de su propia estructura, se produzcan prácticas que lo reorganicen y transformen, es decir,

impulsan su desarrollo. Así, la danza es un lenguaje y una práctica sociocultural que sigue la lógica del poder: fuerza, dominación, resistencia, y que es vivida por los artistas y por sus cuerpos.

Estos procesos de acumulación de capital dancístico, de especialización y de lucha interna han permitido que, a lo largo de su historia, el campo dancístico se haya modificado en función de sus necesidades internas y de la incidencia del mundo social sobre él.

Aquí, al estudiar a las siete artistas mencionadas las analizo como artistas innovadoras y agentes del campo dancístico mexicano, y las sitúo en la lucha que han desatado entre sí por sus antagonismos, pues son artistas que han conservado y transformado la estructura de su campo.

Cada una de ellas ha tomado su posición en función de esa lucha, ya sea para conquistar o para conservar el poder. Su producción no sólo ha tenido fines artísticos y expresivos, sino que también está guiada por la necesidad de legitimar su trabajo, de diferenciarse de las y los otros artistas, de consolidar su posición frente a éstos y las instituciones. Su lucha ha asumido formas específicas, y se ha dado por la búsqueda de puestos directivos, por obtener mayor reconocimiento, por subordinar otras corrientes: por ejercer el poder (y continuar su trabajo creativo). Esta es la lógica del campo dancístico y de las artistas individuales que aquí analizo y las modificaciones que sufrieron a lo largo de sus vidas.

Estas transformaciones (por sus relaciones con el campo, sus intereses individuales y la acumulación de conocimientos y experiencias) se expresaron en su obra, y no impidieron que cada una conformara y mantuviera una manera de hacer, un sello estilístico,

que las distingue del resto de los y las artistas de la danza, aunque ese sello haya sido, por ejemplo, la permanente transformación.

Además de situar a estas mujeres como agentes del campo dancístico, es necesario estudiarlas a la luz de los elementos planteados en el capítulo anterior, con el fin de entender su práctica y las connotaciones de la construcción de su cuerpo y su danza. Con las siete mujeres es posible entender concreta e históricamente la relación mujer-cuerpo-danza a partir de los conceptos de género y poder; así como las dimensiones corporales y simbólicas de la danza. Ellas son ejemplo de la fortaleza que requieren las mujeres para realizar su danza y la alternativa que ésta les da para salir del espacio privado y elaborar estrategias para transgredir los patrones dominantes. En ellas pueden confirmarse las luchas que las mujeres han tenido que dar para autoafirmarse y crear en un espacio que es considerado "femenino", pero no "respetable".

## **2. El problema del nacionalismo y la danza**

Uno de los elementos comunes y centrales de las siete artistas de la danza que aquí analizo (a excepción de Anna Sokolow que sigue una dinámica diferente) es su postura nacionalista. Ésta, resultado de un movimiento cultural y político, tuvo importantes creaciones dentro de la coreografía en el periodo posrevolucionario, y concretamente en las décadas de los años treinta a cincuenta.

Para comprender el nacionalismo y sus procesos es necesario retomar el problema de la identidad, que corresponde a un proceso de diferenciación frente al otro, sólo así puede reconocerse una

identidad cultural. Ésta es una construcción social, permanentemente movible, y en su pluralidad está la razón de ser de ella misma. Esta identidad es un elemento fundante de una nación y constituye "extrañas fuerzas de índole cultural y psíquica que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños". (6)

Dentro de la identidad estereotipada, que se ha construido históricamente y que está constituida por "esencias" ahistóricas, existe una gran pluralidad de identidades: no hay una cultura nacional, existen muchas, y esas mismas se hallan fragmentadas.

Existen diferentes discursos que hablan de la identidad nacional creando mitos, pero los privilegiados son la cultura popular tradicional y el arte culto. Es en este último donde fundamentalmente se elabora "lo propio" de cada nación, (7) desde ahí se hacen construcciones imaginarias que después alcanzan el valor de "alma nacional". Estas expresiones mitológicas

se van acumulando en la sociedad durante un largo periodo y terminan por construir una especie de metadiscursos: una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos para explicar la realidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no sólo le dan *unidad* a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra. (8)

Esta mitología creada por los diferentes discursos, en este caso el de la danza académica, en realidad es artificial. "Lo mexicano" sólo se encuentra en la danza misma que tiene vocación nacionalista y que se halla relacionada con el proceso de unificación e institucionalización del Estado mexicano.

El carácter nacional mexicano sólo tiene, digamos, una existencia literaria [y dancística] y mitológica; ello no le quita fuerza e

importancia, pero nos debe hacer reflexionar sobre la manera en que podemos penetrar el fenómeno y sobre la peculiar forma en que se inserta en la estructura cultural y social de México. (9)

El Estado y su poder político no pueden reducirse a una fría racionalidad ideológica surgida de las luchas entre dominantes y subalternos. La legitimidad del Estado se alcanza por las redes imaginarias del poder político, mismas que se hallan expresadas en los mitos y la cultura nacional, éstos son los que permiten la estructuración de una nación, y no el modelo de desarrollo que promueve el Estado. "La definición del carácter nacional no es un mero problema de psicología descriptiva: es una necesidad política de primer orden, que contribuye a sentar las bases de una unidad nacional". (10)

La cultura mexicana ha logrado que toda la sociedad, dominados y dominadores, se identifiquen con ella y le encuentren sentido y significado en sus estructuras referenciales. Así, la cultura nacional aparece como expresión "de todos", "desapareciendo" las diferencias ideológicas.

La ideología del Estado mexicano posrevolucionario es el nacionalismo. Éste es un elemento de cohesión social y un factor de construcción del poder, pero también un proceso de exclusión porque la Revolución Mexicana trastocó el viejo concepto de nacionalismo; ahora tenía objetivos más globales y abarcativos, que pretendían darle unidad a la nueva nación. El nacionalismo ha cumplido una función reguladora del consenso que requiere para legitimar el sistema político, y sólo puede comprenderse en su real dimensión si se considera su aspecto cultural. Ahí, precisamente, se encuentran los hilos secretos de ese nacionalismo que ha refuncionalizado a la

cultura nacional según la cultura popular "auténtica" y ha logrado integrar los intereses de la sociedad al desarrollo capitalista; es en el espacio cultural donde se resuelven y domestican los antagonismos sociales.

El nacionalismo mexicano "es previsible, y propio de cualquier nacionalismo, con zonas de chovinismo agudo. Lo distintivo del nacionalismo mexicano es el modo en que es asimilado por individuos y masas, debido a la gran credibilidad que la Revolución le imprime".

(11) En efecto, la Revolución Mexicana fue terreno fértil para el surgimiento de mitos, "el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución". (12) Estos mitos están constituidos sobre

la idea de una fusión entre la masa y el Estado, entre el pueblo mexicano y el gobierno revolucionario. El mito de la Revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrechocan y que aparentemente se contradicen; pero a fin de cuentas son identificados por la uniformidad de la cultura nacional. (13)

En el México de 1920 el fervor revolucionario propició un renacimiento cultural sustentado en los principios de la Revolución. Esto no sólo se explica por la necesidad de lograr la unidad nacional que requería el proyecto económico y político del Estado, sino también como un instrumento de defensa frente al imperialismo norteamericano.

La reforma educativa y cultural vasconcelista contribuyó a establecer lazos firmes que vincularon a la nación. Se buscó en el "México enterrado" y se recuperaron las manifestaciones culturales y artísticas indígenas y populares, para darle una identidad a nuestro país, para fortalecerlo frente al mundo y, fundamentalmente, para que



México se valorara a sí mismo como un país con una cultura original y propia. Dice Carlos Monsiváis:

Entre 1920 y 1940 el nacionalismo quiere decir fe en los productos nacionales, búsqueda y creación de rasgos específicos, llamados de atención sobre la nueva cultura. Este nacionalismo no se pretende superior sino original, y su meta es el fortalecimiento psíquico de la colectividad. En tanto vivencia masiva, el nacionalismo es dique contra la desunión y las amenazas externas; no es únicamente un atavío del Estado sino, sobre todo, la identidad que le da fluidez a la vida cotidiana de las mayorías, compensándolas mínimamente por la falta de derechos. (14)

Dentro del proyecto vasconcelista el arte y la cultura tenían un lugar privilegiado: lograrían la salvación-regeneración del país. Desde ese momento, se estableció una estrecha relación entre "Revolución" y arte, transformándose ambos.

El Estado ha requerido del nacionalismo como ideología, como "cemento" que cohesione a la sociedad bajo los principios de la tan socorrida Revolución Mexicana. Este nacionalismo ha servido para impulsar diferentes proyectos gubernamentales porque su significado ha variado considerablemente dentro del discurso oficial, de acuerdo con las adaptaciones que ha requerido cada gobierno según su momento histórico. Éstos impulsaron procesos culturales con sello nacionalista que fueron utilizados para construir el poder, mantener la hegemonía del grupo gobernante, promover la integración social y diluir los antagonismos. La cultura es un espacio con gran dinamismo y el arte el que tiene mayor vitalidad; el Estado lo reestructura en función de sus necesidades y lo oficializa para alcanzar efectos de legitimación, cohesión y homogeneización, lo que se logra por medio de la creación de mitos que se manifiestan en símbolos estáticos y

ahistóricos que engrandecen a la nación. Dice Roger Bartra al respecto:

Los procesos culturales tienen un efecto legitimador, cohesionador y homogeneizador, no porque sean "instrumentos" de las clases gobernantes. Aun la cultura oficial -que sí tiene un carácter instrumental- no se puede explicar más que en función del complejo proceso que la alimenta; y ese proceso es la creación de un conjunto articulado de mitos sobre la identidad del mexicano [...] La racionalidad inherente a la unificación del Estado moderno requiere una estructura mitológica para fundamentar su legitimidad. No existe una legitimidad puramente racional que emane de las estructuras económicas capitalistas y/o de la burocracia moderna. La legitimidad de los sistemas políticos modernos genera una mitología capaz de crear "el sujeto" del Estado capitalista. Esa mitología es la que se desarrolla en torno a la noción de cultura nacional y, más específicamente, en torno a la gestación de una identidad de carácter. (15)

El primero de esos mitos es el del carácter mexicano, mismo que fue expresado por la danza escénica. Ésta se construyó en las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta siguiendo esa idea: las obras que se crearon "reflejaban el carácter nacional", por lo que sus personajes, argumentos, música, escenografía y vestuario "retrataban" al mexicano. Así, los foros dancísticos, especialmente el más importante de la cultura oficial, el Palacio de Bellas Artes, se vieron invadidos por símbolos que exaltaban el sentimiento nacionalista. Los artistas de la danza crearon sus obras en ese sentido.

Con el nacionalismo se transfiguraron las "características de la identidad nacional" al terreno dancístico y se estableció una relación estructural con las peculiaridades del Estado.

Esta identificación entre política y danza escénica fue posible porque anteriormente se había

· producido un proceso de sedimentación que separaba los elementos que son socialmente considerados nacionales de los ingredientes no específicamente nacionales. Éste es un proceso complejo que no puede ser generado en forma artificial, es decir, ni el Estado ni la clase dominante pueden instrumentar este proceso desde arriba. Se trata de un proceso global, en el que interactúan múltiples factores, entre ellos la formación misma del Estado nacional. Sobre la base de este proceso es que puede ocurrir que la clase dominante establezca su hegemonía cultural mediante el uso de una ideología nacionalista. (16)

El nacionalismo era vivido por los artistas de la danza clásica, la danza moderna y la danza folclórica académica, como una búsqueda de identidad nacional. Las manifestaciones de los tres géneros compartían ese interés, pero utilizando diferentes lenguajes y propuestas artísticas que se manifestaron en instituciones y compañías con proyectos definidos y con alianzas en otros campos de la cultura y la política mexicanas.

Las y los creadores de la danza escénica nacionalista posrevolucionaria estaban realmente convencidos de que su labor, en términos de Gramsci, planteaba el problema "de dar forma a los sentimientos populares luego de haberlos revivido y convertido en cosa propia". (17) Así, primero los misioneros culturales y después las generaciones iniciales de coreógrafos recorrieron el país para conocer de cerca las danzas tradicionales, trataron de redefinirlas y recrearlas teatralmente y más tarde, de nuevo llevárselas al pueblo.

En parte, lograron su cometido, y las obras que revivían y recreaban la cultura popular fueron aportaciones a la cultura nacional. Esto fue posible porque las coreografías sufrían un proceso de transposición de algunos elementos de la cultura popular y, con esto, eran inteligibles para gran parte del pueblo. Si lo consiguieron se debió a los propios procesos de producción del arte,

y de la danza escénica en particular, que permiten a los artistas crear con sus obras otra realidad, una artística, de representación, y el público las comprende y aplaude, se conmueve con ellas, se reconoce en ellas. Esa "otra realidad"

no es un reflejo exacto de los sentimientos populares: es una unificación e identificación que, a su vez, debe ser aceptada por amplios sectores del pueblo como la forma nacional que han destilado los intelectuales [y artistas de la danza] al "revivir" y "apropiarse" de los sentimientos populares. (18)

El nacionalismo postulado por la danza académica cumplió con su función política, pero fue más allá: promovió la consolidación del campo dancístico.

La Revolución mexicana y su violencia provocaron el cuestionamiento profundo de la "mexicanidad", de sus símbolos y mitos, de las redes imaginarias que le dan unidad a la nación, de su identidad y cultura. El sentimiento nacionalista que de ahí surgió, siempre cruzado por el discurso estatal, fue expresado por la danza escénica nacionalista y, específicamente, por las bailarinas y coreógrafas aquí estudiadas. Surgieron obras que fueron consideradas muestras de una danza "viril" por sus referencias revolucionarias y por la energía de los cuerpos que las ejecutaban. Hubo otras, más líricas que, aunque desde otra perspectiva y resultados artísticos, también estaban comprometidas con la búsqueda de las raíces propias. Asimismo, las obras que surgieron de las investigaciones antropológicas se basaban en las "auténticas" formas indígenas y populares. La legitimidad de la que gozó la danza folclórica para el escenario fue precisamente su referencia a esas raíces nacionales, e inclusive las coreografías que retomaron a la danza clásica como

lenguaje, lo hacían con el fin de explorar los elementos "auténticos" de la mexicanidad y reelaborarlos en formas artísticas.

Esa búsqueda permanente de la danza nacionalista por ser "original", innovadora, usando técnicas y formas modernistas, recuperando y reconceptualizando el pasado y la herencia cultural y con pretensiones de universalidad, era el reflejo y el sustento de la sociedad mexicana contemporánea. Así, la danza nacionalista apeló a la modernidad y recuperó la tradición y, con eso, jugó dialécticamente con los dos polos que se debatían en la cultura mexicana, y que era parte de la búsqueda por construir una identidad propia y, en el caso de la danza además, por consolidarse como arte y profesión.

### **3. Mujeres creadoras de la nueva danza: antecedentes**

La lectura del cuerpo se modifica históricamente y, a pesar de los valores y discursos que arbitrariamente se han impuesto a las mujeres, éstas y sus cuerpos marcados han sido capaces de establecer las condiciones necesarias para la producción de nuevos tipos de discurso, nuevas formas de conocimiento y nuevos modos de práctica. Esto se hizo una realidad en la danza. Las mujeres desarrollaron formas alternativas de creación y ejecución, concepciones técnicas y filosóficas que combatieron la feminidad impuesta a través de la *ballerina*.

A finales del siglo XIX surgieron en el mundo occidental los primeros destellos de la danza que propusieron las mujeres; era una forma que se rebelaba contra la supresión sexual y corporal que implicaba el ballet clásico y que utilizó al cuerpo como vehículo de

expresión y liberación. De la misma manera que el ballet tuvo su origen en el nacimiento de las disciplinas, la nueva danza de finales del XIX y principios del XX lo tuvo en el proceso de identificación del sujeto con su cuerpo y la aparición de diversas corrientes que promovían el uso pleno del cuerpo. Así, la nueva danza, estaba enmarcada dentro de una nueva cultura del cuerpo que se experimentaba en el mundo occidental, y que surgió como una necesidad expresiva individual, por lo que cada una de las mujeres de la danza nueva bailó su propia vida.

Las pioneras de esa danza se lanzaron contra el ballet y recurrieron a movimientos naturales; rechazaron el corsé, "tirano femenino que deforma la belleza femenina y empobrece su vitalidad"; (19) bailaron con los pies descalzos para estar más cerca de la tierra y exploraron en su propio cuerpo las posibilidades de expresión. Asimismo, trataron de alejarse del concepto comercial de la danza escénica para legitimar su trabajo como arte y no simplemente como danza de entretenimiento.

Muchas fueron las mujeres que se lanzaron a esa aventura. En los Estados Unidos surgieron Loie Fuller con su propuesta estética de vanguardia que "esculpía" la luz; Isadora Duncan con su regreso al helenismo y los movimientos surgidos del plexo solar y la naturaleza, y Ruth St. Denis que retomó las danzas orientales como una experiencia religiosa.

Su danza muchas veces fue censurada por el puritanismo de la época, especialmente la de Duncan, debido a que revolucionaba el cuerpo femenino. La censura que ejercieron sobre ella no estaba dirigida de la misma manera contra las coristas del *music-hall*,

porque el peligro de la danza de Duncan no estaba en el desnudo en sí mismo, sino en la propuesta que ella tenía en el sentido de liberar a los cuerpos de las mujeres. Ella, con sus pies descalzos y sus túnicas, usaba su cuerpo para satisfacer sus propias necesidades internas de expresión y no la mirada y los deseos masculinos: (20) logró que las espectadoras de su arte se sintieran identificadas con ella y sus experiencias se convirtieron en experiencias potenciales de todas las mujeres.

Las tres pioneras lograron vivir una existencia liberada y se expresaron en su arte, posibilidad que pocas mujeres tuvieron en esa época, y abrieron el camino a la primera generación de exponentes de la danza moderna de los años veinte, Martha Graham y Doris Humphrey en los Estados Unidos, y Mary Wigman en Alemania. Esta generación buscó descubrir sus propias fuentes del movimiento usando sus experiencias y emociones personales y desvinculándose de las influencias ajenas a su realidad: se rebelaron contra el ballet y la inspiración extranjera y realizaron un trabajo heroico porque se enfrentaron a la incomprensión del público hacia su arte.

Las tres coreógrafas introdujeron nuevos temas e imágenes al escenario; crearon un arte austero sin lujos ni extravagancias, donde lo fundamental de la danza era el propio cuerpo en movimiento. Martha Graham con su búsqueda de movimientos significativos creó imágenes femeninas que le valieron ser considerada una hereje, ya que "había quedado fuera del ámbito de las mujeres. No bailaba como el resto de las bailarinas". (21)

Doris Humphrey también estudió sobre su propio cuerpo para llegar a una danza "auténtica" que fuera guiada por el principio de

"moverse de adentro hacia fuera" (22) y planteara problemáticas propias y creativas.

Mary Wigman, en la Alemania de entre guerras y el expresionismo, se convirtió en una bailarina "agresiva", máximo exponente de la danza absoluta, con una propuesta dancística cargada de dramatismo y terror.

La danza moderna, surgida en Alemania y los Estados Unidos, es indiscutiblemente fruto de las mujeres. Su discurso rompió el silencio en el que estuvieron durante siglos. Ellas atacaron emocionalmente a través de la fisicalidad de la danza, atacaron con sus propios cuerpos. Fueron mujeres de escándalo porque afirmaron y controlaron su cuerpo: dejaron de ser objetos y se convirtieron en sujetos. La danza moderna dio libertad para la expresión personal a través del movimiento propio. Dejaron los temas de fantasías del ballet para hablar de los humanos y contemporáneos. Hicieron de su danza la expresión de su punto de vista como mujeres, con una imagen propia. Reivindicaron el poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión. Independizaron la danza de las demás artes y le dieron un estatus como arte y como profesión. Además, ellas fueron sus maestras, coreógrafas, directoras y empresarias, rompiendo con la tradicional división del trabajo que se había impuesto en la danza escénica (donde los hombres eran los coreógrafos y las mujeres las ejecutantes).

Ellas se rebelaron contra el ballet clásico por ser una disciplina donde se vivía un cuerpo obediente y, como alternativa, plantearon la conscientización del propio cuerpo, su apropiación como



instrumento expresivo y de libertad, y consideraron a su cuerpo no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido.

Las pioneras no lograron sistematizar su danza, pero la primera generación de coreógrafas de la danza moderna construyó una escuela firme de acuerdo con sus principios. Plantearon que la danza debía usar el cuerpo de manera integral, no se concentraban los movimientos principalmente en brazos y piernas; se le daba énfasis al torso; conscientemente buscaron el centro y motor del movimiento; utilizaron posiciones angulares con dinámicas contrastantes y movimientos violentos; determinaron que "la fuerza del gesto está en función de la fuerza de la emoción". (23) No más estereotipos ni reglas inamovibles, con lo que le han legado a la danza moderna y a sus artistas la condición de permanente búsqueda interna y personal, donde los y las creadoras deben inventar y reinventar su movimiento, sin retomar la técnica fija y establecida. Sólo así, con esa constante transformación, las y los artistas contemporáneos pueden en el permanente devenir, expresarse a sí mismos.

Por otro lado, las mujeres que se desarrollaron en la danza moderna rompieron con la concepción de que la bailarina debía ser una mujer con cara y cuerpo bonitos, que atrajeran la atención y patrocinio de los hombres poderosos y ricos. Las pioneras y las generaciones subsecuentes provenían principalmente de clases medias educadas que no reproducían los patrones de protegidas o prostitutas, sino mujeres independientes que lucharon también por salarios más dignos. Esto repercutió en la respetabilidad que logró la actividad dancística que, con la danza moderna, se convirtió en un campo laboral, medio de movilidad social e independencia económica.

Asimismo, los temas nuevos que se trataron y las propuestas artísticas innovadoras que plantearon las coreógrafas de la danza moderna demostraron que la danza requiere de la misma facultad intelectual de conceptualización, creatividad y memoria que el lenguaje verbal, y que el cuerpo es un medio de conocimiento y autoconocimiento; lo que sucede es que tiene una lógica diferente, no lineal y corporal.

Martha Graham consideraba que el discurso kinético de la danza es "como lirismo poético, como la poesía dramática, como una terrible revelación de significado". (24) Y Mary Wigman señalaba que la danza era el equilibrio de "movimiento físico, agilidad espiritual y versatilidad mental", y para ella constituía "una manera de pensar", una fuente de conocimiento. Esta concepción, que revertía la visión sobre el cuerpo del patriarcado, explica al individuo "como un organismo interconectado en lugar de una serie de dualidades conflictivas, y el cuerpo en sí mismo es la fundación del conocimiento". (25)

Los personajes femeninos en la danza moderna dejaron de ser imaginarios y se convirtieron en mujeres reales que luchaban por reconocimiento y mostrar una imagen más cercana a la verdadera. En contraste con las convenciones coreográficas del ballet, donde el espectador masculino es un voyerista y la espectadora sólo se queda "con el deseo de ser deseada", la danza moderna le transfiere a la espectadora la posibilidad de desear, (26) desafía a la mirada masculina y reivindica el lugar de las mujeres como creadoras y espectadoras. Así, con el nuevo concepto de cuerpo e imágenes, diferentes a las de la tradición balletística, la danza moderna habló

de una mujer más auténtica, haciendo significativas contribuciones a su emancipación. Construyó la posibilidad para que ellas tuvieran una participación activa en la creación, pero también en el consumo de esa danza moderna.

Estas propuestas sólo podían ser hechas por mujeres, porque ellas sufrían la imposición de la danza escénica y del cuerpo, y así lo hicieron.

#### **4. Bailar Mujer y bailar México**

La investigadora feminista Susan A. Manning ha desarrollado un importante trabajo sobre la danza moderna y las esencializaciones que realizó; (27) aquí retomo sus planteamientos porque me permiten entender el trabajo de las siete artistas que estudio. A todas ellas las considero bailarinas y coreógrafas de la nueva danza del siglo XX, no sólo porque históricamente son contemporáneas a las creadoras de la danza moderna, sino porque sus propuestas artísticas y estéticas buscaban conscientemente construir una danza que expresara a la modernidad y porque ellas fueron las creadoras de su propia danza.

Para Manning, la primera danza moderna, la que surgió en Alemania y los Estados Unidos, es una convergencia de femininismo y nacionalismo, porque promovió las esencializaciones de la Mujer y el Tipo Nacional.

Debido a que las creadoras de la danza moderna se hicieron dueñas de su danza, elaboraron las nuevas representaciones de la mujer sobre el escenario, las cuales expresaban sus propias experiencias: bailaron Mujer al expresar formas universales y

esencializadas de la mujer. En eso estriba el feminismo de la danza moderna para Manning.

Por otro lado, el ballet se había consolidado ya como un lenguaje internacional y frente a él, la danza moderna se planteó como una práctica nacionalista que retomó elementos propiamente norteamericanos (en el caso de Isadora Duncan, Martha Graham y Doris Humphrey) y alemanes (en el de Mary Wigman). Esos elementos eran leídos por los y las espectadoras de cada contexto como intrínsecamente nacionales, como elementos que los conectaban con su esencia nacional. De ahí el nacionalismo de la primera danza moderna y el hecho de que Manning sostenga que sus creadoras bailaban el Tipo Nacional (el yo americano y el alma germana).

Para esta afirmación la autora retoma la concepción de Benedict Anderson sobre el nacionalismo como "comunidad imaginada" que permite la articulación de la nacionalidad a partir de nociones esencializadas de identidad y, por tanto, establece la vinculación del cuerpo individual y el cuerpo colectivo, proceso al que contribuyó la danza moderna (en sus contextos específicos).

Sin embargo, la convergencia entre feminismo y nacionalismo no resulta tan sencilla. Manning sostiene que cada creadora (y creador) realizó la convergencia en sus propios términos, además de que cada uno la modificó a lo largo de su vida, y la danza moderna incluyó elementos universales que iban en contra de la misma convergencia, especialmente la kinestesia, efecto común a toda danza pero enfatizado por la danza moderna.

Las coreógrafas de la danza moderna se enfrentaron al hecho de que su danza era inédita y los espectadores no contaban con elementos

suficientes para decodificarla y comprenderla (lo que sí sucedía con el ballet), por lo que estas artistas buscaron nuevas estrategias para conectar sus cuerpos individuales con el cuerpo colectivo, y resultó en

Una manera de elevar, y por tanto, esencializar, los atributos que la bailarina compartía (o posiblemente compartía) con el espectador (conciencia del cuerpo, género, nacionalidad). Desplegar los tres referentes producía una paradoja o contradicción, ya que la proyección de la kinestesia se oponía a la ejecución de la Mujer o el Tipo Nacional. En consecuencia, las primeras bailarinas modernas o ejecutaban la paradoja o intentaban resolver la contradicción dramatizando la relación del cuerpo individual con el colectivo. Así, sus solos tenían las capas de los referentes de la kinestesia, la Mujer y el Tipo Nacional, y sus obras de grupo se enfocaban en el contrapunto entre el individuo y el grupo. De esta forma sus obras grupales escenificaban visiones utópicas y distópicas de la Comunidad. (28)

En el periodo histórico en que surgió la primera danza moderna se vivía un furor por la actividad y el ejercicio físicos, por lo que la práctica dancística tuvo gran demanda a nivel profesional y de aficionados. El cuerpo se redescubría y se le imponían, especialmente a las mujeres de clases medias, cuidados especiales (dietéticos, cosméticos, etc.), así como prácticas para ejercitarlo y embellecerlo. Esto significó que amplios sectores de mujeres que habían experimentado las nuevas prácticas corporales y dancísticas se identificaran (social y kinestésicamente) con la nueva danza que surgía.

Manning ejemplifica este proceso con Isadora Duncan, y sostiene que las espectadoras se identificaban corporalmente con sus movimientos aparentemente sencillos, pero no podían ejecutarlos como ella, porque "la singularidad de la presencia carismática de Isadora

se oponía a lo común de su vocabulario de movimiento". Esta paradoja que creaba el estilo de la artista se presentaba conjuntamente con una paradoja estructural "que yuxtaponía referentes específicos de género o nacionalidad con los referentes abstractos o universalizados". Cuando la bailarina expresaba sus propias experiencias éstas se convertían en experiencias potenciales para todas las mujeres: se combinaban "las estrategias de representación de la autobiografía y el arquetipo". Pero también, por medio de los símbolos creados y las referencias presentadas sobre el escenario, la danza actuó para establecer vínculos entre el cuerpo individual de la bailarina y el cuerpo colectivo de la audiencia: condición para la articulación del nacionalismo. (29)

Estos elementos planteados con gran rigor por Manning me obligan a reflexionar en torno a las mujeres aquí estudiadas. Creo que éstas usaban, en los años treinta a cincuenta, estrategias semejantes a las de las creadoras de la primera danza moderna y participaron en la creación y reelaboración del arquetipo de "México y los mexicanos". No creo que se hayan abocado conscientemente a crear el arquetipo de "Mujer" o reelaborarlo a partir de su autobiografía, pues se interesaron en temas conectados con su nacionalidad y nacionalismo. Sin embargo, en términos de Manning, considero que sí bailaban México y bailaban Mujer, pues su autobiografía y su contexto siempre estuvieron presentes en su danza.

La construcción de las categorías de mujer y de identidad nacional, dice Roselyn Constantino, (30) se hallan en el reciclaje y reinterpretación de muchas imágenes, formas y espacios que han construido las categorías de mujer e identidad nacional. Las

bailarinas y coreógrafas mexicanas, especialmente las aquí estudiadas, aunque en un campo artístico casi marginal, sí proveyeron de imágenes de mujeres alternativas a las establecidas por el discurso dominante, al crear nuevas imágenes y modelos para hombres y mujeres que cuestionaban y redefinían la autoridad.

Según los testimonios de varias participantes, las siete bailarinas también lograron la identificación con las espectadoras, al verse éstas reflejadas en la danza escénica, pero aparentemente lo lograron más en función de ser mexicanas y parte de la comunidad imaginada que desde su posición como mujeres. También en México, aunque en menor escala, se había vivido durante las reformas vasconcelistas un furor por la belleza, la salud y las prácticas corporales, por lo que muchas mujeres mexicanas podían tener una identificación kinestésica. Las siete artistas estudiadas desarrollaron esta cualidad; las formas, dinámicas y expresividad de su danza les permitieron la comunicación de sus cuerpos con los cuerpos de las y los espectadores. Al igual que las primeras creadoras de la danza moderna lograron una identificación de cuerpo a cuerpo, y la conexión de su cuerpo individual con el cuerpo colectivo. Considero, sin embargo, que se apoyaron en otras estrategias y formas para expresar los contenidos nacionalistas de sus obras; los libretos, escenografías, vestuarios y música utilizados muchas veces aparecieron como lo fundamental en la danza nacionalista.

A muchas de las espectadoras también pudieron parecerles sencillos los movimientos de las bailarinas (como Nellie Campobello corriendo por los estadios o las demás bailarinas que hacían una

danza "sin técnica"), pero no así reproducirlos; atrás de ellos se encontraba una disciplina dancística y, sobre todo, una presencia escénica aglutinadora, que poseían las siete mujeres estudiadas aquí.

Por otro lado, la fuerza subversiva de las representaciones de mujer creadas por estas artistas coexistió con las redefiniciones y reinenciones que los espectadores, ejerciendo su poder, pudieron hacer desde la mirada masculina, dando énfasis precisamente a los aspectos de la identidad nacional esencializada.

Al bailar México y dramatizar la relación cuerpo individual-cuerpo colectivo, estas artistas hicieron importantes contribuciones al proyecto nacionalista, mismo que no fue elaborado a partir de ellas sino del discurso hegemónico y oficial.

Si bien la postura de estas mujeres fue contestataria y elaboraron nuevos conceptos alrededor de su cuerpo y su danza gracias al proyecto artístico nacionalista mexicano que desarrollaron, la permanencia que tuvieron sobre los foros y a la cabeza de compañías y escuelas dancísticas tiene que ver con ese mismo nacionalismo y, por tanto, con su inserción en la cultura y el discurso hegemónicos. Ellas establecieron alianzas con la burocracia cultural (esencialmente "masculina") y otros grupos de poder para continuar trabajando en su proyecto artístico personal y grupal. Ellas, como el resto del campo dancístico mexicano, establecieron una relación de poder con el Estado. A ambos, artistas y Estado, les interesaba seducir al otro para cumplir sus objetivos en el momento de creación de la cultura nacionalista. Uno al otro se necesitaban; las artistas no se avocaron simplemente a construir la danza que fortaleciera al Estado, ni éste dictó mecánicamente los lineamientos del nuevo arte:



fue un proceso compartido, donde cada uno expresó su poder para conformarse a sí mismo y al otro; fue un fenómeno que expresa la refracción en el campo dancístico.

Entonces ¿hasta dónde la sociedad, los regímenes posrevolucionarios y la dinámica del campo dancístico les impusieron a las siete mujeres una forma de representación de la mujer en sus danzas? ¿Hasta dónde el discurso hegemónico les impuso en su danza hablar de México y los mexicanos (no las mexicanas)? ¿Hasta qué punto se les impuso que crearan una danza que enalteciera el discurso revolucionario oficialista y se tradujera en una danza "viril" sobre los mexicanos? ¿Hasta dónde el nacionalismo se convirtió en una mordaza para las artistas mexicanas y les impidió experimentar hacia nuevos caminos dancísticos y búsquedas individuales? ¿Las obras que crearon y hacían referencia a la "grandeza" del México posrevolucionario eran productos de su convicción, de la violencia simbólica, o de estrategias que debieron desarrollar para obtener apoyo oficial? ¿Cómo vivieron el poder estatal sobre su danza? ¿lo resistieron y refuncionalizaron? ¿Qué posiciones discursivas adoptaron las mujeres aquí estudiadas en una sociedad "marcada por la discontinuidad y la violencia"? (31) ¿Entablaron ellas una lucha por el poder interpretativo de su realidad como mujeres y como mexicanas? ¿Cómo se configuró la lucha por el poder interpretativo y de representación artística en la danza escénica?

Las respuestas deben explorarse en los estudios de caso de las siete creadoras. Sin embargo, en términos generales, puedo afirmar que las danzas que crearon y ejecutaron fueron ejemplo de la sujeción y resistencia al poder que vivieron con el fin de realizar su trabajo

artístico, y que con sus obras reforzaron el discurso hegemónico y al mismo tiempo lo subvirtieron. El "afán de mexicanidad" (32) de estas mujeres, quienes vivían su nacionalidad y su nacionalismo no sólo en su danza, sino también en su vida privada, se expresó muy claramente, por ejemplo, en sus vestidos "mexicanos", gracias a los cuales se asumían como parte de la comunidad imaginada y reivindicaban las "auténticas" raíces nacionales. Me parece que así como los hombres creaban los símbolos nacionales y las mujeres se vestían con ellos dándoles connotaciones "femeninas", de la misma manera su danza, que expresaba y asumía esos símbolos, los reelaboraba a partir de su posición como mujeres.

Creo que las siete artistas exploraron en sus cuerpos y en su país para encontrar su danza de Mujer y su danza de México. Al crear una danza nacional definieron su identidad mexicana y esto tuvo repercusiones en su construcción como mujeres; ambos procesos se combinaron y complementaron.

## NOTAS

1. Es importante puntualizar que la danza aquí estudiada se circunscribe a la danza profesional de concierto, ya sea clásica, moderna o folclórica, según la división generalizada en el campo.
2. Carlos Monsiváis, *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, Martín Casillas Editores, Cultura SEP, México, 1982, p. 28.
3. Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, no. 14, INBA, México, julio-septiembre de 1987, p. 12.
4. *Íbidem*.
5. Pierre Bourdieu, "¿Y quién creó a los creadores?", en *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990, p. 236.
6. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1987, p. 15.
7. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Ed. Grijalbo, México, 1995.
8. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., p. 17.
9. *Ídem*, pp. 17-18.
10. *Ídem*, p. 226.
11. Carlos Monsiváis, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", en Guillermo Bonfil Batalla (com.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, FCE-CNCA, México, 1993. p. 478.
12. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., p. 227.
13. *Íbidem*.
14. Carlos Monsiváis, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", op. cit., p. 477.
15. Roger Bartra, *El oficio mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1993, pp. 33-34.
16. *Ídem*, pp. 36-37.
17. Cit. en Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., p. 229.
18. *Ídem*, p. 229.
19. Han sido numerosas las denuncias contra el corsé por parte de hombres y mujeres. En 1919 Alfonsina Storni hizo una denuncia contra el uso de los zapatos de tacón y el corsé, cuyo fin sólo es atraer la mirada de los hombres, pero le causan enormes daños a las mujeres. Dice Storni que el corsé: "deforma la caja torácica hundiendo las últimas costillas y presionando de muy mala manera los pulmones, el mismo corsé suprime el estómago, dificulta los movimientos intestinales y afecta el funcionamiento general de casi todos los órganos internos", provocando diversas enfermedades como "la tuberculosis, la dilatación cardiaca, la úlcera redonda del estómago y la dispepsia". Alfonsina Storni, "Los detalles, el alma", en *La Nota*, núm. 214, Buenos Aires, septiembre de 1919, cit. en Mariela Méndez y Mariana Stoddart, "Gender Tights. Medias de género. Victoria Ocampo y Alfonsina Storni", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997, p. 2.
20. Rachel Vigier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994, p. 43.
21. Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995, p. 65.
22. Doris Humphrey cit. en Lin Durán, *La humanización de la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 47.
23. Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Ed. Blume, Barcelona, 1981, p. 226.
24. Judith Lynne Hanna, "Do we teach sex roles through dance?", en *Dance Teacher Now*, septiembre de 1988, p. 41.
25. Rachel Vigier, op. cit., p. 14.
26. Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 1.
27. *Ídem*.
28. *Ídem*, p. 29.

29. *Ídem*, pp. 35-40.

30. Roselyn Constantino, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Haddad", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995, p.12.

31. Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1993, p. 11.

32. Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994, p. 79.



### Capítulo III. NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO: DANZA DE PALABRAS Y SILENCIOS

Nellie y Gloria Campobello, "hermanas en la sangre y en el arte", (1) son dos figuras claves para la danza mexicana, por su fuerza y alcances, por sus propuestas artísticas innovadoras, porque crearon un trabajo dancístico significativo y sustentaron gran poder. Como bailarinas, maestras, coreógrafas, directoras e investigadoras promovieron el desarrollo del campo dancístico profesional y académico mexicano y, al mismo tiempo, se desarrollaron en él como artistas. Nellie Campobello, además, incursionó en la literatura, un espacio "masculino".

La danza que crearon estas artistas utilizaba temáticas y formas que hablaban de la mujer y su búsqueda personal de autoafirmación. La obra de Nellie "está hecha con la sustancia de su propia vida" (2) rebelde; crea su danza y su literatura "para contestar ofensas y para pagar deudas". (3) En sus obras están presentes los oprimidos y traicionados por la Revolución; los escritos de Nellie y las coreografías de ambas hermanas tienen un claro contenido político y de compromiso social, y participan del proyecto artístico y político nacionalista. En su danza, su propio cuerpo, su condición de mujeres fue el medio del que se valieron para expresarse; como en el ballet de masas 30-30, donde es la mujer, la propia Nellie, quien encarna el movimiento armado de la Revolución de 1910.

Nellie Campobello es una artista que se distinguió por su innovadora escritura; en ésta recuperó su danza y la llenó de imágenes y de verbos. Gloria Campobello siempre se mantuvo en

silencio; su trabajo estaba en la danza donde la palabra no es necesaria y sólo hablan el movimiento y la energía corporal.

Las Campobello se adhirieron al proyecto nacionalista por su compromiso con la Revolución y porque les significó un camino de independencia expresiva. A pesar de los obstáculos que se les presentaron, las Campobello se mantuvieron en la línea profesional que habían elegido, y le abrieron el paso a las generaciones sucesivas de artistas de la danza. Aunque Gloria llegó a convertirse en el prototipo de la *ballerina*, que baila en función de la mirada masculina, su trabajo como maestra y coreógrafa rompe con esa concepción.

### 1. Los orígenes

La leyenda se mezcla con la realidad. La vida personal de las hermanas Campobello se presenta difusa, llena de contradicciones y verdades a medias. A veces resulta casi imposible reconstruir sus vidas y las motivaciones de su danza porque ellas divulgaron numerosas versiones sobre sus orígenes.

El hecho de que Nellie Campobello fuera la hermana mayor y que, además, dominara la palabra, ha provocado que la historia de ambas esté determinada por lo que ella dijo sobre sí misma y su hermana. Nellie era la de las declaraciones y la de los escritos; Gloria, en cambio, siempre con su imagen de dulzura y de disciplina que, aunque en momentos se dejó arrastrar por las circunstancias, pese a todo logró sus objetivos y se convirtió en una primera *ballerina* mexicana.

A través de su escritura y sus obras dancísticas Nellie aparece como una mujer legendaria que encerraba muchas mujeres diferentes y

contradictorias en su interior. Nellie se autodefine como parte de una raza solar superior; una "comanche" capaz de domar caballos y hombres; como una mujer que no tenía nada roto por dentro ni se había enamorado nunca; como egiptóloga y doctora en Ciencias Ocultas. Decía ser "tan auténtica, tan verdadera que cuando hablo, la gente dice que cuento mentiras". (4) y que era "irreductiblemente una mujer sola" y "atada al desierto". Por sobre todas las cosas defendía su libertad; sabía que para alcanzarla debía renunciar "a todo lo superfluo y a muchas otras cosas fundamentales de la vida; [para] ser dueños de nuestros movimientos y defender esta propiedad como se defiende la vida de un niño." (5)

La libertad que ella buscaba no era exclusivamente intelectual, sino principalmente física, y la había experimentado por primera vez "un día en que me ahorcaron en un caballo." (6) Entonces descubrió que ni los regaños, los convencionalismos y las ropas ajustadas podrían limitar su movimiento físico y mental, y los impulsos que la llevaban a sentir el bienestar que le pertenecía. (7) Esa libertad la asociaba con la naturaleza, de la cual se sentía parte, porque su "yo físico era sólo un instrumento obediente a la obsesión" de su deseo de libertad. (8)

Existen diversas versiones sobre las fechas de nacimiento de las hermanas Campobello. Sobre Nellie se han manejado fechas entre 1907 y 1913, aunque los investigadores Irene Matthews y Jesús Vargas han encontrado un acta de bautizo donde se establece que nació el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo, Durango, bajo el nombre de María Francisca. Según Nellie adoptó ese nombre porque así se llamaba una



perrita de su mamá. Ella era la hermana mayor de una familia de seis o siete hijos cuya cabeza era su madre, Rafaela Luna.

Al parecer Rafaela Luna estaba casada o mantenía una relación más o menos estable con Felipe de Jesús Moya, pero su nombre no aparece en ninguna de las actas de nacimiento de sus hijos. "¿Un caso púdico para enterrar indiscreciones o tal vez el primer indicio de un temperamento a la vez femenino e independiente, un sentido de que sus hijos eran *suyos*, y de que nadie, aparte de ella, tuvo que responder por ellos?". (9)

De acuerdo a los relatos de la propia Nellie, ella provenía "de una línea de *mujeres* fuertes y tercas y de hombres bonachones, pero menos 'curiosos' (como luego ha de autodefinirse a ella misma y a su hermana) que sus esposas, sus hermanas, sus hijas". (10) Nellie recordaba siempre a su madre, es figura central de sus obras literarias, pero nunca mencionó a su padre, sólo decía que había luchado y muerto en la Revolución al lado de Francisco Villa.

A la muerte de su padre y ante la ausencia de su compañero, Rafaela Luna se trasladó alrededor de 1910 a Parral, Chihuahua, con sus hijos. Mientras ella trabaja fuera de la casa, Nellie era la encargada de cuidar a los cuatro hermanos que en ese momento vivían con ellas. Fue entonces cuando tuvieron contacto directo con la lucha armada; compartieron la vida y la muerte de numerosos soldados a quienes Rafaela protegía por igual, sin importarle el bando al que pertenecían. Así, su casa se convirtió en refugio de los hombres que tenían "el desenfrenado anhelo de morir en un segundo" y que a Rafaela y a Nellie "les parecían hermosos". (11)

En medio de la agudización de la lucha revolucionaria, el 21 de octubre de 1911 en Parral nació otra de sus hijas, María Soledad Luna, quien años después tomará el nombre de Gloria. La propia Nellie decía que el padre de su hermana era el doctor inglés o norteamericano Ernest Stephen Campbell Reed. También la fecha de nacimiento de Gloria fue modificada y se han manejado fechas desde 1913 hasta 1919.

En 1918, la familia se trasladó a la ciudad de Chihuahua, donde Nellie trabajó como boletera en un teatro y como secretaria de un comandante de la policía del lugar, Alfredo Chávez. Él pudo haber sido el padre de su hijo José Raúl Moya, nacido el 1 de febrero de 1919, según consta en el acta de nacimiento, donde aparece Nellie (María Francisca) como su madre y no se menciona al padre. Muchos años después Nellie, sin hacer referencia a este suceso, aclaró que el hecho de que una muchacha del norte del país, como Villa Ocampo, tuviera

la desgracia (a veces suele ser fortuna) de dar a luz sin haberse casado, su conducta no es atribuible a maldad sino a bondad, a sencillez, a entereza. Allá a una muchacha mala nadie la engaña; a las buenas, sí. Por eso, y a diferencia de lo que sucede en el centro del país, a éstas las protege su familia. Sus hermanos son como padres de la criatura. (12)

Así, el pequeño fue considerado como hijo de Rafaela y Nellie nunca reconoció haber sido madre; pero a escasos dos años de edad, el 11 de mayo de 1921, murió el "angelote" de ojos azules.

Al parecer esa es la razón de las versiones que difundió Nellie sobre sus orígenes:

Cuando se descifran los códigos de sensibilidad y dolor personales en su poesía y en su prosa biográfica, es evidente que la dureza con que Nellie Campobello iba a vivir, la ambición que la empujó a subir la escalera hacia el éxito profesional, el sentimentalismo con el que siempre recordaba a Villa Ocampo y a su mamá, que se puede comparar con el rechazo total de su papá y de Chihuahua y de la vida allá, la insistencia, a la vez púdica y snob en que se le llamara "señorita", la constante vigilancia sobre su hermana menor, el disgusto difícilmente escondido bajo cierto aire de respeto con el que trataba a la mayoría de los hombres: todo tiene su raíz, o puede tener su raíz, en los acontecimientos a veces felices pero a menudo traumáticos de su adolescencia. (13)

El 16 de septiembre de 1922, mientras Nellie se encontraba en Laredo, Texas, visitando a unos familiares, su mamá murió en Chihuahua. Esto significó la total ruptura de la familia con el norte del país y, con Nellie a la cabeza, se trasladaron a la ciudad de México, a finales de 1923. La "tribu" de los Luna estaba formada por ella misma y sus hermanos Judith, Gloria, Carlos, Mauro y Jesús. Cuando llegaron a la capital todos se crearon una vida nueva y modificaron sus edades; Nellie y Gloria cambiaron sus apellidos, tomando el Campbell del supuesto padre de Gloria. Quizá por eso hicieron el contacto con la colonia inglesa y norteamericana de la ciudad y ambas ingresaron al Colegio Inglés y con ello, según Nellie, a un mundo refinado donde se acostumbraba la enseñanza de las artes, incluyendo la danza. Además, Nellie siguió con la práctica de la equitación, que tanto placer le había dado desde la niñez y la fortalecía.

En esos momentos México vivía un renacimiento, producto del fervor revolucionario y la reforma educativa y cultural de Vasconcelos. Desde el gobierno impulsaba el nacionalismo con la certeza de que sólo apelando a las raíces culturales y el arte indígena podría construirse la nueva identidad mexicana de rasgos originales. En ese proceso, las Misiones Culturales desempeñaron un

papel central, y fueron las encargadas de llegar al México "enterrado" y difundirlo en las ciudades.

Los intelectuales y artistas respondieron al llamado de Vasconcelos porque coincidían ampliamente con el proyecto nacionalista; el muralismo se convirtió, por sus propias condiciones y desarrollo, en su expresión estética fundamental. En el ámbito dancístico Vasconcelos promovió la danza popular, los bailes folclóricos y los espectáculos masivos; pero la danza que Vasconcelos pretendía crear debía ser síntesis del arte culto y popular, de tradición y modernidad, lo que no pudo concretarse porque las condiciones del campo no lo permitieron e impidió que participara directamente en el proyecto cultural nacionalista.

## 2. Vocación nacionalista y revolucionaria

En 1925 la compañía de Anna Pavlova visitó a México por segunda vez y fue el momento en que Gloria Campobello descubrió su vocación y decidió convertirse en *ballerina*. Para ello, inició sus estudios dancísticos con las maestras italianas Adela, Amelia y Linda Costa. Ese interés no fue compartido por Nellie al principio; ella permanecía afuera del estudio, en su auto, esperando a su hermana. Sin embargo, poco a poco cambió su decisión y siguió a su hermana, con el deseo de protegerla, pero también para alcanzar la libertad física que perseguía.

Para Nellie, la educación dancística que impartían las Costa era muy deficiente y decidieron cambiar de maestra; eligieron a Carmen Galé, "una muchacha de tipo indígena que tenía un *port de bras* que podías esculpirlo en mármol y fue muy generosa con nosotras." (14)

Nellie le daba gran valor a Carmen Galé porque se había formado con Vittorio Rossi y había recibido indicaciones de la propia Pavlova.

Más tarde sus maestros fueron los polacos Stanislava Mol Potapovich y Carol Adamchevsky, quienes llevarían a las hermanas al foro. En sus primeras presentaciones en público, Nellie mostró su rebeldía y su necesidad de libertad: se negaba a traer "encerrados" los pies, por lo que bailaba descalza y sus interpretaciones daban la impresión de un "caballo en el desierto corriendo". (15) Después Nellie y Gloria tomaron clases con la norteamericana Eleonor Wallace, hasta que ingresaron al grupo de Lettie Carroll.

En este grupo participaban las niñas de las colonias inglesa y norteamericana, por lo que tenía gran prestigio. Nellie tomó en forma competitiva su participación en un grupo de extranjeras, pues las dos hermanas pudieron demostrar, como mexicanas, que "podíamos darle en la mera a las gringas, y que nosotras lo hacíamos mejor". (16)

En 1927 debutaron en el Ballet Carroll y Nellie interpretó a varios personajes, generalmente masculinos; algunos de ellos fueron creados por ella misma, pues improvisaba al estar en el foro, lo que la hacía sentir muy orgullosa. (17) La razón por la que tenía papeles masculinos era la ausencia de varones pero también se debía a su figura y condición atlética, cuya fuerza se la debía, según ella, a su "sangre comanche".

Desde el primer momento la crítica se volcó en halagos para el grupo de Carroll; se festejaban a todas las bailarinas, "desde el endeble cuerpecillo infantil que hace prodigioso esfuerzo por seguir el ritmo musical, hasta la silueta vetusta que se yergue majestuosa

en estatuaria desnudez". (18) Las hermanas Campbell tuvieron menciones muy especiales:

El príncipe feliz (Nellie Campbell) [en *Una fantasía bucólica*] pasó bellamente por la escena, con su traje plateado de una realización perfecta, con una inmensa cimitarra color de luna [...] Y así el ballet fue un verdadero sueño oriental, en que cada quien puso su temperamento de danzarinas fuertes en técnica y en comprensión. Los *divertissements* dieron un bello fin a la fiesta. Cada uno constituyó un éxito absoluto, desde aquella visión infantil, plena de sabor mexicano, ¡Ah qué inditos! (Margarita, Amelita y Kenneth Smith) hasta el baile de los marineros (Alicia, Muench, Winkie, Francis, Doris Hanckenberger, Margaret Cuiilty, Victoria Ellis, Betty Herman, Nellie Campbell y Alice Jennings), de un sabor moderno con música sincopada y dinámica. Quizás merezca los honores máximos, en esta bellísima fiesta de arte -en la cual todas las "artistas" son ya verdaderas danzarinas- Miss Gloria Campbell, una estrella de catorce años que posee una intuición de gracia y de línea extraordinaria. (19)

Más tarde, en julio de 1927, el grupo debutó como el Carroll Ballet Clasique, y a pesar del nombre presentaron obras más "modernas", en el sentido de que retomaba la danza libre al estilo de Isadora Duncan. Las Campbell participaron en *Fantasia oriental*, con Nellie como "El Favorito" y Gloria como "Una joven que sufre de amor no correspondido"; *Ballet de las joyas*, donde Nellie era el diamante y Gloria la perla. Presentaron varios *divertissements* y entre ellos estaba *Baile Russo* en el que participaba Nellie, *Polka clásica* con Gloria y *Ay qué normalistas!!!* donde participaban las dos. (20)

El repertorio presentado le valió los halagos de un cronista: "Todo el grupo de ballet de Miss Carrol vive la danza, baila la danza. Dijérase que esas muchachas nacieron para llenar esa función natural en la mujer que es la danza". (21) Las Carroll's Girls, "damitas de la mejor sociedad", alcanzaron gran popularidad e inclusive se consideraban el prototipo de la mujer liberada en "la

nueva era" de los años veinte. Al poco tiempo de su debut las fotografías de las Misses Campbell, Vicky Ellis y Rebeca Viamonte aparecieron en *El Universal Ilustrado*, donde se precisaba que

con la emancipación efectiva de la mujer, han surgido muchos vicios y muchas virtudes, y hemos de referirnos, por hoy, solamente a las últimas. Entre éstas se destaca, fundamentalmente, la pasión por el ejercicio físico, el afán de lograr una fuerte belleza generadora de salud y vigor, en vez del estetismo de antaño, alejado de todo movimiento, de toda acción que perturbara las suaves labores del gineceo. Y una de las conquistas de esa nueva juventud femenina que ahora nos infunda de sonrisas y de faldas cortas, es indudablemente la pasión por el ballet clásico, que se ha adueñado de todas las mujeres del mundo. Queremos referirnos al dulce, delicado afán de la danza, enmarcado en una técnica fuerte, fruto de larga experiencia, y que por ello ha sido considerado como arte glorioso e independiente. El ballet se adueña, lenta pero seguramente, de las mujeres mexicanas, incapaces de sustraerse al enorme afán de evolución y de movimiento que acelera, por ahora, la marcha del mundo. (22)

Así, la crítica reflejaba la opinión generalizada en ese momento hacia la danza: era una actividad "propia" de la mujer" porque ahí desarrollaba su sensiblidad, mostraba su belleza y era un medio para alcanzar un cuerpo saludable. En efecto, la danza era un medio que se les ofrecía a las mujeres para vivir su cuerpo no sólo por razones de salud, sino para expresarse y alcanzar independencia.

El éxito obtenido, aunado a que el tipo de danza que hacía la compañía de Miss Carroll era comercial, aunque no profesional, permitió que la imagen de sus bailarinas fuera utilizada con motivos publicitarios, y aparecían sus fotos anunciando desde sistemas de audio-reproducción hasta flores, pieles y el sofisticado hábito de fumar: ellas eran, incluyendo a las Campbell, prototipo de la belleza "moderna".

A pesar de que la compañía de Lettie Carroll continuó trabajando, en 1929 las Campobello se separaron e iniciaron un nuevo tipo de danza, con tintes nacionalistas. Hicieron sus propias creaciones de danzas tradicionales y formaron un dueto, donde nuevamente Nellie tomó el papel del varón. Cambiaron su apellido a Campobello y sus fotos se reprodujeron en los periódicos, pero ahora, interpretando danzas mexicanas "auténticas". Lucían una imagen "depurada y seria" con indumentaria tradicional y peinados y maquillajes sencillos. Esta nueva imagen, que reflejaba su nuevo concepto de la danza, con hondas raíces nacionales, fue festejado por los intelectuales y artistas de la época. Aunado a esto, Nellie inició su trabajo como periodista y en 1929 publicó su libro de poemas *¡Yo!* Ambas hermanas se relacionaron con intelectuales, como Martín Luis Guzmán, a quien conocían desde 1923.

La aceptación del trabajo dancístico de las Campobello les valió una invitación para participar en la Feria de Sevilla. Sin embargo, la gira sólo las llevó a La Habana. Ahí conocieron el verdadero ambiente teatral, pues hasta el momento su experiencia se reducía a la compañía de Lettie Carroll que, aunque había tenido ciertas pretensiones de profesionalismo, estaba formada por "señoritas de la alta sociedad" que actuaba en eventos de caridad y festivos, lo que las había mantenido alejadas de la bailarina profesional de ese momento: la que trabajaba en el teatro de revista.

Al bailar profesionalmente en Cuba, según Nellie, contaron con el apoyo del embajador mexicano en ese país, Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, aunque en contradicción con esto, Nellie sostenía que ella misma le solicitó al empresario del Teatro Campoamor formar parte del



espectáculo que ahí se presentaba y, después de insistir un tiempo, fueron aceptadas. En enero de 1930 se presentaron ante el público y al no ser consideradas como parte importante del programa (sus nombres aparecían "en letras chiquitas") se negaron a bailar (aunque finalmente fueron convencidas por el esposo de Esperanza Iris para salir al foro).

Las Campobello actuaban, a usanza de la época, como parte de un programa de teatro de revista en los intermedios, con el fin de que se hicieran más dinámicas las funciones. (23) El tipo de exigencias que se tenían para una bailarina en esos espectáculos incluía bailar "ritmos levantándonos las enaguas para que se nos vieran las piernas. Pero yo salí a bailar como lo hace la tehuana, con esa dignidad humilde, no majestuosa, sino la dignidad concentrada del indio". (24) Además de bailar en el Teatro Campoamor, las Campobello actuaron como parte del espectáculo "las cuatro bellezas del Chateau Madrid", un centro nocturno de La Habana. Sin embargo, se negaban a convertirse en bailarinas de revista; a ellas les interesaba una danza auténtica, producto del "México enterrado", con rasgos originales y que contribuiría a la construcción de una cultura revolucionaria y nacionalista. Con su espectáculo, en La Habana tuvieron mucho éxito, pues los conocedores "se dieron cuenta que estaban haciendo danzas auténticas y que las conocían a fondo". (25)

Paralelamente a sus actividades dancísticas, que no les satisfacían del todo, las hermanas Campobello entablaron amistad con personajes "de la alta sociedad habanera" e importantes intelectuales. Conocieron al escritor cubano José Antonio Fernández de Castro, quien quedó fuertemente impresionado por ellas.

Fernández de Castro, en su libro *Barraca en feria*, le dedica un capítulo a Nellie, donde la describe como

esa flor interesante, hallada poco antes por el experimentador en un pequeño y estrepitoso laboratorio nocturno, es como en la canción mexicana "alta y delgadita" y quizás si a primera vista parezca "clavel de enero". Pero no. Es sólo una rosa. (26)

Sosténia que Nellie y Gloria eran "dos amapolas nacidas en un valle. Un valle que no es tropical. Una, seguramente roja. La otra menos. La otra, con un suave color violeta. Violeta que tuviese un fino baño dorado." (27) Por supuesto que la roja era Nellie y, la violeta era la rubia y silenciosa Gloria.

Fernández de Castro, como las dos hermanas, consideraba que los lugares donde ellas presentaban sus danzas no eran los adecuados para su trabajo, que era serio y de calidad. Además, el escritor cubano leyó los versos que Nellie había publicado y de inmediato la reconoció como poeta; le mostró sus versos a Federico García Lorca y el español quiso conocerla. Ambos fueron a visitarla, pero ella se negó a recibirlos y les advirtió que sólo los atendería tres minutos desde el balcón. Esta actitud correspondía al código de conducta que Nellie consideraba "decente"; según ella, evitaba que las dos hermanas tuvieran trato con hombres y asistieran a fiestas, porque "eso trae el diablo adentro." (28) Sin embargo, el poeta Germán List Arzubide sostiene que cuando conoció a las Campobello en La Habana, después de su función estuvieron dispuestas a festejar con él. (29) Nellie, además de Fernández de Castro, también conoció al poeta norteamericano Langston Hughes, quien más tarde tradujo al inglés algunos de sus poemas y fragmentos de su prosa.

La estancia de las Campobello en Cuba fue muy importante para ellas porque ahí definieron cuál sería su futuro en la danza. Seguramente bajo la influencia de Nellie, las dos hermanas se plantearon la necesidad de expresarse en términos originales dictados por su propia nacionalidad, y Nellie recibió el impulso de artistas e intelectuales que ella respetaba para seguir desarrollándose dentro de la literatura.

En La Habana, "Gloria reía, quería ser danzarina, sólo danzarina y nada más que danzarina"; Nellie temió que su hermana se introdujera en los teatros de revista, único lugar donde se podía presentar ballet hasta esos momentos; creía que, como muchas niñas pobres, su hermana sería "devorada" por ese ambiente "que acaba con ellas y con sus familias". Para Nellie,

el ballet, visto por nosotras a la manera inglesa o rusa, es un arte que en la vida mexicana sólo se puede practicar en sociedad, en fiestas de caridad, o simplemente, en exposiciones escolares; pero esto naturalmente inofensivo e inocente, en nuestro medio [el ballet] no cabía ni cabe. (30)

Así, se vieron en la necesidad de entrar en el ámbito oficial y escolar, único espacio "honorable" que tenía la danza escénica mexicana desde el siglo pasado. Al discutir sobre su futuro, las hermanas decidieron participar en la formación de una escuela de danza en México, que debería ser gratuita para las jóvenes pobres y, por tanto, oficial.

A su regreso al país a mediados de 1930, las Campobello se integraron como maestras de la Sección de Música y Bailes Nacionales del Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Nellie impartió clases en la Escuela del Estudiante

Indígena y Gloria en la Escuela Corregidora de Querétaro, e intervinieron en espectáculos escolares y en actos políticos institucionales.

Entraron, así, al ámbito educativo oficial, el que promovía una educación-domesticación de las mujeres. Las Campobello pudieron librarse de esa educación en cierta medida, porque no contaron con una educación formal en su infancia (debido al movimiento armado) y, más tarde, porque sus estudios los realizaron en escuelas particulares de la colonia inglesa y norteamericana. Cuando ingresaron como maestras de danza a las escuelas de capacitación técnica para mujeres de la SEP, se integraron al sistema educativo para difundir las nuevas prácticas corporales que pretendían promover la salud, la belleza, el entretenimiento y una mejor calidad de vida para las mujeres y, por tanto, liberarse en alguna medida de sus papeles tradicionales. Estas prácticas se generalizaron a todo nivel, tanto entre las mujeres de clases populares como de las élites, y dejaron de ser patrimonio de las bailarinas profesionales; los esfuerzos de la SEP y el trabajo del grupo de Carroll jugaron un papel muy importante en este proceso.

El trabajo que desarrollaron las Campobello como bailarinas y maestras, además, les permitió establecer lazos con muchas mujeres, quienes, como participantes y espectadoras, se identificaron con las imágenes y la energía de su danza. Con los viajes que realizaron por todo el país, las Campobello llevaron su danza con la que "bailaban México" y concretamente "Revolución", en términos de Manning, y ellas eran un vehículo para establecer los lazos de la comunidad imaginada, que ellas consideraban su "misión".

Participaron en las Misiones Culturales, como "mensajeras del arte de la danza". Para Nellie, esta era su contribución al pueblo y su respuesta al llamado de la Revolución; pretendía que su trabajo fuera útil al país y estuvo atenta a que su labor "fuera digna y bella a la vez". (31) Huyó del matrimonio y se concentró en su trabajo y, con ella, su hermana, pero no lograron sus objetivos porque fueron "utilizadas". Años después Nellie diría que su trabajo había sido manipulado, porque "la danza, como por ley, debía ser siempre explotada por quienes no danzan y frente a los cuales la más débil es la danzarina, según se advierte en el raquítico ambiente oficial de nuestros días". (32)

En julio de 1930, a escasos días de haberse incorporado al DBA, las Campobello iniciaron sus presentaciones como parte del cuerpo docente de la institución. Mostraron su propio repertorio, basado en danzas mexicanas, como *Escena tarahumara* y *La Zandunga*; además del *Jarabe* que bailaban con huaraches y *La fantasía yucateca*, de la que hacían una estilización y ambas la bailaban con zapatillas de punta. El trabajo coreográfico de las Campobello fue considerado por el historiador cultural Carlos del Río como "el primer espectáculo de danza mexicana de alta calidad estética que en México se ha ofrecido". Sobre la creación que habían logrado del *Jarabe* señalaba que habían interpretado "sin miedo, apasionadamente" el jarabe verdadero, con una "intención voluptuosa y dionisiaca". Y, efectivamente, las Campobello no querían reproducir el jarabe que en esos momentos era tan popular en los teatros, bailado con puntas en recuerdo a Pavlova.

Del Río festejaba que no necesitaran bailarín para sus duetos, y que ese papel lo bailara Nellie con su "antecedente de existencia montaraz, su gusto por la aventura"; ella era todo un hombre en escena porque "persigue, vence a la mujer, la domina en un final de alegría". Además, le parecía que la interpretación de Nellie en *La Zandunga* era perfecta, por su "ritmo lento, de detenidas actitudes, en el que participan los brazos: baile sin sonrisas escénicas, hierático". Sobre ellas dice Del Río que son notorios "los arrebatos" de Nellie y "los silencios" de Gloria, pero ambas son

muchachas tormentosas, apasionadas. A su contacto todo adquiere altas temperaturas. Bajo su delgadez -que no es sino aparente-, la mayor oculta una reflexión lenta y eficaz: el grito sólo sale de su boca después de que ella ha ensayado los detalles de la naturalidad, inclusive las actitudes de coronela villista que siente no haber sido. Aunque norteña, más del Norte, la otra tiene las calidades plásticas y la calidez de fruto de los trópicos, hasta ese satisfecho, rebosante desdén con que ofrece a la contemplación, al examen del hombre. (33)

En 1931 las Campobello se integraron al equipo de docentes de la SEP que dirigía el maestro ruso de danza Hipólito Zybin como parte del intento de la Secretaría para establecer un programa escolar formal de danza y crear obras para actividades oficiales, además de realizar investigaciones de campo sobre las danzas tradicionales. Para esos actos oficiales, las Campobello bailaron los papeles principales del *Ballet del árbol* de Zybin y, poco después, participaron en la fundación de la Escuela de Plástica Dinámica, primer intento serio en el país por profesionalizar la danza académica y según la propuesta de Zybin.

Para fundamentar la Escuela, el maestro ruso había presentado un ambicioso y original proyecto al DBA con el fin de crear "el ballet mexicano" y una compañía profesional de danza. El equipo de trabajo de la Escuela estaba constituido por su director, el pintor Carlos González; el director técnico, Hipólito Zybin; las auxiliares, Linda y Amelia Costa; un maestro de apellido Zapata y las Campobello, como encargadas de la clase de bailes mexicanos.

Desde el primer momento se manifestaron los problemas internos, fundamentalmente porque Nellie consideraba que Zybin, un maestro extranjero, no era el más indicado para dirigir el proyecto (aunque era su autor), ni le reconocía su valor a las Costa como maestras de ballet. Esta era una apreciación arbitraria, porque tanto Zybin como las Costa tenían profundos conocimientos balletísticos y amplia experiencia como maestros. Los problemas internos, además de las reales deficiencias de los maestros de danza que colaboraban en la SEP y que Zybin señalaba, acabaron por provocar el cierre de la Escuela.

Antes que eso sucediera, en junio de 1931, en un homenaje a Alvaro Obregón, las Campobello estrenaron *Ballet yaqui*, bailado por sus alumnos de la Escuela del Estudiante Indígena. Se presentó la obra en varios eventos oficiales junto con otras obras de los maestros de danza de la SEP.

En la siguiente actividad, en noviembre de 1931, para conmemorar el aniversario de la Revolución, nuevamente los maestros y maestras presentaron sus creaciones. Esta vez las Campobello estrenaron una de las obras fundamentales de la danza mexicana: el *Ballet simbólico 30-30*. Este ballet de masas tenía coreografía de Nellie y Gloria

Campobello y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez y dirección artística de Carlos González. Contaba con la participación de alumnos de la Escuela de Plástica Dinámica, de Enseñanza Doméstica, las primarias Gabriela Mistral e Ignacio M. Altamirano, la Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena.

Al igual que en ocasiones anteriores, las obras de los maestros fueron bien recibidas por la crítica y el público, pero el 30-30 causó gran impacto, por ser una "verdadera obra de arte de inestimable valor por su alta expresión simbólica, por la fuerza de su objetivo revolucionario"; se veía como un ejemplo de la "obra social y de difusión cultural e ideológica" que se podía hacer a través de la danza escénica, labor que se planteaban las autoridades de la SEP. (34)

Otro cronista resaltaba la "plasticidad emocionante", su "realidad seductora" y la influencia del muralismo mexicano en la obra. (35) Otro más señalaba que el 30-30 era "la obra coreográfica original más importante de la época" y que era el producto de un equipo de trabajo, que había logrado llevar su mensaje al público popular porque hablaba de la realidad política actual. (36)

A pesar de las modificaciones que sufrió esta obra a lo largo de cuatro décadas, se mantuvieron las tres partes que la componían: *Revolución, Siembra y Liberación*. En la primera la virgen roja, representada por Nellie Campobello, llevando una antorcha en las manos levantaba a las mujeres oprimidas, quienes distribuían armas al pueblo para "reventar" sus ataduras. En la segunda, cuando llegaba el momento de construir después de la guerra, era otra vez la mujer quien sembraba la tierra y ayudaba al hombre en el campo liberado. En



la tercera parte se escenificaba el anhelo revolucionario; la unión del campesino, obrero y soldado "amparada por la virgen roja que presidió el estallido de la lucha". (37) Al final, cuando inclusive se cantaba *La Internacional*, quedaban círculos que

semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando los movimientos de una polea. Al centro, las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una hoz formada por campesinos y un martillo por obreros. Las campesinas cantan desgranando el maíz a los acordes de sus himnos de libertad. (38)

El 30-30 se presentó en todo el país durante muchos años, en forma completa o sólo fragmentos, en espacios al aire libre, enormes estadios y teatros, para conmemorar eventos oficiales y políticos. La última vez que se bailó completa fue en 1946, y en 1960 se presentaron fragmentos en el Palacio de Bellas Artes (PBA).

Uno de sus momentos más importantes fue el Día del Soldado en 1935, cuando el propio presidente Lázaro Cárdenas estuvo presente. Esa vez, en el Estadio Nacional, participaron 400 mujeres de rojo, 200 sembradoras, 200 soldados, 200 campesinos y 200 obreros, además de numerosas escuelas, grupos de policías, coros y bandas musicales. Los intérpretes no necesariamente eran bailarines sino que participaban enormes contingentes de alumnos y trabajadores que realizaban los sencillos movimientos que exigía la danza, pues se había creado con "movimientos funcionales, naturales. No era racional [ni] estudiada". (39) Lo importante no era la calidad dancística, sino la grandeza del espectáculo.

El cronista Armando de María y Campos se refirió a esta obra como un ballet-mitin y un ballet proletario. Su primera parte, era "hondamente expresiva, de una sencillez absoluta para hacer llegar a

las masas su simbolismo de levantamiento que todo lo incendia y lo arrasa"; la segunda parte era más "típica y mexicana" por la indumentaria utilizada y la estilización de pasos de danzas tradicionales; la tercera parte resultaba "francamente simbólica" por la participación de obreros, campesinos y soldados quienes formaban la hoz y el martillo,

signos de la doctrina proletaria, de una emocionante fuerza de expresión, de una tosca belleza muy del momento político que vive México. Es una afortunada idea la de emplear la danza como medio de propaganda política, aunque utilizada por otros países Rusia o Alemania, por ejemplo, nueva entre nosotros. (40)

El 30-30 es la obra coreográfica más importante de los años treinta; fue producto del trabajo en equipo de diversos artistas y de los materiales recuperados por las Misiones Culturales. En la obra, además, se logró una comunión entre el discurso oficial revolucionario, los artistas y el público, quienes se integraban al espectáculo al compartir el mensaje y la plasticidad presentados. El 30-30 es un claro ejemplo del trabajo artístico que se realizaba en esos momentos, cuando

Las voces, las propuestas y los programas más "operativos", fructíferos y efectivos son aquellas instancias y modelos del arte y de la cultura que se elaboran y se "trabajan" en conjunto, colectivamente, al amparo de organizaciones gremiales y sindicales ligadas, sí, a las instancias gubernamentales y oficiales, pero en contacto directo con las necesidades e idiosincracia del indígena, el campesino, el proletariado. (41)

Si bien el 30-30 fue un ballet masivo producto de un trabajo de equipo, fue fundamental la participación de las Campobello en éste, pues eran las especialistas en danza. Sobre el proceso de su creación

es importante mencionar que fue solicitado por la SEP para la conmemoración de la Revolución sólo unos días antes de que se llevara a cabo su presentación.

Según los testimonios de Nellie Campobello, Carlos González les preguntó a los maestros sobre lo que tenían preparado y

Vieras que soy muy rápida para crear una cosa. Con la *Marcha de Zacatecas* -les dije- podemos hacer este ballet, y me puso a bailar luego luego, porque cuando bailo estoy creando. (42)

Empecé a bailar como una mexicana del norte. Porque allá en el norte somos bravas, nosotras les pegamos a los hombres. Yo soy de la sierra de Durango, de donde son los más temibles batallistas. Allí de donde se formó el general Villa, Urbina, todos [...] En el 30-30 la temática es el pueblo dormido. Ese ballet es el pueblo que duerme, y luego la antorcha que viene, con una mujer en rojo, que era yo, con los cabellos de fuera y descalza, auténticamente descalza, no como las bailarinas modernas que se ponen a dar sus vueltecitas esas furrís [...] Y luego llegó el triunfo de la *Revolución*, luego vino la *Siembra*, es el argumento, y luego vino la escuela rural. Todo fruncido, yo no lo hice. Yo nada más hice el momento de la *Revolución*. Luego hicieron la *Siembra* que la puso mi hermanita Gloria, muy bella. Y después de una cosa que yo hacía así, no sabe usted cómo soy moviéndome. (43)

El 30-30 era de especial significado para Nellie, y con esta obra ejemplificaba su originalidad en la danza: "Yo no imito a nadie, yo cree mis propios movimientos. Yo cree el ballet 30-30; está hecho con paso abierto, en danza, paso abierto. Y con movimientos de Cultura Física, porque en las escuelas no sabían baile, ni siquiera gimnasia". (44)

Sus múltiples representaciones en diversos estadios del país fue el motivo de uno de los más emotivos poemas escritos por Nellie Campobello. En algunos de sus fragmentos es posible ver el significado que tuvo para ella este ballet masivo que llevaba el mensaje de la Revolución:

Antorcha roja en las manos;  
sola en el preludio; amanecer musical.  
En pasos y círculos mi cuerpo ondulo,  
alarde de agilidad y destreza,  
emoción del segundo.

Invasor el paso en danza abierta,  
abrazando mi anhelo,  
voy rompiendo la obsidiana  
del duro corazón del suelo. [...]

Abrasada con mi danza,  
me diste cumbre en la cumbre.  
Mundo empinado en las sombras  
que bajaban de las nubes.

Todo era rojo:  
las antorchas y los arcos,  
rojo nuestro atavío,  
nuestra sangre, nuestras manos,  
los relámpagos del cielo  
y la procesión de flores,  
lazo de nuestros cabellos.

Bajo la lluvia, en tu estadio,  
-Grecia le dio su contorno-  
ochocientas danzarinas,  
danzaban pisando el lodo  
y así dejaba de serlo.  
Y al recibir los aplausos,  
llevaban de tantas rosas,  
rosas en los pies descalzos. [...]

Y desde su dolor y mi dolor  
he podido llegar al mármol rojo  
de su corazón,  
o negro y duro como la obsidiana  
que en flechas ligeras y mortales  
cortan el impulso de mi danza  
para volverme al centro de mi nada.

Así es el ritmo de mis pasos:  
retiene la expresión de mí misma  
en mi pueblo;  
mi pueblo que ama, que odia,  
mi pueblo que sin cesar  
ama, olvida, odia y vuelve a amar.

Así ha ido mi danza:  
sin límite en su cauce,  
sin época.  
Ella se extiende como el viento  
y permanece como el mar.

En todos los estadios  
donde para tí he danzado,  
he ido sumisa a prosternarme ante tu imagen,  
y entre luceros y nardos, tú, patria,  
forjada con devoción,  
me hiciste estatua en silencio,  
estatua en paso de danza,  
que humilde toca tu suelo,  
suelo en que estoy engarzada. (45)

El trabajo que realizaban las Campobello, así como muchos otros y otras artistas que estaban comprometidos con el proyecto cultural y educativo nacionalista de Vasconcelos, iba encaminado a la construcción de la unidad nacional y reivindicación de los valores propios para fortalecer la cultura original y valiosa del país. Era un proyecto, como ya queda dicho, a través del cual el Estado utilizó la educación y el arte como medios para diluir antagonismos, aglutinar a la sociedad y, con ello, construir su hegemonía y la unidad nacional que requería para consolidar su proyecto de nación.

Ya para inicios de la década de los treinta el ethos y el afán esteticista de Vasconcelos se habían radicalizado. Ahora el nacionalismo de la clase gobernante exigía una cultura más politizada, con tintes proletarios y rojinegros. Ya no se trataba de dialogar con el "espíritu" y llegar a una cultura refinada y elitista que compartiera el pueblo, como Vasconcelos sostenía. En los treinta se debía apelar a las masas populares y a la Revolución; el arte debía estar comprometido socialmente; al artista se le exigían devoción y entrega a la patria. Con la subida de Cárdenas al poder en

1934 y la implantación de la educación socialista, esta mística revolucionaria subió de tono; el propio presidente dijo:

La cultura sin un concreto sentido de solidaridad con el dolor del pueblo no es fecunda, es cultura limitada, mero adorno de parásitos que estorban el programa colectivo. El pensamiento se enaltece cuando lo anima la tragedia de los hombres en su búsqueda de la fecundidad, en su lucha contra la naturaleza. (46)

El Estado mexicano revitalizaba su hegemonía por la invocación de su herencia revolucionaria y su nacionalismo, adecuándolos a las necesidades propias del nuevo régimen; el discurso oficial nacionalista se mantenía, pero redefinido y los artistas lo secundaron.

Si bien el Estado ha utilizado al arte, y a la danza en específico, para conformarse una fisonomía, una imagen que lo represente en el exterior y lo legitime en el interior, no se ha impuesto de manera mecánica y plena, sino por medio de negociaciones. A través de éstas, el artista ha conservado una libertad expresiva y postura crítica y a veces hasta contestataria, y el Estado ha conseguido el apoyo del artista. Baste mencionar que, como parte de esas negociaciones que se establecieron entre artistas y Estado, estaba el hecho de que Nellie Campobello participaba simultáneamente en homenajes a Alvaro Obregón, a quien consideraba traidor a la Revolución, y a su siempre presente Francisco Villa.

Nellie Campobello se incorporó al nuevo proyecto nacionalista por razones éticas y estéticas. Ella misma escribió al respecto en 1959:

Amar al pueblo es enseñarle el abecedario, orientarlo hacia las cosas bellas, por ejemplo, hacia el respeto a la vida, a su propia vida y, claro está, a la vida de los demás; enseñarles cuáles son sus derechos y cómo conquistar esos derechos; en fin, enseñarle con la verdad, con el ejemplo; ejemplo que nos han legado los grandes mexicanos, esos ilustres mexicanos a los cuales no se les hace justicia. (47)

A veces flaqueaba en su esfuerzo y se preguntaba por qué realizaba ese trabajo de "misionera":

Otra ciudad, otras gentes, otras sonrisas, todo como el punto rojo de los trajes en el ocre de la tierra, todo girando igual; y el sol continuaba también abriéndome su luz. Aunque yo me preguntaba: ¿Por qué andamos aquí? ¿Por qué tengo que danzar en estos estadios enormes, en este suelo ardoroso que remueve la tierra, que sofoca mi aliento? ¿Y por qué marcan el campo con líneas de cal viva? ¿Esta cal espantosa que se nos mete en la respiración? Era la Patria; ella lo quería así. Los hombres que tenían la ley ordenaban que fuéramos por todos los estadios, que respiráramos la tierra y la cal. Ellos decían que el señor Presidente pedía que los más jóvenes regaláramos nuestro aliento fresco y sano. ¿Sería cierto? Quién lo sabía! Pero seguíamos, nos acompañó nuestra sonrisa... (48)

Así, de manera consciente y sumisa, participó en la construcción del arte dancístico expresivo y moderno que le exigía la Revolución; liberó a la danza de sus parámetros y creó una nueva, explosiva y "viril". Por eso dejó de bailar para un público frívolo, por eso corría descalza sobre el lodo y la cal de los estadios y, por eso, a pesar de su compromiso con el Estado revolucionario y el arte militante, nunca se venció ante éste y mantuvo su postura rebelde y crítica, alejada de la "familia revolucionaria".

### **3. Escuela Nacional de Danza: un proyecto de vida**

Aunque la Escuela de Plástica Dinámica fue cerrada, el interés oficial por la creación de una escuela de danza dependiente del Departamento de Bellas Artes de la SEP continuó.

Con el fin de crear esa escuela, el compositor Carlos Chávez (entonces director del Conservatorio Nacional de Música) y Nellie Campobello presentaron sus propuestas al Consejo de Bellas Artes, pero en realidad ambas eran adversas a la escuela. El compositor sostenía, a partir de su visión del arte nacionalista, que los recursos destinados a la escuela deberían ser utilizados en trasladar a los indígenas a la ciudad de México, pues "no deben existir actividades docentes en materia de danza mientras no exista la danza mexicana, creada como una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país". El Consejo deshechó esta propuesta. (49)

En cuanto a la de Nellie Campobello, que tampoco apoyaba la creación de una escuela, proponía en su lugar una compañía profesional de danza, formada por las Campobello, así como por maestros y bailarines distinguidos. Esa compañía debería permitir la creación de la escuela mexicana de ballet a partir de las danzas tradicionales. La propuesta Campobello era muy semejante a los planteamientos que Vasconcelos había enunciado desde inicios de la década de los veinte, pero solamente tomaba en cuenta sus intereses personales, al privilegiar la práctica dancística y restándole importancia a la formación que se requería para llegar a ella. Esta propuesta es el primer antecedente de su intento por conformar una compañía para desarrollarse, ella y su hermana, como bailarinas y coreógrafas, sin considerar del todo los intereses del resto de los estudiantes, bailarines y maestros.

La crítica a la proposición Campobello que hizo el Consejo del Bellas Artes (el dictamen fue firmado por José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Rufino Tamayo) es interesante, porque era la visión de



los artistas de otras ramas y por su poder burocrático impusieron sus criterios por sobre el de los especialistas (como era la propia Nellie). Para el Consejo no era posible considerar la existencia de una escuela mexicana de ballet como la rusa o francesa, pues significaría improvisar en un laboratorio con riesgo de caer en el artificio de "lo pintoresco" y, además les parecía que no existían ni siquiera diez profesionales aptos para la creación.

Debido a esos criterios, el Consejo de Bellas Artes no aceptó ninguna de las dos propuestas y decidió la fundación de la Escuela, paso muy importante para la consolidación del trabajo de las Campobello y del campo dancístico mexicano en general. El objetivo de esta Escuela era formar profesionales de la danza (no sería una actividad de "adorno y esparcimiento burgués"), quienes serían los encargados de crear la danza mexicana a partir de la investigación que realizarían las Misiones Culturales y contando con el apoyo de pintores, músicos y literatos. Sobre su director, retomando la propuesta de Carlos Chávez, el DBA estableció que debería ser un pintor "porque los bailarines profesionales no tienen facultades de organización administrativa, y técnica, como por el hecho de que tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales." (50)

Con la formación de esta Escuela el proyecto nacionalista llegaba a la danza; el DBA pretendía que este arte cumpliera con su función social. La danza académica que se produciría debía ser una danza modernista, que usara técnicas innovadoras para crear un lenguaje dancístico original, partiendo de las raíces nacionales. Este lenguaje moderno y de esencia nacional permitiría darle una perspectiva universal a la danza mexicana de nueva creación. Estos

fueron los principios ideológicos que, acordes con las necesidades de legitimación del Estado, inspiraron a la Escuela de Danza. Ésta nació por decreto y no se tomaron en cuenta las propuestas de los y las bailarinas, como las Campobello, y ellas se vieron sujetas a las decisiones de artistas ajenos a su arte: se impuso la necesidad política por sobre la artística.

Como director fue nombrado el pintor Carlos Mérida y el resto del equipo estuvo formado por su ayudante, Nellie Campobello, y los maestros Hipólito Zybin de técnica de baile, Gloria Campobello de baile mexicano, los pintores Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero de plástica escénica, de música el compositor y maestro misionero Francisco Domínguez, de bailes populares extranjeros Rafael Díaz y de baile teatral la norteamericana Dora Duby. El programa de estudio comprendía tres años, en los que la técnica básica era el ballet y las clases de baile mexicano, así como un Laboratorio donde se montaron las creaciones coreográficas a partir de la danza mexicana.

La prensa recibió con gran entusiasmo el proyecto y se decía que la Escuela de Danza será laboratorio "de mujeres física y espiritualmente bellas, pero también hogar de artistas, porque las une con desinterés un esfuerzo inteligente"; de ahí saldrían los "alados genios morenos", gracias a la instrucción de las Campobello. Al referirse a Gloria escribe que

ceñida en un reducido vestido negro, el cabello recogido y recogiendo en sus reflejos dorados la luz, Gloria Campobello me apareció como una profesora nerviosa, impresionable, colérica pero entregada a su trabajo con toda la pasión de la que es capaz. La observé [...y] Gloria Campobello adquiría su perfil más lírico, se ahondaba.

Nellie tenía "toda la línea desafiante de un gallo de pelea", mientras que Gloria "se hace sumisa y elocuente en su ofrecimiento amoroso" a la danza; Nellie "dura como un indio yaqui, Gloria con suntuosidad de fruto tropical, que se le acentúa en el pecho". Ambas "son curiosas de los bailes populares, en sus manifestaciones más puras", y estaban en contra de otra maestra de la Escuela, Yol Itzma, quien también tenía interés en la danza tradicional. (51)

El cronista hacía la diferencia tajante entre las bailarinas académicas que tenían garantizado el prestigio por la técnica y las intenciones artísticas de su trabajo, y las bailarinas populares que vendían su trabajo y por tal razón, no podían gozar del mismo reconocimiento. Es asimismo, la diferencia tajante de dos tipos diferentes de mujeres: una que se muestra por motivos artísticos y otro comerciales; una que baila sin cuerpo y es inaccesible, y otra que enfatiza el uso del cuerpo para el deleite de la mirada masculina.

La Escuela de Danza se creó por decreto presidencial en mayo de 1932, y sólo seis meses después se presentó por primera vez en una exhibición de trabajo técnico. Sin embargo, a la labor de la Escuela que oficialmente se le daba mayor importancia no era al trabajo de formación técnica, sino el de investigación y recreación de la danza tradicional mexicana. Era éste precisamente al que estaban abocadas Nellie y Gloria Campobello, pues eran las especialistas en la materia y continuaban cubriendo sus actividades como "misioneras" por todo el país, como investigadoras y como bailarinas. También en 1932 y dentro de su labor de difusión, las Campobello se presentaron como dueto en

*Tehuana, Jarana yucateca, Juanita, Son de Jalisco, Jarana 3 X 4, Son michoacano y El palomo.*

Al parecer Carlos Mérida reconocía el trabajo de Nellie y, según ella misma, cuando en 1932 vino a México Martha Graham, la norteamericana solicitó conocerla para recibir su asesoría y Mérida las presentó. (52) Esto puede ser falso, pero Armando de Maria y Campos lo confirma. (53) Además, otras bailarinas extranjeras que visitaron México aprendieron danzas nacionales con las Campobello; ese fue el caso de la norteamericana Katherine Cane, de la escuela de Doris Humphrey, quien estudió con ellas en los años treinta. (54)

Carlos Mérida creó un plan de investigación y de trabajo de laboratorio, donde se desglosaban movimientos, niveles, actitudes, ritos y ritmos de las danzas investigadas, (55) y que eran trabajadas por las Campobello. Pero la visión del montaje que se manejaba era global, y si bien se recuperaban los movimientos (rigurosamente estudiados, clasificados y estructurados) también lo hacían con la plástica, la música y la tradición oral; lo hacían desde la ética que les exigía su labor en el arte y la educación.

En octubre de 1933 se realizó el Reconocimiento de fin de cursos, donde se presentaron clases de Técnica de baile y especialidades, así como de Ritmos mexicanos y danzas rituales que impartía Gloria, y las de Historia del arte y Bailes regionales mexicanos que ahora impartía Nellie Campobello. En enero de 1934 Carlos Mérida presentó su Proyecto de Acción para ese año escolar que incorporaba a las enseñanzas de la Escuela el sistema rítmico Dalcroze y su plan de investigación coreográfico, además de que en el nuevo plan de estudios se hacía mayor hincapié en la técnica clásica,

y se creaba una clase teórica, Teoría e historia de la danza, que estuvo a cargo de Nellie Campobello. Quizá ese fue el momento, con la incorporación del sistema Dalcroze a la Escuela, cuando Nellie adquirió sus conocimientos en la materia, mismos que utilizaba muchos años después y por los que ella se consideraba alumna de Mary Wigman.

Como resultado del trabajo de Laboratorio de Ritmos Plásticos, basado en el proyecto de investigación coreográfica de Mérida, se presentó el Festival de Danzas Mexicanas en el Teatro Hidalgo en noviembre de 1934. En ella se mostraron los resultados obtenidos en la clase de Ritmos mexicanos y el programa estuvo conformado por: *Cinco pasos de danza*, bajo la dirección de Gloria Campobello, con escenografía y figurines de la clase de Plástica escénica a cargo de Carlos Orozco Romero, arreglo y dirección musical de Francisco Domínguez, acompañamiento de Rafael Sánchez y sus Concheros, bailaban 25 alumnos y alumnas; *Bailes istmeños*, bajo la dirección de Nellie Campobello, acompañamiento de marimba de los hermanos Marín, y la participación de Nellie, once alumnas y un alumno; *La danza de los Malinches*, bajo la dirección de Gloria Campobello, escenografía y figurines de Orozco Romero y su alumno Gabriel Alvarez, de Plástica escénica, arreglo y dirección musical de Francisco Domínguez, bailaban siete alumnas y siete alumnos, y por último, *La virgen y las fieras*, ballet de Francisco Domínguez, dirección coreográfica de Gloria Campobello, escenografía y figurines de Orozco Romero y Antonio Romero, dirección de la Orquesta Sinfónica de México de Francisco Domínguez, trajes de Paquita, y como las bailarinas Gloria y Nellie Campobello, además de Salvador Rodríguez y 19 alumnos y alumnas más.

La prensa vio con muy buenos ojos el trabajo que estaba realizando la escuela y el cronista Mario Mariscal hizo una mención especial del ballet *La virgen y las fieras*. (56) Por su parte, Eme Eme halagó el desempeño de Nellie en *Bailes istmeños* y sostenía que *La virgen y las fieras* "es el primer intento serio de ballet mexicano". (57)

Los argumentos de los ballets recuperaban leyendas populares para la danza y materiales de los maestros misioneros. Según el programa de mano, *Bailes istmeños* incorporaba danzas mestizas de la región de Tehuantepec, distinguidas por su expresión hierática y el ritmo semejante al andar de la mujer istmeña. La obra estaba basada en una leyenda sobre una joven que sufre de amor y es consolada por sus compañeras. Esta obra, montada y bailada por la propia Nellie, mostraba una de las figuras que más se repitió en su coreografía, la zandunga, de quien ella había captado su cadencia y expresión.

Sobre *La danza de los Malinches* se aclaraba que era un trabajo experimental sobre temas de una danza ritual de indios huaves de Tehuantepec. Sólo utilizaron seis pasos de la danza original, que consideraban prehispánica.

*La virgen y las fieras* era el ballet más complejo. Estaba formado por siete partes (preludio, juego de las doncellas, danza de la muerte, danza del diablo, la tentación, danza de las fieras y danza general); participaban como personajes la virgen (Gloria Campobello), la muerte (Nellie Campobello), el diablo (Salvador Rodríguez), las doncellas (ocho alumnas), las fieras (seis alumnas y siete alumnos). Este ballet estaba basado en el argumento de la danza ritual recopilada por los maestros misioneros y ejecutada por

indígenas otomíes de la Huasteca de Hidalgo. El argumento, "sugestivo e ingenuo", era de procedencia prehispánica: una virgen indígena que se internaba en la selva atraída por su belleza, era atacada por espíritus malos y rescatada por sus amigos, los animales salvajes. Para la danza se habían respetado figuras y movimientos de sus intérpretes y se había alcanzado un ritmo escénico riguroso, incorporando en él la coreografía, la escenografía y la música. (58)

Con estos trabajos, las Campobello conjuntaban la modernidad que significaban sus ballets de masas y la tradición que querían mantener a través de sus ballets mexicanos. En esas obras, como en otras posteriores, las Campobello no pretendían hacer reconstrucciones arqueológicas ni sentimentales, pues no representaban a un indígena "sumiso, inmutable o simplemente exótico, [sino] a un ser recatado, secreto y digno". (59)

En 1935 vinieron modificaciones drásticas para la Escuela de Danza, como reflejo de los cambios políticos e ideológicos del cardenismo. La nueva concepción del arte dentro de este periodo se impuso de manera burocrática: el arte debía ser comprometido con las causas populares, debía cumplir una función social y se definía a la cultura proletaria como la cultura de la Revolución. Por no seguir con estos preceptos Carlos Mérida fue destituido por el nuevo jefe del DBA, José Muñoz Cota; era el mismo destino que habían tenido otros "artepuristas", como María Izquierdo, Rufino Tamayo y Manuel Álvarez Bravo que también fueron desplazados del ámbito cultural oficial. Quedó a la cabeza de la Escuela el compositor, investigador y maestro misionero Francisco Domínguez.

Dentro de la mística revolucionaria del cardenismo se dio una efervescencia cultural; se fundaron importantes organizaciones de artistas, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de Gráfica Popular, entre otros, que promovían un arte comprometido con las causas populares y como instrumento de militancia política. Las Campobello no participaron de las propuestas independientes de los artistas, sino que se alinearon a la cultura oficial y a Muñoz Cota (Nellie acompañaba al funcionario a las reuniones de la Federación de Artistas y Escritores Proletarios). Ellas, como maestras de la END, intervinieron en numerosas actividades organizadas por el gobierno y el partido oficial, además de difundir sus enseñanzas y la presentación de sus obras dentro de las Brigadas Culturales que se organizaron por todo el país. Crearon nuevos ballets de masas, como el *Ballet simbólico Simiente*, bailado en un homenaje a los maestros sacrificados por difundir la enseñanza socialista, (60) y participaron en la creación de dos ballets "oficiales" con la colaboración de Muñoz Cota.

Este funcionario consideraba que la Escuela de Danza debía "recurrir a los motivos pasionales e ideológicos de nuestra Revolución, para dar a esta rama un sentido de emoción y de estímulo" (61) y, al parecer, él encontró uno de esos motivos y creó el argumento del ballet *Barricada*.

En agosto de 1935 la Escuela de Danza se presentó por primera vez en el máximo foro de la cultura oficial, el Palacio de Bellas Artes (PBA). Las Campobello estrenaron *Barricada* y *Clarín*, ambas con coreografía de ellas y Ángel Salas, música de Jacobo Kostakowsky y escenografía de José Chávez Morado; *Barricada* tenía libreto de José



Muñoz Cota y *Clarín* de Jacobo Kostakowsky. La Orquesta Sinfónica Nacional estuvo dirigida por Kostakowsky. Participaron, además de la Escuela de Danza, el Coro del Conservatorio y de la Sección de Música del Departamento de Danza, Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, Escuela Nacional de Maestros y Escuela de Educación Física.

Las dos obras eran, según las crónicas, especie de óperas con inmensos contingentes de cantantes y bailarines, que eran una "mixtura de ballet, pantomima, concierto coral y simple danza gimnástica", y espectaculares escenografías. Estaba formado por varias escenas, como *La Valentina*, *La ingenua* y *La madre proletaria* y tenían un "alarde de simplicidad y realismo" (62) que expresaba la lucha de clases.

Se desataron las opiniones. Armando de Maria y Campos fue pródigo en elogios: "*Clarín*, episodio doloroso de nuestras luchas intestinas, cuya protagonista, mitad la Santa de Gamboa, mitad la *Soldadera* de Dromundo, llámese Valentina o la Chinita, es la mujer fuerte amante de todos los soldados que hicieron la Revolución y una nueva patria para sus hijos". Decía que era un "intento de crear un exponente de teatro plástico revolucionario mexicano", con "un poema de izquierda" de Muñoz Cota, una música "vibrante, descriptiva" y una escenografía "de formidable arquitectura". (63)

Otro cronista veía en la danza la manifestación del arte mexicano que le daría renombre internacional y la comparaba con la pintura mural. Para él el DBA pretendía "hacer llegar hasta las masas la cultura superior" y sólo el ballet con un lenguaje moderno podría difundir el "alma mexicana". (64) Otro más sostenía que *Barricada* no

pretendía innovar fórmulas expresivas sino "entonar un canto que impulse a la reforma social". (65)

En cambio, el escritor Baltasar Dromundo señaló que Nellie Campobello era "seguramente un valor", pero no llegaba a ser una "bailarina completa", aunque concedía que en *Barricada* y *Clarín* era rescatable su trabajo porque hablaba de la realidad mexicana y, sobre todo, porque la danza que había creado tenía un "temperamento, gesto, agilidad y un recio sentido varonil", lo que consideraba un valor muy positivo. (66)

Estas obras tuvieron críticas muy duras, específicamente por parte de aquéllos que no hicieron referencia a su orientación "revolucionaria", sino que hablaron propiamente de la danza escénica, su forma y su técnica, y le negaron todo valor en ese terreno. José Barros Sierra, con ojo crítico y mostrando su amplio conocimiento de la danza, dijo que los estrenos no cumplieron con las expectativas creadas y que la danza mexicana "oscila todavía entre las reconstrucciones aborígenes, las danzas coloniales y las dramatizaciones de la época revolucionaria", sin llegar a crear una danza original. Criticaba mordazmente la escenografía, vestuario, música, cantantes, recursos técnicos empleados y la "caótica" coreografía. Para él, eran obvias las influencias de diversas obras del Ballet de Montecarlo, como *Unión Pacífic* "con argumento obrero" y *Los presagios*, que era el modelo que seguía el cuadro *Madres proletarias* ("esa palabra, hay que decirlo de paso, carece ya de la virtud mágica que por algún tiempo se le atribuyó y en arte ha llegado a no tener sentido alguno"). También veía influencias de la película *El crucero [acorazado] Potempkin*, de Eisenstein. Pero en

general, para Barros Sierra la característica principal de la coreografía fue el hecho de que no presentara "verdaderas danzas" y los bailarines no tuvieran ningún rigor técnico. (67)

Por su parte, Carlos Mérida coincidía en que era notoria la falta de preparación técnica del cuerpo de baile y la influencia de los ballets rusos. Para él *Barricada* no había logrado un ritmo escénico, debido a que carecía de unidad entre tema, música, coreografía y escenografía, y había desequilibrio entre las partes que la componían. El cuadro *La madre proletaria* le parecía uno de los mejor logrados porque tenía "interés dinámico y ritmo plástico", aunque se incluía a un grupo de indígenas y de soldaderas sin justificación alguna. Ese cuadro, al igual que *La Valentina* y *La ingenua* eran dinámicos e incluían danza ("elemento coreográfico") que, aunque con influencias de ballets rusos, contrastaban con la vulgaridad de otros cuadros sin precisión ni originalidad dancística. (68)

Seguramente las obras *Clarín* y *Barricada* mostraron influencia de los ballets rusos, pues sólo un año antes el Ballet Ruso de Montecarlo había inaugurado el Palacio de Bellas Artes y una de las coreografías presentadas fue *Union Pacific* de Leonide Massine. Ésa fue la única ocasión en que las Campobello pudieron conocerla, pero ellas las reelaboraron introduciendo elementos mexicanistas y referencias a la Revolución.

Para octubre de 1935, en la Escuela de Danza, las Campobello eran las encargadas de la clase de Técnica clásica, que hasta el momento sólo los maestros extranjeros habían impartido; ya poseían los conocimientos y experiencia que requería este tipo de enseñanza.

Además, Nellie seguía impartiendo Bailes regionales y Gloria, Danzas mexicanas, y continuaron con sus creaciones coreográficas, donde generalmente era la mujer o mujeres las protagonistas centrales; así, surgieron *Uchben C'Co holte* (Un antiguo cementerio) (1935), de Gloria Campobello, con música de Daniel Ayala, decorados y vestuario de J. Guerrero Galván, basada en una leyenda maya, donde una doncella lograba hacer huir a los espíritus del mal; *Las biniguendas de plata* (1936), ballet de Francisco Domínguez, con libreto de Jacobo Dalevuelta, música de Miguel C. Meza, la coreografía de las Campobello, decorado y vestuario de Carlos González, que giraba en torno a las "poderosas" mujeres juchitecas; el ballet de masas *Tierra* (1936), con música de Francisco Domínguez, que se estrenó con la participación de tres mil alumnos de varias escuelas.

En el caso de *Uchben C'Co holte*, la crítica no se mostró satisfecha del trabajo realizado. Mario Mariscal, quien antes había elogiado a la escuela y sus obras, las criticó severamente porque consideró que no tenía "ningún valor artístico pedagógico" el espectáculo, pues sólo presentaba cuadros pantomímicos con errores y deficiencias técnicas. Sobre *Uchben X'Co holte* decía que había sido superado por la revista mexicana. (69) En cuanto a *Tierra*, el mayor logro se vio en tanto al tema que trataba, la lucha armada, "la revolución agrícola de México y el reparto ejidal de las tierras". (70)

En 1937 Nellie fue nombrada directora de la Escuela, (71) que a partir de ese momento se convirtió en la Escuela Nacional de Danza (END), y permaneció en ese puesto casi cincuenta años. De inmediato inició los cambios; creó un consejo interno (formado por ella, su

hermana Gloria y Estrella Morales), un nuevo reglamento y un plan de estudios más formal, enfatizando el aspecto técnico. Además, en julio Nellie y los maestros de la END solicitaron al DBA suspender las clases para varones y dedicarse exclusivamente a "la enseñanza de la mujer", (72) y bajo esas condiciones trabajó la Escuela por varios años.

Las actividades en la END se incrementaron, se diversificó el equipo de trabajo con la integración de nuevos maestros y un nutrido grupo de colaboradores; se dio especial peso a la práctica escénica, por lo que la Escuela estuvo presente en numerosos foros de manera constante, además de continuar participando en actividades oficiales del DBA. (73) Como fruto del trabajo realizado creció el número de bailarines y bailarinas con nivel profesional.

Esas primeras generaciones de egresadas y egresados de la END se enfrentaron a enormes problemas familiares y sociales por defender su vocación. A pesar del reconocimiento oficial que se le daba a la Escuela y, por tanto a la actividad dancística, en los años treinta no era aceptada la danza como una profesión; la razón de esto, según Nellie Campobello, era la falta de una tradición balletística. En 1959, inclusive señaló que a pesar de todo el esfuerzo realizado por los profesionales de la danza no habían logrado que se reconociera la danza escénica y que, aunque se admirara la "aristocracia" del ballet "no se siente, mientras sí se sienten, ¡y en qué forma!, las corridas de toros y las peleas de gallos, y el desnudismo más o menos pornográfico". (74) En los treinta Nellie tenía la esperanza de que "algún día las cosas serán diferentes" y se formaría esa tradición, (75) pero al parecer no se cumplieron sus expectativas porque a

finales de los setenta sostenía que ella y su "hermanita Gloriecita" nunca fueron bailarinas, sino "damas very distinguished" pues, según ella la danza seguía siendo un espacio "indecente" para las mujeres. (76)

Durante 1937 la END tuvo una gran actividad: se presentó en el PBA con *La Zandunga*, coreografía de Gloria Campobello, bailando ella y sus alumnas; se hizo la primera exhibición previa al reconocimiento de fin de cursos, con muestra del trabajo en clase y algunas coreografías, como *Danza de las horas* de Linda Costa y *Ballet mexicano* de Nellie Campobello. El día 27 de noviembre se graduó la primera generación de alumnas (Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Gloria Suárez, Tahosser Lara, Guadalupe Robles, Alicia Ríos, Concepción Pichardo y Emma Ruiz) bailando pequeñas obras de Nellie y Gloria Campobello. En diciembre del mismo año, la END se presentó nuevamente en el PBA con ocho obras de los maestros. En esta ocasión Nellie Campobello sólo participó como coautora con su hermana de *Ballets mexicanos*, pero Gloria presentó *La casada infiel* y *Danza de los Malinches*, además de estrenar *Dos estampas o ballet tarahumara* y *En la escuela o Una clase de técnica clásica*; su trabajo dancístico adquiría mayor importancia al interior de la Escuela, cada vez se perfeccionaba más y se orientaba hacia la danza clásica.

En diciembre de 1937 Nellie Campobello y Ernesto Agüero estrenaron el ballet simbólico español *Bandera* en cuatro cuadros. Un año después, en el PBA, la END lo repuso, así como obras de Gloria. Ella también presentó su obra *Evocación* y su versión de *Las sílfides* sobre el original de Fokine.

En cuanto al plan de estudios, la enseñanza estaba basada en la técnica del ballet, aunque se incluían las especialidades de Ritmo indígena y regional. Cada vez se hizo más hincapié en este aspecto y, en el Programa General de la Escuela que elaboró Nellie Campobello el 12 de junio de 1939, se establecían los niveles infantil, vocacional y profesional dentro de la educación dancística, con lo que se daba un mayor nivel de profesionalismo a la enseñanza dancística y a la formación de bailarinas y maestras. (77) Sin embargo, este nuevo plan tendía más hacia la formación de docentes que de bailarines pues según Nellie en 1972, era a lo único que podían aspirar las mexicanas por su fisonomía. (78)

A pesar de los logros artísticos y educativos que obtuvieron las Campobello en la END, son célebres las actitudes impredecibles y autoritarias que tomaba Nellie Campobello, muchas veces basadas sólo en el signo zodiacal de las personas. Existen numerosos testimonios sobre su actitud desde que se convirtió en directora de la Escuela, así como su racismo, decisiones arbitrarias y caprichosas, y su exigencia a que los alumnos no tuvieran actividades fuera de la Escuela. Tenía problemas continuamente con alumnos, maestros y padres de familia, quienes llegaron a levantar una demanda para exigir la destitución de las Campobello. (79)

#### **4. Nellie Campobello y su escritura**

Nellie Campobello es conocida dentro de la cultura mexicana fundamentalmente por sus escritos, a pesar de que su rescate como literata se inició apenas la década pasada con varios estudios. El hecho de que no se haya obtenido un pleno reconocimiento a la danza y

a lo efímero de este arte, ha provocado que se desconozca su trabajo dancístico fuera del campo de este arte. Sin embargo, sus creaciones en ambas áreas son parte de una misma búsqueda por explicarse su realidad y a sí misma, y por hablar de los problemas que le preocupan y sus inclinaciones políticas.

Para Nellie "las estructuras del lenguaje se parecen a las estructuras de la danza", (80) cada una tiene su gramática y sintaxis propias y, de la misma manera que los cuerpos danzan en el espacio, las palabras se mueven rítmicamente en su escritura.

En su carrera literaria no fue acompañada por su hermana Gloria sino por sus amigos artistas e intelectuales, como Martín Luis Guzmán, Germán List Arzubido, el Dr. Atl y otros escritores y periodistas mexicanos y extranjeros, quienes estimularon su escritura porque reconocieron su talento. A través de la literatura Nellie mostró su pensamiento femenino y feminista de la historia, de la Revolución y de sí misma como mexicana.

Ella había conocido a Martín Luis Guzmán desde 1923, cuando recién llegada a México tuvo que vender su auto rojo. Entonces se dirigió al periódico *El Mundo*, cuyo director era el escritor. Sin embargo, fue hasta 1929 cuando su contacto con el mundo intelectual mexicano se hizo más estrecho, pues Nellie empezó a publicar artículos cortos sobre "sucesos y noticias raros" en *El Universal Gráfico*, dirigido por Carlos Noriega Hope. Antes había iniciado una novela que dejó inconclusa, *La procesada de la Duquesa*, porque le pareció "ridícula y curiosa".

En el género periodístico también publicó en noviembre de 1930, gracias a la ayuda del cubano Fernández de Castro, "Ocho poemas de



mujer", que aparecieron firmados por Francisca en la *Revista de La Habana*. También fueron publicados otros artículos, donde hacía comparaciones entre la ciudad de México y La Habana. En algunos se refiere al machismo que ella percibía en el trato que los cubanos les daban a ella y a su hermana al llamarles "mexicanitas" y dedicarles piropos. Nellie les respondió a esos hombres cubanos, que estaban "demodé" porque "hoy estamos en 1930", refiriéndose al hecho de que en esa época las mujeres deberían ser tratadas en otros términos:

Como mujer: La Habana masculina -hablo de la gente derramada en las calles- es un piropo directo a enrojecer a las niñas-muchachas de calcetín verde. La boca de todos esos hombres escupen las mismas palabras; yo creo que leen *Snappy*, *Vida callejera* o *El perfil de los días de agosto...* (81)

En 1929 la editorial LIDAN, dirigida por el Dr. Atl, publicó su primer libro de versos, *¡Yo!* que firmó como Francisca. La segunda edición, de 1958, cambiará de nombre a *Yo, por Francisca*, firmado por Nellie Campobello.

Este libro es una colección de quince poemas que si bien no fue recibido muy bien por el medio cultural oficial, caracterizado en ese momento por la presencia de los estridentistas y contemporáneos en la poesía, fue objeto de reconocimientos, como el hecho de que Carlos Noriega Hope incluyera uno de sus poemas ("Yo") en su libro *Margarita de Arizona*, y que Langston Hughes tradujera al inglés algunos de ellos, que fueron publicados por Dudley Fitts en su *Antología de la poesía latinoamericana contemporánea*, Norfolk, 1942.

Dice la estudiosa inglesa Irene Matthews que en la escritura de Nellie Campobello existe un elemento que "convence y engaña al

lector", la "frescura" de sus escritos, que le dan la apariencia de falta de conciencia. Esto sucede porque Nellie "recurre a una repetición juguetona de palabras, versos cuyos ritmos son a la vez infantiles y dancísticos." (82)

Paralelamente a su intensa actividad dancística, Nellie realizó el grueso de su obra literaria y produjo *Cartucho* en 1931, *Las manos de Mamá* en 1937 y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* en 1940. Además, ese mismo año publicó, junto con su hermana, el producto de sus investigaciones dancísticas en *Ritmos indígenas de México*.

A lo largo del tiempo se ha cuestionado la autenticidad de las obras de Nellie Campobello; se ha dicho, por ejemplo, que Germán List Arzubide o Martín Luis Guzmán fueron los verdaderos autores. Sin embargo, existen varios testimonios que contradicen esto, como el del propio List Arzubide, quien sostiene que ella le mostró

en recortes y en pedazos cómo había ido escribiendo *Cartucho*, que me pareció, desde el principio, verdaderamente admirable. Estaba rotundamente escrito... [Después que me lo entregó] no le agregué ni le quité nada, absolutamente nada. Lo respeté totalmente. (83)

Esta aclaración cobra importancia para señalar cómo la sociedad patriarcal no sólo obstaculiza el desarrollo de las mujeres, sino que duda de sus capacidades y niega sus logros. El testimonio de List Arzubide también es importante porque, a pesar de las repetidas veces que Nellie se dijo una mujer que no tenía roto nada por dentro y de sus exigencias para que la llamaran "señorita", el poeta afirma que por un breve periodo, en 1931, fueron amantes. Él guarda hasta la actualidad un gastado anillo que Nellie le regaló en agradecimiento

por su apoyo para publicar *Cartucho*; también guarda recuerdos encontrados sobre su relación, a la que caracteriza de "conflictiva y loca por los celos y reclamos de Nellie", quien decía que al haber tomado la iniciativa para iniciar la relación amorosa, había actuado como hombre y no como una pasiva mujer, y eso la avergonzaba. (84)

Así, *Cartucho* fue publicado en Jalapa gracias al apoyo de List Arzubide, como el primer número de la colección Palabra Pura de Ediciones Integrales; en 1940 apareció una segunda edición con modificaciones a algunos textos.

*Cartucho* no sigue una narración lineal, sino que está compuesto por pequeños fragmentos inconexos entre sí que hablan de momentos significativos para la Nellie-niña durante su vida en Parral, y que están contados a la manera de la historia oral y la crónica tradicional, reconstruyendo su autobiografía. Cada fragmento logra una síntesis de emotividad y realismo y contiene una enorme carga de violencia y cinismo.

*Cartucho* es "la novela más poética y a la vez la más violenta de la Revolución", (85) porque es una pequeña niña quien describe hechos crueles y brutales con gran naturalidad, aceptando la violencia y la muerte como parte de su vida cotidiana, pero lo hace en forma irónica y divertida, sin pretender inspirar lástima. Algunos críticos han considerado que los mecanismos de narración que utiliza en *Cartucho* son más afines al arte dramático que a la novela porque los planteamientos "inofensivos" que hace en un primer momento siempre tienen un desenlace inesperado. (86)

A pesar de su riqueza, esta obra no tuvo buena acogida y, la siguiente, *Las manos de Mamá*, se enfrentó a varios obstáculos para

ser publicada, pues los escritores "no veían con simpatía que la mujer se ocupara en escribir" (87) y mucho menos ella, que se mantenía apartada de los grupos hegemónicos de la cultura. Finalmente, el libro lo publicó Muñoz Cota en Juventudes de Izquierda, se convirtió en un "éxito de librería" (88) y obtuvo excelentes críticas de Martín Luis Guzmán, José Juan Tablada, Ermilo Abreu Gómez y la poeta Esperanza López Mateos, entre otros. (89) Fue reeditada en 1949 por la Editorial Villa Ocampo con ilustraciones de José Clemente Orozco.

Si en *Cartucho* había hablado de su madre como una mujer valiente y activa, en su segundo libro es Ella la protagonista central. Su madre es el eje de la vida de sus hijos, es bella, fuerte, los defiende y se cuestiona la realidad violenta que vive; se arriesga por proteger a todos sus hijos (incluyendo a los revolucionarios) de la destrucción que proviene del poder patriarcal. Da una visión diferente de la mujer en la lucha revolucionaria, pues no es la soldadera, ni es una madre abnegada, ni representa "lo perfecto femenino -la ética del cuidado, la defensa de los débiles- Mamá también defiende su propio ser". (90) Es una mujer que está planteada como un "sujeto plural y productivo, capaz de generar (y no sólo reproducir)". (91)

En *Cartucho*, pero especialmente en *Las manos de Mamá*, Nellie desarrolla estrategias transgresoras en su escritura: logra hacer hablar a "lo silenciado, rescatar lo productivo de la función tradicionalmente reproductora, narra a partir del cuerpo entero de la madre". (92) Elabora su autobiografía al recrearse a sí misma y a su madre, pero también definiendo la identidad de la comunidad mexicana,

del cuerpo social oprimido, por eso habla de nosotros, a diferencia de la autobiografía masculina del "hombre que se hace a sí mismo".

Queda como tributo a Nellie Campobello, el reconocimiento de que su producción textual, con la irresuelta polaridad entre el cuerpo lleno de la madre y el cuerpo desmembrado de la nación mexicana, constituye un inquietante cortocircuito en el sistema patriarcal mexicano y latinoamericano. Nellie Campobello intenta pagar la deuda de la sociedad mexicana a la "historia traicionada del villismo" con la escritura, al mismo tiempo que instituye un imaginario femenino que aún no logra anclar en las sociedades humanas. (93)

*Cartucho* y *Las manos de Mamá* van más allá de la novela de la Revolución, son poesía en prosa "por su eficacia estética y conmovedora"; (94) son poesía trasladada "al campo de la escritura sobre la guerra". A diferencia de los otros novelistas que se mostraban desilusionados por la Revolución, Nellie hablaba con el "coraje de quien había visto perderse las aspiraciones democráticas de la lucha armada". (95)

Nellie Campobello fue la única voz femenina en la narrativa de la Revolución Mexicana y, "da la versión lírica e íntima de la lucha armada, en contraposición a la versión épica que dieron los hombres" escritores. (96) En sus obras, ella introduce una innovación al presentar a las mujeres de la Revolución alejadas de la concepción tradicional de mujeres dependientes y sumisas; las de Nellie Campobello tienen voluntad propia y actúan conscientemente. Esto, aunado a que presenta el mundo interior de los revolucionarios y habla como parte del cuerpo social traicionado, permite que las obras de Nellie tengan una visión alternativa del movimiento armado: "una visión femenina de la catástrofe popular que rompe los límites de la poética y la ética convencionales." (97)

Nellie Campobello, yendo a contracorriente de la cultura oficial en ese momento, hablaba de Francisco Villa como un héroe y forjador del México moderno, y se incorporaba al grupo de intelectuales que trataron de recuperar a esta figura revolucionaria, como Rafael F. Muñoz y Martín Luis Guzmán. Fue una postura valiente la que tomó Nellie, porque la historia oficial sólo reconocía a caudillos como Carranza y Obregón, y ella fue en contra de "esa gente bárbara que no admitía que nadie los contradijera en nada", (98) y mucho menos una mujer.

La admiración que Nellie le tenía a Villa y sus estrategias militares, la hacen considerarlo "después de Gengis Kan, el más grande guerrillero que ha existido", y provocó varios escritos apoyando la Revolución del Norte en contra de los caudillos "oficiales", como Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. En julio de 1931 escribió un largo artículo por el octavo aniversario del asesinato de Villa, y en 1932, en la misma revista publicó otro más, en el que sostenía que Villa no tenía pasado, que había nacido en 1910 "hecho hombre" y "capacitado para mandar y mover masas, estremecer pueblos". (99) En 1935 Nellie también participó en una campaña periodística en favor de los hijos de Villa y su viuda, Austreberta Rentería, con el fin de que recibieran una pensión. (100)

En 1940, después de realizar una investigación documental, recoger testimonios y visitar los lugares donde Villa desarrolló sus más importantes batallas, publicó *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, como un estudio histórico. En este libro, dedicado a Martín Luis Guzmán (quien, según algunas versiones se había apoderado

del trabajo de Nellie sobre Francisco Villa), (101) sólo aparece Villa como estratega, como audaz militar y como hombre solidario con las necesidades de un pueblo explotado, pero no aparecen sus ideales y propósitos para luchar, ni su conciencia de clase que lo empujó a la guerra, ni los logros obtenidos de esa lucha encarnizada. Para Nellie, Villa sólo existe en tanto guerrero (102), y lo identifica con el prototipo de masculinidad, mientras que a su enemigo Venustiano Carranza lo llega a caracterizar como "mujeril". (103)

En sus escritos y declaraciones, Nellie Campobello nunca se mostró crítica ante Villa; justificaba su actuación simplemente porque participó en una lucha que ella consideraba justa. Su visión de la historia y de la lucha armada se reducía al enfrentamiento entre "buenos y malos". (104) Al bando de los buenos pertenecían Villa y el pueblo traicionado después de dar sus vidas en la lucha armada; los malos se adueñaron del poder e institucionalizaron la Revolución.

Precisamente para evidenciar la traición a la Revolución, que la tocó de manera muy directa y personal, Nellie se inició en la escritura y encontró, también aquí, la libertad. Ella afirmaba que el deseo de escribir le imponía "decir verdades en el mundo de mentiras en que vivía", (105) y la voz que encontró en su interior para decirlas fue la de su infancia. (106) *Cartucho* fue para Nellie "la travesura más grande que había cometido" (107) y *Las manos de Mamá*, un escape hacia su oasis y el pago de una deuda. (108) Para List Arzubide lo que motivó a Nellie a escribir fue el hecho de que siempre se sintió "atada a las luchas violentas de México, a la Revolución". (109)

La literatura de Nellie Campobello, en contenido y en forma, no se aparta de su danza; de hecho lo que ella hacía era "escritura dancística" e "interpretación simbólica de los movimientos", (110) por eso era tan parca con las palabras. Nellie misma decía que todo lo convertía "en imágenes"; (111) que no era una escritora de adjetivos, sino de sustantivos y verbos, y que su literatura sólo era para dar "santo y seña de las cosas [y] de las personas". (112) Y eso precisamente hacía a su danza: colmada de imágenes expresivas donde se conjuntaban el movimiento, el sonido y la plástica; un verbo vuelto acción y movimiento corporal, una síntesis de las cosas y los hechos.

##### **5. El cuerpo problematizado: "lenguaje sagrado"**

En 1940 se cerró un periodo en el trabajo de Nellie y Gloria Campobello; fue el año en que publicaron *Ritmos indígenas de México* y a partir de entonces, dirigieron sus intereses y formas de expresión hacia el ballet clásico.

Nellie siempre sostuvo que la danza mexicana "nace del propio ritmo del indio" (113) y que para encontrar la entraña de la nación debían recuperarse "las líneas vivas de la cultura arcaica". (114) Eso fue lo que trató de hacer durante sus múltiples viajes de investigación por el país como parte de las Misiones y Brigadas Culturales. El resultado de ese trabajo se sintetizó en *Ritmos indígenas de México*, firmado por las dos hermanas y publicado por Editora Popular, con ilustraciones de su hermano Mauro Moya.

Esa obra corresponde a la corriente indigenista que buscaba la autoafirmación de la cultura nacional frente a lo externo y su visión



"pintoresca", y de encontrar en lo indígena la auténtica mexicanidad. Para Nellie ése era el camino, pues en lo indígena veía lo original: "todo lo indio se vuelve para ella el espacio de la 'autenticidad', de una 'pureza' moral, ideológica que la separa de la inmoralidad folclorizante y con ella de una nación contaminada por el extranjero". (115)

En el prólogo las Campobello dicen que su objetivo es difundir, a partir de la investigación rigurosa que han realizado sobre los ritmos indígenas, los materiales de las danzas mexicanas que ellas consideran auténticas (aquéllas que pertenecen a rituales prehispánicos que han logrado sobrevivir sin influencias externas) y que deben ser el sustento a las futuras creaciones dancísticas con un "nuevo valor coreográfico auténtico". (116)

Para ellas la danza mexicana ha sido desvirtuada y mixtificada porque sólo se ha puesto atención a "los oropeles y espejos" de los danzantes; critican a quienes con afán turístico sólo ven lo pintoresco y se olvidan del "verdadero valor, aunque carezca de brillo, en los bailes de nuestros indios". (117) Sólo al recuperar ese valor se evitaría la espectacularización de la danza tradicional, como son los jarabes tapatíos en puntas o con pasos de tap, o los bailes mexicanos creados por "bailarinas irlandesas o húngaras transplantadas a Norteamérica". (118) Asimismo, podrían ser modificadas las danzas que en ese momento se tomaban como originales y que en realidad eran "el mayor enemigo de la plástica de nuestros indios, y constituyen, con su sabor importado, barreras infranqueables para que las líneas puras de los aborígenes lleguen hasta los espectadores". (119)

Señalan que para llegar a lo auténticamente indígena de la danza y reconocer su valor plástico es necesario olvidarse de lo superficial y estudiar los movimientos de cada pueblo para que el ritmo parta de lo interno, de su verdadero origen. Esto sólo puede lograrse por medio de un "estudio visual" para leer las "líneas puras" en los cuerpos de los indígenas y descubrir el "movimiento natural de la raza". (120) Así, debe comprenderse el ritmo que tienen al caminar, sus gestos, sus movimientos y actitudes en reposo "para discernir lo que en cada baile es ritmo original o ritmo postizo". (121) Al conocer esos movimientos naturales, el estudioso de las danzas tradicionales podrá aprender y ejecutar la verdadera. Esto significa que el y la bailarina académicos deben poner su cuerpo "al servicio" de la danza indígena.

En la medida en que no se siga este camino sólo se imitará la danza indígena de manera absurda y arbitraria; sólo se harán formas y se interpretará lo exterior, pero el cuerpo de los y las bailarinas seguirá expresando a una cultura ajena a la que están tratando de interpretar.

Los indígenas, para las Campobello, "hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua"; el hecho de que estén acostumbrados al silencio provoca que su verdadero medio de expresión sea el corporal. Así, para descubrir su "lenguaje sagrado", conocerlos, "entrever lo que hay en ellos de profundamente humano -lo que son en la intimidad, lo que hacen en su vida común y en su soledad, lo que valen, lo que su existencia tiene de aspiración o de impulso-" (122) hay que entender su cuerpo. Sólo así se podrá conocer

lo que hay siempre en las razas que no pueden vivir su vida propia: secretos de una belleza y de un dolor que se recatan. De este modo, sin saberlo, ellos nos han comunicado con su solo ritmo grandes posibilidades estéticas y expresiones de un dolor que se acentúa al no querer formular. Hemos comprendido así lo que ellos no se hubieran atrevido a decir de otro modo. (123)

En busca de ese "lenguaje sagrado", en el libro se explican los ritmos mayas, los ritmos de Michoacán, los ritmos tarahumaras, los ritmos yaquis, los ritmos de Oaxaca, los ritmos del estado de México y los ritmos de Jalisco. En cada caso y auxiliadas de dibujos sencillos hacen referencia a los movimientos cotidianos de cada grupo indígena, localizan los impulsos corporales y señalan que la configuración física determina a los movimientos; hablan de sus bailes populares, de sus coreografías e indumentarias. Describen las cualidades de cada grupo indígena: los mayas se mueven con dignidad y brío; los varones de Michoacán están influidos por el ritmo de las mujeres, por eso tienen un andar relajado, son humildes y tímidos; los tarahumaras tienen posturas originales, son atléticos, ágiles y precisos, se mueven con dignidad; los yaquis se mueven rápida y enérgicamente, son expresivos y esencialmente guerreros; de los indígenas de Oaxaca retoman a las mujeres tehuanas, que guardan una quietud corporal y solemne, pero su danza no es auténtica sino impuesta; los indígenas del estado de México tienen una expresión ceremonial y su actitud es recogida; los de Jalisco tienen un caminar flácido e impreciso y sus movimientos son elegantes y bellos.

*Ritmos indígenas de México* es un libro pionero en su tipo y fundamental para la danza de nuestro país y sin embargo no se le ha difundido ni reconocido su importancia. Es un estudio antropológico que vence el reto de utilizar la palabra para explicar al movimiento

y sus dimensiones espacio-temporales. A veces a Nellie sólo le queda la poesía y sus metáforas para explicarlo.

En este texto, las autoras recuperan la dimensión histórica y social del cuerpo a partir del estudio de las formas concretas de moverse que van acompañadas de toda una concepción espacio-temporal que constituye al sujeto. Reconocen, como lo ha hecho Bourdieu, el enorme poder que tiene la cultura corporal que inscribe en el cuerpo vivido de manera natural e inconsciente las grandes estructuras sociales. Con esto, hacen referencia al hecho de que el cuerpo está cruzado por todos los discursos y así lo expresa en sus conductas, sus códigos, sus vivencias: consideran que el cuerpo "se vive", "habla" y encierra los secretos de la historia y la cultura. Eso descubren y señalan las Campobello, porque han escuchado a su cuerpo y a otros cuerpos y entienden el poder que encierran.

Además, al hablar de los indígenas como grupo marginal, lo están haciendo, aunque sin mencionarlas directamente, a las mujeres, quienes tampoco "pueden vivir su vida propia" y por medio del cuerpo dicen lo que "no se hubieran atrevido a decir de otro modo". (124)

## **6. El Ballet de la Ciudad de México: un sueño y una imposición**

Las Campobello y su danza hasta 1940 deben comprenderse al interior del movimiento cultural que pretendía recuperar la danza tradicional y crear una nueva que expresara al México posrevolucionario. Ellas encabezaron, primero de manera independiente y después como parte esencial de la Escuela Nacional de Danza, la búsqueda de esa danza nacional a la que pretendían llegar tanto la burocracia cultural como sus creadoras. Primero en el maximato y después en el cardenismo las

Campobello coincidieron con sus intereses y consiguieron el apoyo oficial que necesitaron para desarrollar su proyecto artístico y político. Aunadas a las danzas y recreaciones de la danza tradicional que las Campobello crearon para ellas y sus alumnas, sus ballets de masas fueron fundamentales para esa nueva creación. Esos ballets masivos fueron ampliamente apoyados por la burocracia cultural cardenista. Sus obras *30-30*, *Simiente*, *Barricada*, *Clarín* y *Tierra*, entre otras, fueron apoyadas y festejadas por el régimen cardenista porque fueron un medio de expresar dancísticamente los planteamientos ideológicos que éste hizo.

Gracias al trabajo de las Campobello, la estabilidad de la END y al apoyo gubernamental que habían recibido, la danza escénica académica se encontraba fortalecida. Ya puede hablarse de bailarinas y bailarines capacitados técnicamente, de un oficio coreográfico acumulado por la experiencia y de un público más o menos cautivo. Era el momento en que las propias artistas del campo dancístico tenían en su mano su desarrollo y la posibilidad de construirse a sí mismas como artistas.

Además de las Campobello otros coreógrafos, maestros y bailarines hacían propuestas similares, tendientes a una danza mexicana, pero fueron ellas las que supieron estar en el lugar indicado y que demostraron su gran talento para encabezar ese movimiento. Algunos de esos artistas eran maestros de la END, otros trabajaban de manera independiente, pero tenían en común su interés por realizar estilizaciones de la danza mexicana para llevarla al foro, tratando de conservar su espíritu "auténtico". A ese grupo de maestros, que parecen influenciados por las posturas artísticas de la

escuela Denishawn norteamericana, pertenecen los solistas Yol Itzma, la norteamericana Dora Duby, Xenia Zarina y el mexicano Sergio Franco. También se presentaban compañías como la de Interpretaciones Aztecas y Mayas en 1934 y 1935, que buscaba hacer reconstrucciones arqueológicas apoyadas en especialistas, como Manuel Gamio.

Por otro lado, el grupo de Lettie Carroll continuaba trabajando y el país recibía a algunos solistas y grupos extranjeros que incluían repertorio de danzas mexicanas. También visitaron México otros solistas y compañías que no seguían esa línea, pero que presentaban un repertorio variado para el público seguidor de la danza, como en 1934 la compañía de Michio Ito con sus "reconstrucciones orientales".

Además, la burocracia cultural cardenista apoyó otros espectáculos nacionalistas, indígenas y del teatro de revista, que se presentaron en el máximo foro de la cultura nacional en 1937. (125)

En ese contexto, gradualmente la propuesta estética de las Campobello se fue transformando hasta inclinarse definitivamente hacia la danza académica; los intereses particulares que ellas tenían, así como las influencias que recibieron fueron definitivas para ese nuevo trabajo, enfocado a la enseñanza y práctica del ballet clásico. Lo recuperaron en tanto técnica y en tanto lenguaje expresivo y, otra vez, serán las Campobello quienes encabezarán un nuevo proyecto dancístico que le dará proyección al ballet clásico mexicano.

Otro hecho que influyó en su trabajo, fue la llegada a México de Waldeen y Anna Sokolow. Su lenguaje era nuevo para el país y, en la medida en que se incorporaron de lleno a la ideología cardenista

revolucionaria, la danza moderna se constituyó como un proyecto dancístico alternativo al de la END. Al ser apoyada la danza moderna por la burocracia cultural (inclusive se formó una compañía oficial, aunque desapareció casi de inmediato), las Campobello perdieron su hegemonía dentro del campo dancístico; se dio una total ruptura entre las Campobello y el director del DBA, en esos momentos Celestino Gorostiza, e iniciaron casi en forma independiente su trabajo (pero siempre como parte de la institución, en tanto que las instalaciones y los sueldos provenían de ésta).

Con el respaldo de su experiencia, la importancia que tenían dentro del mundo cultural nacional y el apoyo que les brindaron importantes intelectuales y artistas, las Campobello fundaron con subsidio directo del presidente Ávila Camacho la primera compañía profesional de ballet del país. Lo lograron porque ya contaban con un capital dancístico sólido, una trayectoria como bailarinas, maestras y coreógrafas, un grupo de ejecutantes que ellas mismas habían formado y un público de seguidores.

Así como en regímenes anteriores el trabajo dancístico de las Campobello había sido apoyado y reconocido por la clase política en el poder porque existía una coincidencia de intereses, sucedería de la misma forma en el periodo de Ávila Camacho. Este nuevo régimen también, a nivel de discurso, defendía el nacionalismo revolucionario, pero nuevamente refuncionalizado según su contexto: ahora se hablaba de unidad nacional, se dejaban de lado las demandas de los sectores populares y la nación entraba de lleno al proyecto de industrialización.

Las Campobello también planteaban una danza nacionalista; su consigna era formar un ballet que retomara la técnica académica del ballet, pero que en lo coreográfico se valiera de los elementos de la cultura nacional; así lo expresaron las temáticas, música y diseños que se utilizaron. Así, el Ballet de la Ciudad de México buscó sus propias formas nacionales y contemporáneas dentro del ballet clásico para crear un lenguaje artístico mexicano.

A pesar de ese nacionalismo a que hacían referencia sus obras, dentro de su trabajo coreográfico desaparecieron los tintes aguerridos y revolucionarios que habían tenido los ballets de masas, razón por la que fue aceptada por el nuevo régimen de unidad nacional. Éste, también con el discurso del nacionalismo revolucionario, sólo aceptó al "sentimental" y "decorativo", (126) más cercano al ballet clásico. Este viraje ideológico y estético de la clase política en el poder pudo influir en el cambio que experimentaron las propuestas de las Campobello, quizá también por eso Nellie dejó de escribir o porque, como dice Emmanuel Carballo, "agotó su temática y no tuvo nada más que contar". (127)

Desde el primer acercamiento que Gloria Campobello había tenido a la danza había sido el ballet lo que le descubrió su vocación. A lo largo de su trabajo había desarrollado diversas propuestas coreográficas donde se mostraban las tendencias de la época, pero quizá en el fondo sus fines eran otros. Si bien estaba lejos de la práctica del ballet no se había separado del sueño que desde 1925 acariciaba. A partir de 1935 las Campobello eran maestras de técnica de ballet; en 1937, Gloria había creado *En la escuela o Una clase de técnica clásica*, donde sin mayor elaboración la clase de ballet se



llevaba al foro. En 1938 estrenó *Evocación*, dedicada "a la memoria del genio creador de Marie Taglioni", por lo que es fácil deducir el contenido de la coreografía. También ese año había presentado su versión de *Las sílfides*, que realizó a partir de la única versión que pudo haber conocido, la del Ballet de Montecarlo en 1934, y "la suya fue una verdadera creación... [pues] logró captar toda la esencia y el estilo" (128) de esa obra original de Fokine. Además, introdujo elementos novedosos, como es el hecho de que aparecieran en el foro dos hombres en lugar de uno solo. Otras obras también anunciaban el cambio de concepción que experimentaban Gloria Campobello y la END, así como los propios planes y programas de estudio que cada vez enfatizaban más en el estudio del ballet clásico como técnica formativa.

Estos antecedentes, además de la influencia decisiva de Martín Luis Guzmán, quien conocía de cerca los Ballets Rusos y les reconocía gran valor artístico, y el deseo de proyectar a su hermana Gloria como una *ballerina*, llevó a Nellie Campobello a impulsar el proyecto del Ballet de la Ciudad de México, a crear un nuevo repertorio y a reponer obras tradicionales del ballet, aunque nunca más volvió a bailar. De hecho, Nellie no tenía los mismos conocimientos que su hermana en esa especialidad de la danza, además, su edad había rebasado con mucho el límite en que es posible adquirir esa técnica académica; a los 40 años era muy tarde para que pudiera entrenarse seriamente en el ballet. Sin embargo, debió haber sido muy duro apartarse del escenario, pues ella era "una mujer que nació absolutamente para bailar. Lo hacía con sangre, con pasión... Se

volvía loca por danzar. Como si la locura le viniera a través de la danza... [y a través de ella] hacía sentir" (129) su poder.

Gloria ya casi cumplía los 30 años en 1940, pero ella había seguido una educación más formal en el ballet y era ahora la última oportunidad que tenía para desarrollarse como *ballerina*, además había alcanzado importante experiencia en el montaje de obras utilizando al ballet como lenguaje dancístico.

Nellie se concentraría en su trabajo como directora de la Escuela y como coreógrafa en diversas obras cortas de la compañía. Según la propia Nellie, "Gloria era sistemática, era una académica. Yo no, yo soy una serie de nudos vírgenes de los cuales puede usted desarrollar todo lo que quiera". (130)

Fue Martín Luis Guzmán quien se encargó de solicitar los apoyos que se requerían para formar la nueva compañía. Él había viajado por los Estados Unidos y Europa, donde había asistido a numerosas funciones de ballet y "se dio cuenta de las grandes posibilidades expresivas que encierra el lenguaje mímico del baile", por lo que promovió la "necesidad de dotar a México de un cuerpo de baile digno de su tradición coreográfica secular y del talento mínimo innato de su pueblo". (131)

Con ese fin, en 1941 pidió y consiguió el apoyo del Director General de Educación Estética, Benito Coquet, después de advertirle:

Le demostraré a usted que podemos organizar una función de ballet con artistas netamente mexicanos y con un repertorio clásico: *Las sílfides*, *El caballero de la rosa* [sic], por ejemplo. Ponga usted a mi disposición \$5,000 -cantidad suficiente para organizar la representación- y si ésta no resulta con buen éxito, le devolveré el dinero. (132)

Aunado a ese apoyo, el gobernador de Veracruz, Jorge Cerdán, facilitó el Teatro Lerdo de Jalapa, donde el 5 de diciembre de 1941 se llevó a cabo el debut del Cuerpo de Baile de la Escuela Nacional de Danza. La dirección estaba a cargo de Nellie Campobello y presentaron obras del repertorio del ballet moderno: *Las sílfides*, *La siesta de un fauno*, *El espectro de la rosa* y *Variación de otoño*. La música estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Jalapa, dirigida por Juan Román y como directores huéspedes, Rodolfo Halffter y José Hernández Moncada.

El repertorio presentado, cuya única obra original era *Variaciones de otoño* de Nellie Campobello y Linda Costa, refleja la línea artística que se le pretendía dar a la compañía, y las influencias recibidas por medio de las compañías extranjeras que en 1941 y 1942 habían visitado el país. (133) Éstas eran el Original Ballet Ruso del Conde Vassili de Basil con repertorio de obras tradicionales y de nuevos coreógrafos, (134) y el American Ballet Theatre, bajo la dirección de Lucía Chase, con bailarines como Alicia Markova y Anton Dolin, y que traía obras del repertorio tradicional y de coreógrafos innovadores como el propio Dolin, Agnes de Mille y Antony Tudor. Esa compañía, además, permaneció por casi seis meses en México en 1942 y aquí trabajó con artistas como Chagall, Lichine y Massine, que se relacionaron con el campo dancístico mexicano. Esto permitió un intercambio entre artistas extranjeros y mexicanos, (135) quienes en su mayoría, colaborarían posteriormente con las Campobello. A su vez, ellas tuvieron oportunidad de conocer la forma organizativa de una gran compañía que constaba de un numeroso elenco y repertorio.

Estas prestigiosas compañías extranjeras habían contribuido a que en México se formara un público asiduo al ballet y al repertorio conocido, y que aplaudieron la propuesta estética de la nueva compañía mexicana. Esto también tenía su riesgo, porque el público y la crítica fácilmente podrían hacer comparaciones (muy difíciles de superar), pues en general las compañías extranjeras fueron muy bien apreciadas en México. La misma Nellie Campobello, contra su costumbre, pues usualmente se mostraba muy crítica, escribió en 1942 un artículo elogiando al American Ballet Theatre, especialmente a Dolin y a Irina Boronova. (136)

Dentro de este contexto, la función de gala de Jalapa consiguió el apoyo del presidente Ávila Camacho y del secretario de Gobernación, Miguel Alemán, quienes subsidiaron la creación del Ballet de la Ciudad de México, A.C. en junio de 1942. El Consejo Directivo quedó formado por Martín Luis Guzmán, presidente; Gloria Campobello, secretaria; Nellie Campobello, tesorera, y José Clemente Orozco, vocal; además de varios funcionarios públicos como sus impulsores. (137)

La compañía tuvo su prueba de fuego el 27 de junio de 1943, fecha del debut del Ballet de la Ciudad de México en el PBA. Entre el público se encontraban los presidentes de México y Paraguay, lo que muestra el reconocimiento que el gobierno le dio a la compañía, precisamente porque se trataba de una compañía de ballet, sinónimo de "clase" y prestigio a nivel internacional.

La temporada de la compañía recibió amplia difusión, donde se explicaban los objetivos que pretendían. Nellie declaró que su fin era crear una compañía integrada exclusivamente por mexicanos y que,

al igual que la Orquesta Sinfónica de México, "sirva de instrumento artístico para expresar los valores tanto universales como nacionales del baile". (138) En la misma crónica se anunciaba la futura presentación del ballet *Cuando era otro el dios*, evocación de la antigua Tenochtitlan, basado en argumento de Martín Luis Guzmán y con la música de Stravinsky de *La Consagración de la Primavera*. La obra nunca fue estrenada, pero es una clara muestra del trabajo que el Ballet de la Ciudad de México pretendía realizar: retomar el concepto moderno del ballet y la música para crear obras que recuperaran los temas mexicanos, al igual que los Ballets Rusos habían hecho en su momento y les había valido gran aceptación en el mundo. Por fin se realizaba la idea que Vasconcelos había manifestado a inicios de los años veinte: la síntesis de danza académica y elementos nacionalistas.

Las obras que se presentaron en el debut de la compañía en 1943 fueron tres estrenos de Gloria Campobello: *Umbral* con música de Franz Schubert, libreto de Gloria Campobello y José Clemente Orozco, diseños del mismo Orozco; *Alameda 1900* con música de Hernández Moncada, Alfredo Pacheco, Abundio Martínez, Salvador Morler, A. de la Peña, L. Espinosa, Lerdo de Tejada, Juventino Rosas y Emill Waldteufel, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Julio Castellanos, y *Fuensanta* con música de Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva, Domínguez Portas, Jesús Martínez y Ricardo Castro, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Roberto Montenegro.

Además, se repusieron *Las sílfides* en la versión de Gloria Campobello según la coreografía original de Fokine, música de Chopin

y decorados de Julio Castellanos; *La siesta de un fauno*, versión de Nellie Campobello según la coreografía original de Nijinsky, música de Debussy y diseños de Julio Castellanos, y *El espectro de la rosa*, también con la adaptación de Nellie Campobello a la coreografía original de Fokine, música de Carl Maria von Weber y escenografía de Carlos Orozco Romero; en ella Nellie Campobello incorporó una innovación, pues el papel protagónico lo realizaba una mujer, la bailarina Armida Herrera. (139)

A pesar de los objetivos que perseguía la compañía, en algunas de las obras originales recuperaban elementos del ballet romántico y no del moderno, como en el caso de *Fuensanta*, cuyo argumento casi reproducía el de la obra cumbre del Romanticismo, *Giselle*, con la diferencia de que en el caso del ballet mexicano el poeta finalmente moría al seguir a su amada, un ser incorpóreo que hace recordar a las sílfides del siglo XIX. (140) En cambio, *Umbral* (en la cual Orozco participó por primera vez como escenógrafo y coautor del argumento) era una obra de gran modernismo y hablaba de las experiencias que vivía una adolescente al conocer las pasiones del egoísmo, vanidad, odio, dolor y amor. La misma Nellie decía que *Umbral* sí era un ballet moderno con técnica académica, (141) y muchos críticos festejaron este ballet por ser un contraste del romanticismo y un "golpe violento de modernidad; el ballet filosófico por excelencia, sin puntas ni gasas, ni *pas de quatre*". (142) Al parecer la búsqueda estética de Gloria la llevaba a esos nuevos conceptos del ballet, quizá gracias también a la influencia de Orozco y su plástica monumental, así como el apoyo escenográfico que le dio el muralista a las obras de la compañía.

La temporada del Ballet de la Ciudad de México de 1943 contó con una gran asistencia de público y después recibió muy buenas críticas, especialmente en el semanario *Tiempo*, dirigido por Martín Luis Guzmán. Los cronistas vieron en esa compañía la posibilidad de que la danza mexicana alcanzara "un rango universal, parecido al de la pintura mural", y que nada tenía que envidiarle "a las sutiles estilizaciones de la coreografía rusa". (143)

En contraposición a esta opinión, el crítico musical Arturo Perucho escribió que la compañía seguía la línea del ballet tradicional y no lograba "la creación de nuevas y modernas formas estilizadas de ballet mexicano". (144)

Para impulsar a la compañía, al concluir la temporada se realizó una gira por Torreón, Coahuila, en septiembre de 1943. En noviembre, para conmemorar el XXXIII Aniversario de la Revolución, evento organizado por el Partido de la Revolución Mexicana, regresaron al PBA. Repusieron *Umbral* y estrenaron el ballet simbólico *Obertura republicana* con coreografía de Nellie Campobello; argumento en torno al triunfo de la lucha revolucionaria de Martín Luis Guzmán; música de Carlos Chávez, arreglo basado en música popular de la época revolucionaria, y diseños de José Clemente Orozco también inspirados en la temática revolucionaria. Con esta obra Nellie Campobello retomó sus trabajos anteriores de corte político y nacionalista, seguramente los de su preferencia, y trató el tema revolucionario con el lenguaje del ballet clásico que a primera vista parecería serle ajeno y distante.

En una crónica se festejaba esa obra porque era un "auténtico 'Viva México'" sobre la lucha revolucionaria que "haría honor a México en cualquier escenario extranjero." (145) En otra se decía que

Tuvimos también nuestras evocaciones revolucionarias con el Ballet *Obertura republicana* que sobre bien acordados contrapuntos (*La Cucaracha* y *La Adelita*) y otras marchas populares y de la revolufia, nos trasladan a los tiempos de nuestra epopeya interna, con avances, atrincheramientos, cortamientos de cartucho y toda la cosa; que los muchachos desempeñaron con bastante tino y con voluntad de quedar bien. (146)

Los aspectos de organización y funcionamiento del Ballet de la Ciudad de México eran determinados por Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello; se incluía un sueldo o beca para los bailarines, quienes debían cubrir con las condiciones del contrato o se les aplicaban multas o eran despedidos. Debido a la escasez de varones, éstos recibían un trato especial, tanto en la END como en la propia compañía. Las mujeres debían cursar sus estudios formal y puntualmente en la Escuela, pero a los hombres se les permitía que sólo fueran bailarines e inclusive que se graduaran sin haber sido alumnos regulares.

En la compañía, de nueva cuenta Nellie mostró sus actitudes autoritarias, pues muchas veces sin razones aparentes destituía o nombraba bailarines y, en contradicción a su discurso público y a su nacionalismo estético, discriminaba a quienes tuvieran rasgos indígenas. Nellie, como otras artistas e intelectuales de la época, lucía hermosos trajes mexicanos, que eran "sinónimo de inocencia, belleza y naturaleza"; (147) era su afán de mexicanidad, una manera de vestirse de México, de mostrar su nacionalidad y orgullo por ella.



Nellie tenía predilección por el traje de Zandunga que al parecer, como en el caso de Frida Kahlo, "no fue simplemente porque le pareció bonito. En México, las mujeres del Istmo de Tehuantepec tienen fama de ser guapas, fuertes, valientes, mandonas y, sobre todo, se dice que dominan a los hombres". (148) Esta pudo ser la razón, puesto que la propia Nellie habla de ese poderío de las mujeres tehuanas en su libro *Ritmos indígenas de México*.

Por otro lado, también era muy frecuente que Nellie luciera modelos burgueses, llena de joyas y guantes, que la hacían aparecer con gran elegancia y distinción. Era su vestido, pues, una síntesis de tradición y modernidad, y una contradicción, porque al mismo tiempo que se decía "comanche" y tenía un origen popular, guardaba una postura "aristocrática" y racista con los y las demás.

En cuanto a su danza, considero que las Campobello, en su primera etapa de creadoras, realizaron una relectura del cuerpo fuera de los patrones tradicionales, recuperaron el cuerpo femenino y el deseo que le impone la mirada masculina, precisamente porque se sentían obligadas a bailar, como un aporte a la Revolución.

Sin embargo, cuando se avocaron al Ballet de la Ciudad de México su motivación para bailar cambió, así como sus productos artísticos. Nellie se retiró como bailarina y se hizo dueña de la situación desde la dirección de la escuela y la compañía; Gloria, en cambio, se convirtió en una *ballerina* en los términos más tradicionales y pasivos sobre el escenario: como objeto de deseo. Pero su trabajo iba más allá de la ejecución, pues ella misma era autora de su danza, es decir, ella imponía el discurso de su cuerpo, aunque reproducía los temas, técnicas e imágenes del ballet del siglo XIX.

Considero que a pesar de eso, Gloria logró refuncionalizar esos conceptos según sus necesidades expresivas y de realización profesional; a partir de éstas estableció su "red de seducción" (149) para con el espectador y la espectadora. Es imposible conocer los motivos personales que tenía Gloria para bailar, pero sí creo que en la medida en que ella participaba activamente en la construcción de su danza y de su cuerpo y que desplegaba un gran esfuerzo físico y además creativo (como maestra, coreógrafa, ensayadora, organizadora y responsable de la compañía) ella se resistía a concebirse a sí misma como objeto de deseo simplemente o como objeto pasivo que seguía dictámenes. Ella tenía control sobre su danza, "manipulaba el quehacer escénico" (150) y, por tanto, actuaba como sujeto creador y controlador de su historia y sus decisiones

A pesar de este complejo proceso, el hecho es que en los intentos de las Campobello por crear una danza nueva no lograron desprenderse de las imágenes de la *ballerina* decimonónica en sus obras para el Ballet de la Ciudad de México. Esto, al mismo tiempo, les dio prestigio y reconocimiento como creadoras de un arte "culto", que permitió que su trabajo fuera legitimado socialmente.

El papel de Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco en la organización de la compañía fue importante, no sólo por sus creaciones y sugerencias artísticas, sino por las relaciones personales que tenían con las hermanas Campobello. Ambos artistas asistían a ensayos y funciones, y debido a que eran casados fue imposible que vivieran abiertamente su relación amorosa con Nellie y Gloria, respectivamente.

El Ballet de la Ciudad fue un lugar de reunión de numerosos artistas que de una u otra manera tuvieron su participación, como Julio Castellanos, Eduardo Hernández Moncada, Carlos Chávez, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida, Antonio Ruiz, José Pablo Moncayo, Federico Canessi, Blas Galindo, Germán Cueto y Carlos Marichal. El poder de convocatoria de la compañía era muy grande y la presencia de esas personalidades enriqueció a todos los bailarines y a las propuestas coreográficas de la compañía.

Sin embargo, el hecho de que originalmente la compañía se formara para impulsar la carrera profesional de Gloria Campobello limitó en mucho a las estudiantes de la END y a las bailarinas de la compañía para desarrollarse, pues no gozaban de las mismas oportunidades para participar en los diversos repertorios y nunca tuvieron acceso a los papeles protagónicos. A pesar de eso, la posibilidad de bailar en la compañía era un aliciente para las estudiantes, así como el ser alumnas de Gloria, la maestra preferida, no sólo por sus amplios conocimientos que los empleaba para el mejoramiento técnico y artístico de los alumnos, sino por su belleza y dulzura al tratarlos. Tanto ella como Nellie tuvieron gran influencia personal sobre los alumnos y bailarines, se convirtieron en guías, protectoras y amigas de algunos de ellos, aunque siempre conservando su distancia y exigiendo que se las llamara "señoritas".

Así, el trato que prevalecía al interior de la compañía era muy formal y respetuoso, además de que se establecían claras diferencias en cuanto a las categorías de las y los bailarines. También se les exigía absoluta dedicación a la Escuela y la compañía, prohibiéndoles que tomaran clases con otros maestros o bailaran en otros grupos,

aunque lo hacían en forma clandestina. Para Nellie, era muy difícil reconocer los logros de los demás profesionales de la danza, por lo que se refería despectivamente a maestros y bailarines, tanto de ballet como de danza moderna, que representaban una competencia para ella.

Si bien existía un respeto muy grande por parte de los bailarines hacia las Campobello, Nellie se imponía por medio del terror que provocaba en todos, en tanto que Gloria se había ganado ese respeto y reconocimiento por su trabajo. Además de entrenarse técnicamente, de impartir las clases avanzadas, era la primera bailarina y coreógrafa de la compañía. Esto, para un y una profesional, es suficiente razón para llegar hasta a venerar a la "señorita Gloria". (151)

También Nellie se encargaba de hacer coreografía, pero era diferente su manera de trabajar, menos formal y académica, y más apelando a la creatividad y sensibilidad de los bailarines. A pesar del miedo que les inspiraba, los estimulaba en su trabajo dancístico. Sin embargo, según testimonios de Felipe Segura (bailarín de la compañía), las coreografías que creó Nellie eran ensayadas, pulidas y llevadas al foro por Gloria. Ésta "no hacía concesiones de ninguna clase, sabía exactamente lo que quería. Las tres grandes temporadas que el Ballet llevó a cabo en el PBA fueron producto de su trabajo y esfuerzo personal". (152)

La segunda temporada del Ballet de la Ciudad de México inició el 16 de febrero de 1945 en el PBA. Esta vez se presentaron cinco estrenos. De Gloria Campobello: *Pausa* con música de Beethoven, escenografía y vestuario de Orozco; *Circo Orrín* con libreto de Martín

Luis Guzmán, música de varios autores y arreglo de Hernández Moncada, diseños de Carlos Mérida. De Nellie Campobello se estrenaron: *Vespertina* con música de Mozart y diseños de Antonio Ruiz, e *Ixtepec* con arreglos musicales de Eduardo Hernández Moncada, escenografía y vestuario de Carlos Mérida. Y el estreno de la versión de Enrique Vela Quintero a la coreografía de Leonide Massine *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla y diseños de Roberto Montenegro. (153)

Los argumentos de estas obras tocaban varios temas. *Pausa* estaba basada en el personaje de Don Juan, que seduce y desprecia a las mujeres; *Ixtepec* cuenta la historia de una doncella que sufre por amor, y es muy similar a *Bailes istmeños*, pero en esta obra las amigas no logran consolarla y ella se resigna a sufrir para siempre y vivir en la desilusión. *Vespertina* es un ballet sin argumento donde se interpretan las variaciones de la música.

En la temporada de 1945 la compañía se enfrentó a problemas internos porque varios de sus bailarines importantes salieron a unos días de iniciar la temporada debido a que no recibieron el aumento de sueldo que les habían prometido. Esto se ventiló en la prensa y además se criticó al trabajo de la compañía en general.

¿Puede haber ballets sin bailarines, sin maestros, sin coreógrafos y únicamente a base de pintores y modistos? ¿Por qué no deja el Ballet de la Ciudad de México de imitar superficialmente a los grandes conjuntos y en vez de ello adopta sus sistemas de trabajo, contrata a sus maestros, implanta su disciplina, atrae a sus coreógrafos? (154)

Otra crítica contraria fue la de Gutierre Tibón, quien consideraba que las obras, los coreógrafos y los bailarines de la compañía eran muy deficientes. (155) Aunque también tuvieron críticas positivas,

como la de Carlos González Peña, quien decía que el intento que perseguía el Ballet de la Ciudad de México de darle al ballet mexicano una "fisonomía nacional" y convertirse en una compañía con "nacional arraigo" sólo se podría dar con el tiempo y aún era muy joven. Festejaba las presentaciones de la compañía, porque mostraban obras de "ballet puro", como *Las Sílfiges*, donde las bailarinas habían mostrado gran nivel, por lo que "podría presentarse con dignidad en cualquier escenario del mundo". González Peña consideraba que con *Obertura republicana*, *Circo Orrín* y *Alameda 1900*, el repertorio "auténticamente" mexicano, era la compañía tenía su mejor trabajo. (156)

Orozco no permaneció indiferente a los ataques que se le hicieron al Ballet de la Ciudad de México, seguramente porque estaba convencido del trabajo que ahí se realizaba y por razones afectivas. Escribió extensamente defendiendo a la compañía, que

no es una improvisación, sino el resultado de más de diez años de trabajo diario, continuo, intenso, inteligente, de las hermanas Campobello. Ellas han educado en el arte de la danza, desde los primeros pasos, a un numeroso grupo de jóvenes. Ellas fueron las primeras en idear y realizar ballets de grandes conjuntos al aire libre. Ellas hicieron el más profundo, completo, y tal vez único estudio técnico de las danzas folclóricas mexicanas. Ellas le han dado vida a la única organización formal de ballet clásico que existe en toda la nación. Ellas han sido, y son, las más fecundas coreógrafas y argumentistas, y por si no fuera suficiente tan brillante esfuerzo, una de ellas, la primera bailarina, es una ejecutante cuyas posibilidades y dotes personales pueden llevarla a los primeros escenarios del mundo. Nuestra patria cuenta en su historia con muy ilustres mujeres en el campo de las artes y quisiéramos que llegara el momento de las liquidaciones, que no ha llegado todavía, para ver qué lugar corresponde a las hermanas Campobello. (157)

Después de esta temporada, donde Gloria había dado muestras de su gran nivel, viajó con Fernando Schaffenburg (el primer bailarín de la compañía) a Nueva York, donde por seis meses estudiaron con el célebre discípulo de Enrico Cecchetti, Vincenzo Celli. Esto les permitió a ambos bailarines desarrollar sus capacidades, fortalecer su técnica, conocer un panorama más amplio de la danza y, en el caso de ella, mejorar la impartición de sus clases. Orozco no pudo esperar su regreso y también viajó a la ciudad de Nueva York.

A su regreso, nuevamente tuvieron funciones, esta vez en el Estadio Olímpico el 4 de noviembre de 1946, como parte de un evento oficial en honor de Miguel Alemán, presidente electo en esos momentos. Gloria Campobello montó para esa ocasión *Aleluya* con música de Strauss. Con la consigna de Nellie Campobello: "los charros también bailan vals"; los trajes de los bailarines fueron de charro y el vals, *El emperador*. (158)

Continuando con su trabajo, el Ballet de la Ciudad de México empezó a trabajar con Anton Dolin y George Reich a inicios de 1947 para hacer el montaje del cuerpo de baile de *Giselle*. Era la antesala de un gran acontecimiento para la compañía y la danza mexicanas: el Ballet de la Ciudad de México compartiría el foro con el Ballet de Markova-Dolin, lo que estimuló enormemente a los bailarines.

La relación de las dos compañías se había iniciado desde 1942 cuando Dolin y Markova habían tenido a México como parte del American Ballet Theatre. Las Campobello los habían conocido personalmente, inclusive Nellie decía tener numerosas cartas de amor dirigidas a ella por Dolin, (159) y ahora se disponían a trabajar conjuntamente, intercambiar coreografías y bailarines y, sobre todo, brindarle la

oportunidad a Gloria de bailar obras del repertorio tradicional con Dolin, un excelente primer bailarín a cuyo nivel todavía no llegaba ninguno de los mexicanos. Este trabajo representaba un enorme reto para la compañía y especialmente para Gloria, quien compartiría los papeles principales con Dolin en *El espectro de la rosa*, *Feria* y *Alameda 1900*.

Como parte de la promoción que se hizo de la temporada de 1947 apareció un artículo donde se hacía referencia a las críticas que se le hacían al Ballet de la Ciudad de México, ante las cuales Nellie Campobello, "guapa mujer con varios kilos de inteligencia dentro del cerebro, y una pasión por el baile clásico" decía que "las desilusiones no se toman en consideración cuando se hace una obra", por lo que continuarían con su trabajo. El cronista recordaba que al momento de fundarse la compañía, Nellie había prometido no aparecer como bailarina, pero para la temporada de 1947, estuvo a punto de romper esa promesa y "saltar como la rubiecita Gloria, su hermana, al tablado, estremecible siempre bajo su cuerpo blanco, ágil y redondo". A diferencia de ese cuerpo blanco, el cronista se refería a las demás bailarinas como "sombras morenas de la Pavlova, trigueñas, renegridas, con el músculo fanático de la carne y la gracia fanática en el espíritu". (160)

La presencia de Dolin y Makarova era un reconocimiento para el trabajo de las Campobello y para el ballet mexicano. Ambos artistas se amoldaron a las condiciones que se les presentaron; Dolin respetó la versión de Gloria Campobello de *Las sílfides* y bailó el ballet *Feria* de Nellie Campobello como "el charro terrible"; Markova bailó el papel protagónico de *Ixtepec* con traje de zandunga, aunque en un



principio se había negado pues creía, después de ver a Nellie haciéndolo, que no sería capaz de imitarla; ésa era la razón por la que Nellie estuvo a punto de romper su promesa.

El nuevo repertorio para el Ballet de la Ciudad incluyó *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *Cascanueces* y *La dama de las camelias*. La compañía norteamericana ensayó *Umbral* y *Vespertina*. Dolin bailó la versión de Nellie Campobello de *La siesta de un fauno* y con Markova, la versión de Gloria Campobello de *Las sílfides*.

La primera función de una temporada de 23 funciones que dieron en 1947 el Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Markova-Dolin fue el 25 de agosto y presentaron un amplio repertorio, además del estreno, *Feria* con coreografía de Nellie Campobello, música de Blas Galindo, argumento de Martín Luis Guzmán y decorados de Antonio Ruiz. (161) En los créditos Nellie Campobello aparecía como directora general, en tanto que Anton Dolin como director artístico y Carlos Chávez y Robert Zeller los encargados de la dirección de orquesta.

(162)

Las críticas que se hicieron sobre esta temporada fueron muy positivas. La apertura del Ballet de la Ciudad de México fue festejado y se reconoció el nivel de los bailarines mexicanos. (163) Una crítica decía que

Nuestro ballet es una realidad brillante obtenida merced a la comprensión de sus dirigentes que abandonando el encasillamiento en un mal entendido nacionalismo intransigente han aceptado la cooperación de bailarines y coreógrafos extranjeros que han aportado sus experiencias y sus conocimientos a la madurez del espectáculo. (164)

Sobre el estreno de Nellie Campobello, *Fería*, hubo comentarios especiales porque Dolin había dado "sorprendente realismo" al personaje del Charro y la obra era resultado de la investigación que había realizado Nellie de materiales folclóricos, además, había logrado conjuntar la danza, música y diseños con gran maestría. (165) Según palabras del propio Blas Galindo, *Fería* fue la primera obra del ballet clásico donde se logró un verdadero equipo entre coreógrafa y compositor. (166) El argumento era muy sencillo; giraba en torno al Charro, un personaje pendenciero, agresivo y sensual que iba en busca de mujeres a la feria de un pueblo para conquistarlas. Aunque era temido, el Charro se incorporaba a la fiesta en forma pacífica. También se hacía referencia a las jerarquías políticas dentro de la comunidad para disponer las fiestas y presentación de danzantes, pues Nellie Campobello no desperdiciaba oportunidad para hacer señalamientos sobre la realidad política.

A diferencia de los buenos comentarios que despertó Dolin como el Charro, la interpretación de Markova en *Ixtepec* no fue del agrado de todos, y el público sólo le aplaudió "por lo que significa de buena voluntad para identificarse con nuestras danzas... Diremos que nos hubiera gustado más ver bailar *La Zandunga* y *Dios nunca muere* [...] por auténticos aborígenes oaxaqueños, con sus típicos trajes y sus característicos conjuntos musicales." (167) Sobre el resto del repertorio también hubo comentarios positivos:

Obra encantadora; un verdadero primor, plástico y rítmico, es *Vespertina*, estampas de Watteau con música de Mozart; un ballet puro (como puro) se nos presenta *Sílfides* -en el que movimientos y actitudes de las bailarinas, sugeridos por el motivo musical, se resuelven en una fiesta de ritmos y colores. Siempre es grato para nuestro público recordar nombres y épocas de Diaghilev, Nijinski y

Lichine. Por eso aplaudió premiando la buena copia lograda de la magnífica concepción rusa del poema líricolitearioriomusical francés del mítico tema griego: *La siesta de un fauno*. (168)

En general la temporada de 1947 fue un éxito para las Campobello y el Ballet de la Ciudad de México porque recibieron el reconocimiento oficial, de la crítica y del público. Sin embargo, al concluir casi se desintegró la compañía porque los bailarines decidieron incorporarse a otras escuelas y compañías mexicanas y extranjeras. Gloria Campobello se quedó sola y sin bailarines.

Además, desde diciembre de 1946, cuando subió a la presidencia Miguel Alemán, se dieron importantes cambios en el proyecto cultural oficial, se formó el Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Carlos Chávez, y eso repercutió en el trabajo de las Campobello, no sólo porque la Escuela y la compañía fueron trasladadas a nuevas instalaciones, sino porque el proyecto cultural que ahora se impulsaría no las contemplaba. De la misma manera en que habían tenido un alejamiento de la burocracia cultural en 1939, ahora se distanciaban aún más de Chávez y el INBA, que apoyaría a la danza moderna; en contraste, la END y el Ballet de la Ciudad de México perdieron proyección.

## **6. El último camino: abandono y pérdida**

Para que se diera la desaparición del Ballet de la Ciudad de México confluieron varias circunstancias, una fue la falta de apoyo oficial por la nueva tendencia que se imponía; otra fue que los bailarines dejaron la compañía porque se les ofrecieron otras oportunidades y no podían desarrollarse plenamente en el Ballet de la Ciudad de México, debido a que las Campobello mantuvieron una organización cerrada. Eso

les significó verse relegadas del desarrollo del campo dancístico y dejaron de ser el centro formativo del ballet, lugar que tomarían otros artistas y compañías como generadores de bailarines, maestros y coreógrafos. Otra más fue la pérdida de interés de Gloria por la compañía. (169)

Cuando llegó la temporada de 1947 se le abrieron múltiples posibilidades artísticas a Gloria para realizarse como bailarina. Contaba con la aprobación y elogiosos comentarios de Anton Dolin, pero no se atrevió a buscar nuevos horizontes como los otros bailarines. Quizá por el temor de competir con mejores y más jóvenes bailarinas, un temor presente en toda bailarina, pues su vehículo es el cuerpo mítico, permanentemente joven y bello, y Gloria estaba cerca de cumplir cuarenta años. Quizá porque no quiso apartarse del país o por la relación de dependencia que vivía con su hermana mayor. El hecho es que retornó a las Misiones Culturales con el afán de rescatar las danzas mexicanas. (170)

Gloria trató de separarse de Nellie y tener una vida independiente. Según el pintor y muralista Melchor Peredo, se casó con él clandestinamente en 1948, después de quedar embarazada, pero la relación se deshizo. Aunque hay versiones que acusan a Nellie de causar el aborto de Gloria, (171) el mismo Peredo relata el rechazo que ella tenía a la maternidad porque "le parecía horrible sentirse deformada por el embarazo, no quería deformar su cuerpo de bailarina". (172)

Nellie hizo todo lo posible para que ese matrimonio se anulara, mientras que nunca impidió la relación que Gloria tuvo con Orozco, quien la admiraba, la dibujaba, la consideraba su "musa", además de

escribirle apasionadas cartas. Quizá la razón de esa apertura de Nellie se debía a la importancia estratégica y artística de Orozco dentro de la compañía.

Existen otros nombres relacionados amorosamente con Gloria, como el pintor Julio Castellanos en los años treinta (173) y Fernando Shaffenburg dentro del Ballet de la Ciudad de México (174); inclusive List Arzuvide asegura que Manuel Maples Arce se enamoró de ella y le dedicó un soneto a finales de los veinte. (175) Todo ello queda como parte de las historias que se han tejido alrededor de su vida.

Lo que es un hecho es que la relación de dependencia que existía entre las hermanas Nellie y Gloria les había permitido realizar su trabajo en la danza. Nellie transformó su vida y hasta su proyecto artístico para apoyar a Gloria; inclusive dejó de lado la literatura. Ella misma dijo en 1972 que ella lo hacía todo por su hermana Gloria;

no vale la pena hablar de mis danzas. Eso lo hice ayudando a mi hermana Gloria. Yo no buscaba un lugar en el baile. Yo cumplí, caí por acompañar a mi hermana. El baile sólo se puede tener como un lujo, como cantar una canción para uno, una de esas canciones llaneras del Norte, del campo. (176)

Considero que independientemente de la importancia que representaban la END y el Ballet de la Ciudad de México para Nellie, cobraban una mayor dimensión porque en esos proyectos Nellie había visto la posibilidad de impulsar la carrera de Gloria. Al mismo tiempo Nellie le exigía a su hermana entrega total e intervenía en su vida privada, como en la del resto de sus hermanos. Por su parte, Gloria como

mujer moderna, tenía necesidad de ser ella misma, de afirmarse, de hacer lo que se le diera en gana. No tenía por qué sacrificarse. Lo que pasa es que Nellie era terrible, era como su mamá y no podía

decirle "no", por eso hacía las cosas a su manera, aunque fuera a escondidas. (177)

Existen testimonios en los cuales Gloria aparece hacia finales de su vida como una mujer que se había rendido ante el alcohol, pero que aún intentaba rebelarse contra su hermana. (178)

Después de la temporada de 1947, con la casi desintegración del Ballet de la Ciudad de México, las Campobello se refugiaron en la END y quedaron aisladas del resto del campo dancístico mexicano y de los proyectos culturales oficiales.

Continuaron con su trabajo docente; siguieron impartiendo clases y creando coreografías escolares, pero ya nunca tendrían la proyección que habían logrado en sus tres temporadas, aunque el público y la crítica los tuvieron presentes por mucho tiempo después de su casi desaparición. En 1951 se dieron las últimas funciones del Ballet de la Ciudad de México en una gira que realizaron por las ciudades de Chihuahua, Parral, Ciudad Juárez, Villa Ocampo y Ciudad Camargo para apoyar una campaña de construcción de escuelas. El repertorio fue: *Las sílfides*, *Alameda 1900* y *El lago de los cisnes* (versión de Felipe Segura). Los bailarines principales eran Gloria Campobello, Felipe Segura y Sonia Castañeda, además de muchos otros integrantes. Gloria bailó por última vez en 1957, en *Umbral*, interpretando uno de los papeles más importantes para su carrera.

La END siguió sus actividades pero sin contar con todo el apoyo oficial que demandaba Nellie, aunque seguía siendo una escuela dependiente del INBA. Ella se quejaba de la falta de subsidio, (179) refiriéndose a las trabas burocráticas que les ponían para la producción de obras nuevas. Las Campobello se aislaron aún más del

resto del campo dancístico; el apoyo de Martín Luis Guzmán fue definitivo para mantenerse al frente de la Escuela a pesar de las diferencias con la burocracia y el proyecto cultural de los diversos gobiernos a partir de Miguel Alemán. Su otro gran sostén, Orozco, había muerto en 1949.

Ellas hicieron un intento más por recuperar el poder perdido dentro del campo dancístico pero no lo consiguieron; en 1958 formaron parte de la Cámara Nacional de Bellas Artes y la Confederación Nacional de Intelectuales que habían apoyado la candidatura de López Mateos, (180) que acabaron por desaparecer.

Además de las reediciones mencionadas de sus libros anteriores, Nellie sólo publicó un nuevo libro, *Tres poemas*, en 1957, y tres años después apareció una antología reuniendo sus obras (a excepción de *Ritmos indígenas de México*) con el nombre de *Mis libros*, de la Compañía General de Ediciones. En *Mis libros* se incluye el libro inédito *Abra en la roca*, que reúne *Tres poemas* y siete más, de corte autobiográfico e incorporando nuevos temas; al lado de su madre, su tierra y su danza, ahora sus versos hablarán del amor perdido y de su hijo muerto. Al leerlos es imposible dejar de pensar en las versiones sobre su homosexualidad, su relación con Martín Luis Guzmán y su pequeño Raúl; "los que la conocimos no podemos leer 'Ella y su hijo' sin pensar no en su fuerza poética sino en la fuerza que mostró la poeta toda su vida para crear por sí misma una vida pública y privada basada en la pérdida, basada en lo irrecuperable de su juventud". (181)

En *Mis libros* además, Nellie incluyó un largo prólogo donde hablaba de sí misma, de sus motivaciones y del tema permanente en su

literatura: la revolución traicionada. La denunciaba, pero al mismo tiempo sabía que esa denuncia de nada serviría. Ahí escribió que el trabajo que ella y su hermana realizaron se debió a que el gobierno de la Revolución "nos necesitaba", pero había tomado más que eso; había destruido la vida y posesiones de su familia, su escuela, "la tierra donde están enterrados nuestros héroes; pero no lo digo, y no lo digo porque no soy capaz de hacerlo. Y no lo hago, porque lo que no se puede hacer con un fin, es como si no se hiciera". (182)

En diversas ocasiones, Nellie Campobello declaró que estaba preparando otros textos, como *Esbozos de mujeres mexicanas*, una historia de la danza u otros más, pero nunca fueron publicados. En el prólogo de *Mis libros* hablaba del gran cariño que tenía por esos textos que preparaba:

Comprendo que las jóvenes sentimentales guardan como tesoro sus recuerdos, por ejemplo, una muñeca, un relicario, rosas o violetas secas y mil cosas más; pero en mi caso, guardándolo todo, ocultaba yo -y sigo haciéndolo- mis escritos, igual que entonces. También sigo cambiándolos de lugar; nadie podrá encontrarlos. Mis canciones heredadas, los versos que seleccioné entre las obras de poetisas y poetas que me gustaron, los digo dentro de mí, los hablo, allá con la voz que alcanzo en la quietud de la tristeza, y los tengo abrazados, como se abraza a un niño, a un hijo, cuya piel se frota sobre nuestras mejillas. (183)

Las obras literarias de Nellie Campobello han sido incluidas en varias antologías de la novela mexicana y ha sido considerada como una de las autoras más importantes del género. (184) Precisamente Emmanuel Carballo, quien incluyó a la autora en su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, fue capaz de definir a la Nellie Campobello que se nos escapa a la distancia. Para él, Nellie



vive en una dimensión distinta y distante de aquella en que habita la mayoría de los escritores mexicanos; vive en la región de la Gracia. Contempla al mundo con ojos recién nacidos. Conserva el candor y la generosidad de los primeros años, la alegría expansiva de la juventud. (185)

Casi cuarenta años después de haber escrito lo anterior, Carballo recuerda sus visitas a la "estrafalaria" casa de Nellie Campobello y explica que ella vivía en

un mundo en el cual la lógica era suplantada por el absurdo y la normalidad, por aberración. [Con ella] se entraba a un mundo totalmente distinto al de una mujer común y corriente; ella actuaba de acuerdo con lo que era, no engañaba a nadie, todo lo que traía dentro lo sacaba. Había una coherencia muy grande entre su mundo interior y su mundo exterior, y su mundo interior era un mundo enloquecido que suplantó la realidad. (186)

Las Campobello continuaron con sus actividades al frente de la END, presentándose en festivales, espectáculos populares y funciones de fin de cursos en el PBA, como en 1960 cuando Enrique Vela Quintero repuso el ballet *30-30*. Asimismo, la creación de dos obras más por parte de Gloria, *El nombre mágico de la Revolución* y *Danza de la soledad*, que formaban parte de la obra *Voces de la Revolución*, con coros hablados y formas poéticas de textos de Nellie Campobello. En 1968 la Escuela intervino en el Festival de las Artes de los XIX Juegos Olímpicos con otra obra de Gloria, el ballet griego *Teoría*, que retomó una escenografía elaborada por el desaparecido Orozco.

Además, Nellie aparecía en los diarios promoviendo las actividades de la END, haciendo declaraciones contra la burocracia cultural, enfatizando los logros de su Escuela y mencionando a los grandes artistas que se habían formado en ella en décadas anteriores

(como Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Roberto Iglesias y Lupe Serrano, entre muchos otros). (187)

En 1963, después de casi tres décadas de mantenerse alejadas de la burocracia cultural, las Campobello recibieron un homenaje de las instituciones de la cultura oficial. El encargado de organizarlo fue Celestino Gorostiza, en ese momento el director del INBA y el mismo que en 1939 les había cerrado las puertas y había impulsado la danza moderna en el país. En 1963 el INBA había desintegrado la compañía oficial de danza moderna y se disponía, en su lugar, a formar una nueva compañía de ballet; según él, se proponía "compensar" a esta manifestación dancística que había estado relegada por la danza moderna. La primera medida al respecto sería ese homenaje a las Campobello.

El INBA reconocía, muy tarde para ellas, el trabajo que ambas habían realizado en el terreno de la danza clásica, después de que habían sido atacadas por seguir esa línea. En 1963, oficialmente se les consideraba como las únicas responsables de que hubiera danza en el país, con lo que se las utilizaba para minimizar la importancia de la danza moderna. Otra vez en 1963, cuando el proyecto del INBA coincidió con el de las Campobello (la danza clásica) esa institución volvió los ojos hacia ellas y les reconoció su serenidad y paciencia ante los cambios de la política cultural, que les había sido favorable y después las marginó. Este reconocimiento llegó muy tarde para las Campobello, porque ellas ya no eran capaces de incorporarse al nuevo proyecto dancístico institucional (la compañía Ballet Clásico de México).

Gorostiza les ofreció un banquete y en las fotos que se publicaron aparece una Nellie fuerte y elegante y una Gloria que parece distante y fuera de lugar. (188) Gorostiza recordó a la joven Nellie "ángel, bella y desenvuelta" luchando por formar una escuela de danza y a Gloria como una adolescente de "cuerpo juvenil y esplendoroso [...] nítidamente recortado dentro de las mallas negras", y mencionó que fueron ellas quienes encendieron la llama de la danza mexicana. (189)

Nellie agradeció el homenaje, a nombre propio y de su hermana, siempre callada, y dijo que "su trayectoria siempre había tenido un camino y una meta: servir a México": (190) de nueva cuenta expresaba su labor artística como una misión por el país y el pueblo.

A lo largo de su vida, la labor que realizaron las Campobello fue fundamental para la formación y consolidación del campo dancístico mexicano. En la educación, la investigación, la creación coreográfica y la ejecución dancística hicieron aportes; introdujeron innovaciones, temáticas y preocupaciones nacionales en la danza; recuperaron formas tradicionales para la danza escénica; hicieron un intenso trabajo de difusión a niveles popular y elitista, e hicieron aportaciones a la cultura mexicana moderna, apelando a sus orígenes, reivindicando sus valores y expresándose en formas modernas. Con todo este trabajo participaron activamente en la formación y consolidación del campo dancístico y en la aceptación de una actividad que se ha visto como denigrante, no sólo porque se vale del cuerpo, sino porque está poblada mayoritariamente por mujeres.

El 4 de noviembre de 1968 Gloria Campobello, "la niña de oro", la *ballerina*, murió en la ciudad de México. Ha dejado su nombre a

tres escuelas (191) y el recuerdo de su danza a quienes la vieron bailar y a los bailarines que formó. A varias generaciones de ellos les transmitió conocimientos dancísticos sólidos pero, sobre todo "un inmenso amor por la danza, el mismo que ella le profesaba". (192) Su imagen es inseparable de la *ballerina* de ojos azules, de "proporción perfecta" (193) que se ofrece a la mirada masculina, que prefiere el silencio y el movimiento para expresarse, que a diferencia de su hermana se alejó de las declaraciones y en su lugar prefería el salón de ensayos y el foro para expresarse.

Nellie sin duda recibió un duro golpe con la muerte de su hermana, pero continuó al frente de la END. En 1972 se mostraba entusiasta al hablar de su última coreografía, *Módulo*, estrenada dos años antes; decía que era de gran originalidad y se representaba el Apolo IX y el nacimiento del espíritu de la luna. (194) Sin embargo, continuaba resentida con las autoridades por el abandono en que la tenían, pero al mismo tiempo aceptaba que ese aislamiento le había permitido trabajar. Criticaba agriamente a sus ex alumnas, en esos momentos ya figuras fundamentales de la danza mexicana, y les reprochaba que no reconocieran que ella fue su maestra al inicio de su carrera. (195)

En 1975 Nellie Campobello participó en la convocatoria hecha por el entonces presidente Luis Echeverría para formar la Asociación Mexicana de la Danza, A.C., luego Consejo de la Danza. En 1976 murió Martín Luis Guzmán y además la Escuela tuvo que desocupar las instalaciones que desde 1947 le pertenecían. Nellie se enfrentó a esta disposición, promovida por Echeverría, y se negó a mover el

lugar de la Escuela hasta que "le mostraron las escrituras de una nueva casa". (196)

Ya sin la fuerza que le daba Martín Luis Guzmán, en 1977 el INBA con la reestructuración que realizaba en el área de danza, constituyó el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y destituyó a Nellie Campobello de su cargo de directora. Aunque en un primer momento aceptó, su respuesta no se dejó esperar y denunció públicamente, por medio de un telegrama dirigido al presidente José López Portillo y publicado en *Excélsior*, que el INBA pretende ir en contra de un decreto presidencial que le había otorgado esas instalaciones a la END, y que "brigadas de choque de Bellas Artes fueron enviadas [...] para amenazarnos, torturarnos cruelmente con todas las técnicas establecidas en el desorden y la fuerza bruta". Debido a que en el INBA se pretendía incorporar la metodología cubana a las escuelas de danza, Nellie Campobello acusaba al INBA de llevar a cabo un "complot cubano". (197) Se armó una campaña, incluyendo a alumnos, ex alumnos y padres de familia que integraron guardias para impedir que las autoridades del INBA tomara las instalaciones (198) (que, por otro lado, pertenecían al INBA y no a Nellie Campobello), para defender a Nellie por sus cuarenta años como directora y finalmente fue mantenida en su puesto. De tal manera que nuevamente logró imponerse sobre los criterios oficiales.

Al iniciar la década de los años ochenta, Nellie estaba debilitada por su edad y porque todos sus hermanos habían muerto; sólo le quedaban algunos compañeros, como su secretaria de toda la vida, sus docenas de gatos, todos con nombre e historia, algunos familiares lejanos y sus lazos con Villa Ocampo. Poco a poco se fue

apropiando de la dirección de la END e inclusive de las instalaciones, una de sus ex alumnas y maestra de la escuela, María Cristina Belmont y su marido Claudio Fuentes, quienes, además secuestraron a Nellie Campobello y se adueñaron de todas sus pertenencias.

El último día que Nellie asistió a la END fue 18 de febrero de 1983 y a partir de ese momento empezó una historia llena de misterio y terror. Nellie fue secuestrada y sólo después de numerosos trámites legales promovidos por sus familiares, fue presentada ante un juzgado el 28 de enero de 1985; era una Nellie avejentada, al parecer narcotizada, que hablaba incoherentemente; se aferró a la mano de la juez y ésta no pudo evitar que se la llevaran nuevamente. (199)

Esa fue la última vez que apareció públicamente Nellie Campobello y, aunque existen muchas versiones sobre su posible paradero o su inevitable muerte, (200) la verdad es que a ciencia cierta nadie sabe qué pasó con esa mujer, sinónimo de inteligencia, audacia y rebeldía.

La calle principal de Villa Ocampo, su ciudad natal, lleva su nombre, y ha sido objeto de homenajes institucionales y de la comunidad de artistas e intelectuales que piden se averigüe su paradero. Así como el origen de Nellie está cubierto por el misterio que ella misma creó, ahora el presente de Nellie, desde 1984, ha sido enterrado por el olvido. Quizá, como dice su poema, su destino fue la "montaña oscura", pero seguramente allá seguirá bailando, porque "mi danza vive en mí y sigue vibrando en mí. Ni las estatuas de carne, ni los ajolotes o endriagos podrán cortar mi ritmo". (201)

## NOTAS

1. Declaración de Gloria Campobello en "Fecunda colaboración", en *Tiempo*, México, 22 de agosto de 1947.
2. Emmanuel Carballo, "Nellie Campobello", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986 (original de 1965), p. 408.
3. Nellie Campobello en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 417.
4. Nellie Campobello en *ídem*, p. 409.
5. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis Libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960, p. 10.
6. *Íbidem*.
7. *Íbidem*.
8. *Íbidem*.
9. Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, Ediciones Cal y Arena, México, 1997, p. 24.
10. *Ídem*, p. 28.
11. Jesús Vargas, "Nellie Campobello. Una flor para Francisco Villa", ponencia presentada en el Congreso Estatal de Escritores, Cd. Juárez, 16 y 17 de abril, publicada en Armando Ponce, "Piden al Presidente, al CNCA y al INBA encontrar a Nellie Campobello para rendirle un homenaje nacional", en *Proceso*, núm. 760, México, 27 de mayo de 1991, p. 49.
12. Nellie Campobello en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 411.
13. Irene Matthews, *op. cit.*, p. 38.
14. Declaración de Nellie Campobello en Patricia Cardona, "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 129, (original de 1978).
15. Nellie Campobello le narró a Patricia Cardona: "Salí al escenario -tenía unas sandalias de metálico, los pies no los puedo traer encerrados-, y cuando escuché mi vals me las quité y salí a brincar, ¡a bailar a todo dar! Una vez en la casa le pregunté a uno de mis hermanos. -'Oye, Chaco, ¿qué te pareció?' -'; Parecías un caballo en el desierto corriendo!', me contestó. Aaayyy, y yo que me creía una mariposa pero como tenía dos caballos que montaba en las mañanas y en las tardes, no podía salir otra cosa"; en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 129.
16. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, CENIDI Danza, INBA, México, 4 de enero de 1972, inédita.
17. Nellie Campobello le comenta a Patricia Cardona que Lettie Carroll "siempre me daba papeles de muchacho porque no tenía nada aquí (y se pasa la mano por el pecho). Presentó varios ballets con temas que fueron un éxito. Un día le dije: -'¿Puedo hacer de boxeador?'... Es que yo invento frente al público; soy un verdadero diablo inventando cosas. Nunca bailo lo que me ponen. Salí, pues, de boxeador y fue un éxito arrollador [con el ballet *Knock out*]... Nosotras éramos las únicas mexicanas en el grupo que se había llevado un aplauso ¡especialmente yo, que tenía una bis cómica fantástica!... Si a tí no te sale el baile del cuerpo, ¡pues ya no te salió! Y a mí no me salían esas cosas [dramáticas]. Pero cuando bailaba, me decían que siempre llevaba un mensaje. ¡Soy fantástica! Muy buena bailarina moderna, alumna de Mary Wigman, aunque nunca estudié con ella"; en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 130.
18. Roberto el Diablo, marzo de 1927, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, Centro Venezolano ITI-UNESCO, Caracas, 1995, p. 83.
19. "Dos cuadros del Ballet Carroll, que fue un verdadero acontecimiento social", marzo de 1927, cit. en Patricia Aulestia, *ídem*, p. 125.
20. Programa de mano del Carroll Ballet Clasique, Teatro Regis, México, 13 de julio de 1927.
21. F. Del Rey, "El ballet que renace", en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de julio de 1927.
22. "El ballet como un nuevo sentido educacional", en *El Universal Ilustrado*, México, 16 de junio de 1927, pp. 32-33, artículo acompañado de las fotos de bailarinas del grupo de Carroll.

23. *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de enero de 1930, cit. en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 63.
24. Nellie Campobello en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 131.
25. Germán List Arzuvide en entrevista con Margarita Tortajada, México, 28 de abril de 1997, inédita.
26. José Antonio Fernández de Castro, *Barraca de feria*, La Habana.
27. Cit. en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 64.
28. Nellie Campobello en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 131.
29. Germán List Arzuvide en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*.
30. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 18.
31. *Ídem*, p. 22.
32. *Ídem*, p. 27.
33. Carlos del Río, "Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas", en *Revista de Revistas*, México, 12 de octubre de 1930.
34. "Alcanzó gran lucimiento el Festival de Educación", en *El Nacional*, México, 23 de noviembre de 1931.
35. "Hermoso festival habido en la Secretaría de Educación para celebrar nuestra Revolución", en *Excelsior*, México, 23 de noviembre de 1931.
36. "La Secretaría de Educación rindió homenaje a la Revolución", México, 23 de noviembre de 1931.
37. H.P.M., "Fue conmemorada la iniciación del Constitucionalismo", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1935.
38. Volante de difusión de la presentación por el Departamento de Bellas Artes de la SEP del 30-30, en el Estadio Nacional, México, 4 de septiembre de 1938, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, *op. cit.*, p. 175.
39. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Cardona, en *Uno más uno*, México, 9 y 10 de octubre de 1978, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, pp. 83-84.
40. Armando de María y Campos, "Teatros", en *Todo*, México, 21 de mayo de 1935.
41. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Cardona, cit. en Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 71.
42. *Ídem*, pp. 83-84.
43. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*
44. *Ídem*, p. 39.
45. Nellie Campobello, "Estadios", fragmento, en "Abra la roca", en *Mis libros*, *op. cit.*, pp. 275-282.
46. Lázaro Cárdenas, "Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país", Morelia, 9 de mayo de 1940, en Lázaro Cárdenas, *Ideario político*, Ed. Era, México, 1976, p. 231.
47. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, pp. 28-29.
48. *Ídem*, p. 31.
49. "Documentos del Consejo de Bellas Artes. Proposición Chávez", en Dictamen del Consejo de Bellas Artes del 9 de febrero de 1932, en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDIAP, INBA, México, 1990, p. 245.
50. Dictamen del Consejo de Bellas Artes del 9 de febrero de 1932, en *ídem*, p. 278.
51. Pablo Lerdo, "La Escuela de Danza", en *Revista de Revistas. El Semanario nacional*, año XII, núm. 1156, México, 10 de julio de 1932.
52. Nellie Campobello en Patricia Cardona, "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", *op. cit.*, p. 133.
53. Armando de María y Campos, "Crónica del teatro de hoy", p. 74, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, *op. cit.*, p. 186.
54. "Catherine Cane. La juvenil y original danzarina", en *Revista de Revistas*, México, s/f.
55. Carlos Mérida, "Notas biográficas", cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, *op. cit.*, p. 199.
56. Mario Mariscal, "Los pasos de la danza", en *Revista de Revistas*, México, 1934.



57. Eme Eme, "Un paso hacia la creación del ballet mexicano", en *Todo. Semanario enciclopédico*, año II, núm. 69, México, 25 de diciembre de 1934.
58. Carlos Mérida, "El ballet *Barricada* y la técnica teatral", 1935, cit. en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pp. 214-217.
59. Sophie de la Calle, *Nellie Campobello*, julio de 1996, inédito, pp. 30-31.
60. La END se presentó el 15 de mayo en la conmemoración del Día del Maestro en el Teatro al Aire Libre Alvaro Obregón como ofrenda a los maestros sacrificados por difundir la enseñanza socialista. El programa estuvo formado por *Danza griega*, de Estrella Morales, y el *Ballet simbólico Simiente*, original de Nellie Campobello y Francisco Domínguez, coreografía de Nellie Campobello, decorados de José Chávez Morado y música y dirección de Francisco Domínguez.
- Además, la Escuela estuvo presente en numerosos actos oficiales, como: en el Día del Soldado con el 30-30 en el Estadio Nacional; Velada cultural del PNR con bailes típicos en el Teatro "Emilio Rabasa" de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; en el Teatro Ocampo de la Universidad Michoacana; Festival del PRM en 1935 en el homenaje al Ejército Nacional con 30-30; Festival en el estadio de Guanajuato con 30-30; XVII Aniversario de la muerte de Zapata organizado por la CNC, DBA y LEAR, con 30-30; inauguración de la carretera México-Laredo organizado por Acción Cívica del DDF con bailes mexicanos en Chapultepec; Homenaje a Fernando Celara organizado por Unión Suriana Revolucionaria con bailes mexicanos en Xochimilco; toma de posesión del comité ejecutivo local del partido oficial con bailes mexicanos en el Teatro Hidalgo; en Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995, pp. 95 y 124.
61. "Informe del Departamento de Bellas Artes 1934-1935", jefe: José Muñoz Cota, en *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, 31 de agosto de 1935, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1935.
62. Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 22.
63. Armando de María y Campos, "Teatro plástico revolucionario", en *Todo*, México, 3 de septiembre de 1935.
64. S. Ordóñez Ochoa, "La presentación de *Barricada* hoy en Bellas Artes", en *El Universal*, México, 26 de agosto de 1935.
65. "La notable bailarina mexicana Nellie Campobello, que tomará parte en el ballet *Barricada* y el maestro Jacobo Kostakowski, autor de la música", en *El Universal*, México, 24 de agosto de 1935.
66. Baltasar Dromundo, "El teatro, el baile y la música", en *Todo*, México, 10 de septiembre de 1935.
67. José Barros Sierra, "El arte escénico en México. Al margen de *Clarín* y *Barricada*", en *El Universal*, México, 28 de agosto de 1935, p. 5.
68. Carlos Mérida, "El ballet *Barricada* y la técnica teatral", *op. cit.*
69. Mario Mariscal, "La danza de los herreros", en *El Universal Gráfico*, México, 21 de marzo de 1936.
70. "Ballet", en *Tiempo*, México, 12 de diciembre de 1955.
71. En una reunión de maestros del 19 de enero de 1937, se discutió la licencia por seis meses que había solicitado Francisco Domínguez, y Nellie fue nombrada como directora suplente, hasta que Muñoz Cota la ratificó oficialmente; en Margarita Tortajada, *Danza y poder*, *op. cit.*, p. 97.
72. La justificación que daban para hacer esta solicitud era que sólo existían 17 alumnos escritos, de los cuales únicamente asistían 7, y en cambio tenían registradas a 350 alumnas. En Escuela de Danza, acta de la sesión del 8 de julio de 1937, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, *op. cit.*, p. 250.
73. Entre 1937 y 1940, la END continúa actuando en las óperas del PBA y en eventos como el Festival en el Teatro Orientación con *Bailes y danzas de México*, dirección de Francisco Domínguez y Luis Felipe Obregón; el XXVI Aniversario de la muerte de Madero; Celebración del Telegrafista en el PBA; la Nacionalización de Ferrocarriles en el PBA; el Homenaje a Cárdenas organizado por el Grupo de Excombatientes en el Anfiteatro Simón Bolívar; Homenaje a los Congresos Obreros Latinoamericanos Internacionales contra la guerra, con el *Ballet 30-30* en el Estadio Nacional el 4 de septiembre de 1938; funciones en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, en

noviembre de 1938; en Alma Rosa Cortés, *60 Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992.

74. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, op. cit., pp. 17-18.

75. *Ídem*, p. 27.

76. Nellie Campobello en Patricia Cardona, "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", op. cit., p. 128.

77. Ese plan tenía los siguientes objetivos: "Ser una verdadera Escuela de danza, donde se impartan todas las materias que se requieren para ser un profesional de la carrera. Usar la Técnica de Danza como base fundamental de la enseñanza. Cultivar la Danza en todos sus aspectos y cultivar la Danza escolar. Desarrollar sus distintos linamientos que son: Técnico, Artístico, Cultural y Documental. Realizar interiormente el Trabajo Técnico Profesional. Desarrollar acción exterior del tipo escolar. Desarrollar labor educativa para masas, o sea las Danzas Elementales usadas con fines educativos en movimientos libres y artísticos. Enviar a todas las Escuelas de Danza de tipo Elemental. Formar en los Estados las Escuelas Regionales de Bailes y Danzas. Fomentar las fiestas de Danzas en la propia Escuela. Intervenir en las fiestas indígenas de Danzas y Bailes de México. Dar a conocer en todos los Estados y en el extranjero las verdaderas Danzas Mexicanas, haciendo exclusión de aquellas que por su procedencia extranjera y aunque hechas por los indígenas, no son auténticas de México"; cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, op. cit., p 255.

78. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, op. cit.

79. El racismo de Nellie Campobello también lo tenía Linda Costa, "no le gustaban las morenas, las hacia a un lado"; en Felipe Segura, Charla de Danza con Socorro Bastida y Armida Herrera, CENIDI Danza, INBA, México, 7 de mayo de 1985, inédita. Trataba a los alumnos con mucho desprecio, nombrándoles "indios" y otras expresiones ofensivas, como a Mariano Tapia, en Felipe Segura, Charla de Danza con Mariano Tapia, CENIDI Danza, INBA, México, 24 de octubre de 1988, inédita. Las medidas eran arbitrarias y no había gran seriedad en la Escuela. Por ejemplo, cuando Carolina del Valle entró a la END la matricularon en cuarto grado sin hacerle un examen de reconocimiento; en Felipe Segura, Charla de Danza con Carolina del Valle, CENIDI Danza, INBA, México, 1 de febrero de 1988, inédita.

Por otro lado, recuerdan Paz Monterde y Josefina Luna, dos ex alumnas de la END: "Entonces teníamos contratos para bailar en óperas y en el Teatro Alameda en películas. Tamara Garina nos invitó a bailar en una plaza de toros, pero entre los asistentes estaba nuestro maestro de español, el profesor Agüero y pronto fue con el chisme con la directora: 'Cómo es posible que las alumnas de la Escuela hicieran eso'. Al día siguiente leemos en el pizarrón: 'Prohibido a alumnos de la Escuela de Danza bailar en piqueras y plazas de gallos'. Eso lo había puesto Nellie Campobello y nosotras ya sabíamos quiénes éramos". Después Josefina Luna fue nombrada representante de los alumnos de la END, "inmediatamente fui a ver a Celestino Gorostiza que era el Jefe del DBA. Teníamos contrato para bailar y no podíamos fallar, por eso fui y le expliqué. Me mandó una carta, pero Nellie Campobello no lo sabía. Y cuando estábamos bailando para ese contrato, nos llamó al grupo y nos dijo: 'Expulsadas de la Escuela de Danza', y entonces saco mi cartita en que dice: 'Se les permitirá a las alumnas de la Escuela de Danza bailar, siempre y cuando no se utilice el nombre de la Escuela'. Nellie se demudó, se puso verde del berrinche y seguimos bailando. A Nellie Campobello se le reconoce todo el bien que hizo por la danza pero también hizo mucho mal porque para ella no había mejores bailarinas que su hermana Gloriecita y ella. No había nadie más que ellas dos. Entonces cuando alguien destacaba buscaba el menor pretexto para expulsarnos de la Escuela. Siete de la segunda generación tuvimos que presentarnos a título de suficiencia, nosotras teníamos que haber recibido nuestro título en 1940, pero no quiso firmarlo. Tuvimos que examinarnos a título de suficiencia. Ella tuvo una gran visión pero después no aprovechó todos los conocimientos de las bailarinas que salimos de la Escuela de Danza. Ella podía haber hecho mucho, pero no se preocupó, para que no opacáramos a su hermana Gloriecita, especialmente"; en Rosa Reyna, Charla de Danza con Josefina Luna y Paz Monterde, CENIDI Danza, INBA, México, s/f, inédita.

Los conflictos con maestros, alumnos y padres de familia también eran una constante. Por ejemplo, en el expediente administrativo de Gloria Campobello del DBA hay un oficio de la señora Josefa de J. Vda. de Herrera a nombre de las madres

de familia de la END, quejándose de las dos Campobello, fechado en junio de 1940. Hay un oficio de Celestino Gorostiza del 14 de febrero de 1939 a Nellie Campobello por el conflicto que tuvo con los maestros Linda Costa, Estrella Morales, Dolores M. Vda. de Morales, Francisco Domínguez, Luis Felipe Obregón y Ernesto Agüero, que consta en el expediente administrativo de Linda Costa. Por otro lado, Nellie Campobello manejaba el Consejo de la Escuela y se imponía, por ejemplo en 1937 pidieron información sobre Xenia Zarina de la Fundación Guggenheim y la opinión de la Escuela fue muy mala sobre esa maestra, dando pésimas referencias de su trabajo como intérprete y estudiosa de la danza mexicana, según consta en el expediente administrativo de Xenia Zarina.

Estrella Morales, maestra muy valiosa de la END también tuvo diferencias con Nellie Campobello y salió de la Escuela, dedicándose a su escuela particular donde estudiaron importantes bailarinas y bailarines; en Felipe Segura, Charla de Danza con Josefina Lavalle y Evelia Beristáin, CENIDI Danza, INBA, México, 5 de marzo de 1985, inédita. También salió de la Escuela Francisco Domínguez. Poco después surgieron más problemas con Nellie Campobello, esta vez con las alumnas y sus madres, y salieron de la Escuela Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Amalia Hernández, Lourdes Campos y otras a trabajar con Estrella Morales; en Alberto Dallal, "Bravo, Guillermina", en *Artes Escénicas*, suplemento, año I, no. 3, septiembre-octubre de 1987, p. 6. Otro grupo de estudiantes de la Escuela se fue con Hipólito Zybin, quien tenía su escuela particular, entre ellas, Rosa Reyna.

80. Irene Matthews, op. cit., p. 59.

81. Nellie Campobello, cit. en *idem*, p. 67.

82. *Ídem*, p. 59.

83. Germán List Arzuvide en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.

84. Después de ser amigos por un tiempo, cuenta List Arzubide, "ella me cogió de la cintura y me besó en la boca. Yo dije, entonces las cosas van muy en serio. Fue una actitud agresiva para la época. Comenzamos nuestra aventura amorosa, pero yo me tenía que ir a los Estados Unidos, ya me había comprometido. De ahí vino al mismo tiempo la separación, porque ella me dijo 'yo te he besado como los hombres besan a las mujeres, no como una mujer besa a un hombre y tú no te quieres quedar conmigo. Yo he sido como un hombre para tí, por eso me desprecias'. Había siempre una cosa de violencia terrible por parte de ella, ya casi de locura. El beso que me dio fue una de tantas locuras, porque después se arrepintió para todo el resto de su vida. Eso fue agriando la relación", hasta que se separaron. "Cuando regresé de los Estados Unidos ya se había enfriado nuestra relación, fue uno de esos amores súbitos que lo mismo que llegan se van. Yo le hice *Cartucho* como para despedirme de ella, como una cosa así de decir 'bueno ya hemos estado juntos, ahora estamos separados y aquí tienes las gracias por todo'. Le hice el libro, se lo edité, se hicieron mil ejemplares. Yo se los entregué y ella a cambio me regaló este anillo, que tiene la fecha de la edición, 1931"; en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.

85. Dennis Parle, "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Cartucho*", cit. en Irene Matthews, op. cit., p. 86.

86. Marcela del Río, "*Cartucho*, de Nellie Campobello", en *Excélsior*, México, s/f.

87. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, op. cit., p. 32.

88. Martín Luis Guzmán, Conferencia desde la estación de radio del Departamento Autóctono de Prensa y Publicidad a los estudiantes de Ohio, Charlas semanales para estudiantes de los Estados Unidos para conocer cosas de México, domingo 27 de febrero de 1938, México, cit. en Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, op. cit., p. 36.

89. Críticas cit. en Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, op. cit., pp. 32-42.

90. Irene Matthews, op. cit., p. 111.

91. Kemy Oyarzún, "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de Mamá*", en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, PIES, Colegio de México, México, 1995, p. 55.

92. *Ídem*, p. 56.

93. *Ídem*, p. 75.

94. Martín Luis Guzmán, op. cit., p. 36.

95. Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 2.
96. Emmanuel Carballo en entrevista con Margarita Tortajada, México, 9 de octubre de 1997, inédita.
97. Irene Matthews, *op. cit.*, p. 80.
98. Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
99. Nellie Campobello, "Perfiles de Villa", en *Revista de Revistas*, año XX, México, 7 de agosto de 1932.
100. Nellie Campobello, "Los hijos del Gral. Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1935.
101. Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
102. Nellie Campobello, "Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 377.
103. *Ídem*, p. 428.
104. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 10.
105. *Ídem*, p. 13.
106. *Ídem*, p. 12.
107. *Ídem*, p. 24.
108. *Ídem*, p. 29.
109. Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
110. Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 35.
111. Nellie Campobello en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 416.
112. *Ídem*, p. 415.
113. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*
114. Nellie Campobello en Patricia Cardona, "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", *op. cit.*, p. 133.
115. Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 30.
116. Nellie y Gloria Campobello, "Prólogo", en *Ritmos indígenas de México*, Editora Popular, México, 1940, p. 7.
117. *Ídem*, p. 9
118. *Ídem*, p. 10.
119. *Íbidem*.
120. *Ídem*, p. 11
121. *Íbidem*.
122. *Ídem*, p. 13.
123. *Íbidem*.
124. *Íbidem*.
125. En 1937 los maestros misioneros Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta presentaron en el PBA a grupos de danzantes indígenas con el apoyo directo de Amalia Solórzano de Cárdenas. Asimismo, al PBA se le dio entrada a la revista musical frívola que hasta ese momento sólo tenía cabida en los jacalones de la ciudad; la compañía de Roberto Soto presentó *Rayando el sol* como parte de ese intento de popularizar la cultura; en Margarita Tortajada, *Danza y poder*, *op. cit.*, pp. 105-107.
126. Carlos Monsiváis, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", en Guillermo Bonfil Batalla (com.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, FCE-CNCA, México, 1993. p. 488.
127. En Margarita Tortajada Quiroz, Entrevista con Emmanuel Carballo, *op. cit.*
128. Felipe Segura, Gloria Campobello. *La primera ballerina de México*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1991, p. 27.
129. Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
130. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*, pp. 11-12.
131. En *Tiempo*, México, 1943, cit. en Patricia Aulestia, *Nellie Campobello*, Cuadernos del CID Danza, núm. 15, INBA, México, 1987, p. 18.
132. "Ballet", en *Tiempo*, México, 12 de diciembre de 1955, p. 51.
133. *La siesta de un fauno* es un ballet de Nijinsky estrenado en los Ballets Rusos de Diaghilev, y una de las primeras obras consideradas de ballet moderno. *El*

espectro de la rosa es de Fokin y su argumento es acerca del sueño de una muchacha a quien visita el espíritu de la rosa que la adornaba en su vestido. *Variaciones de otoño* es original de Nellie Campobello y Linda Costa, música de Leo Delibes, A. Rubinstein, R. Drigo, F. Chopin, Strauss. Trajes Julio Castellanos. Es un ballet donde participan flores y hojas de un parque al acercarse el otoño.

134. En esas ocasiones pudieron verse en México obras de Fokine, Petipa, Nijinska, Lichine, Balanchine, Massine y Lifar. Entre el repertorio que traían estaban obras como *El espectro de la rosa* y *La siesta de un fauno*, que retomaría Nellie Campobello.

135. Entre ellos personalidades como Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Silvestre Revueltas (en 1934), Carlos Chávez en la dirección musical, Luis Felipe Obregón y Alfonso Reyes.

136. Nellie Campobello, "Coppélia en el Ballet Theatre", en *El Universal Gráfico*, año XXI, núm. 3302, México, 4 de septiembre de 1942, p. 4.

137. Entre ellos estaban: Javier Rojo Gómez, Jefe del Departamento del Distrito Federal; Eduardo Suárez, Secretario de Hacienda y Crédito Público; Octavio Véjar Vázquez, Secretario de Educación Pública; Benito Coquet, Director General de Educación Extraescolar y Estética, además de Eduardo Villaseñor, Manuel Suárez, Agustín Legorreta y Luis Montes de Oca.

138. Nellie Campobello en Armando de Maria y Campos, "Temporada de Ballet", en *Tiempo*, México, 12 de marzo de 1943, pp. 44 y 45.

139. Los créditos de la compañía que aparecen en el programa de mano son: directora, Nellie Campobello; primera bailarina, Gloria Campobello; bailarines Fernando Schaffenburg, Ricardo Silva, María Roldán, Blanca Estela Pavón, Armida Herrera, Estela Trueba, Carolina del Valle, Luz Olay, Gloria Albet, Beatriz Vargas, Dora Jiménez, Lourdes Fuentes, Salvador Juárez, Javier Lavalle, Carmen Mestre, Rosario Prats, Enrique Rueda, Martha Sarmiento, Gustavo Sosa, Gilberto Terrazas, Socorro Bastida, Bertha Hidalgo, G. Barrera, Gloria Mestre, José Silva, César Bordes, Luz Badager, Bertha Becerra, Susana Borges, Lucía Costa, Alfonso de la Garza y Lucía Valois. Todos ellos eran mexicanos y en su gran mayoría formados en la Escuela Nacional de Danza; en *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, INBA-SEP, México, 1986, p. 337.

140. El argumento de *Fuensanta* hablaba de un poeta del siglo pasado ubicado en el Bajío (Ramón López Velarde), quien lloraba la muerte de su prometida. Al evocarla, Fuensanta aparecía como un ser alado que se le escapaba pero más tarde bailaban juntos, hasta que eran separados por la Dama de los Guantes Negros. Finalmente él se dejaba morir para alcanzar a su amada, quien lo esperaba en la iglesia al lado de la Dama; su alma se separaba de su cuerpo y el poeta se reunía con Fuensanta.

141. Nellie Campobello declaró que *Umbral* sí era un ballet moderno, "pero moderno con técnica, no esa técnica de 'adivínenme' sta'"; en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*

142. Jaime Luna, "Teatro", en *Todo*, México, 1947.

143. Ulises Monferre, "Ha nacido", en *Hoy*, México, 1943.

144. Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, Textos de Danza 1, núm. 1, UNAM, México, 1980, p. 68.

145. *Tiempo*, México, 23 marzo 1945, p. 37.

146. Jaime Luna, "Ballet", México, 1947.

147. Roselyn Constantino, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Haddad", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995, p.6.

148. Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994, p. 77.

149. "Danza y sexualidad", en *Toda la danza, la danza toda*, año 2, núm. 3-4, Centro de Desarrollo de la Danza, La Habana, julio-diciembre de 1995.

150. *Ibidem*.

151. Felipe Segura escribió que Gloria Campobello "me producía la más grande admiración; a pesar de que se encargaba de todo, lo hacía con la mayor sencillez y dedicación, todo le era fácil y placentero. Ella destacaba del grupo de muchachas

solistas que eran muy buenas, ella era 'la estrella'. Bella, de pelo rubio, ojos azules, de una proporción perfecta... a pesar de llamarnos por nuestros apellidos era sumamente afable y rompía toda la tensión. Dedicaba mucho tiempo a nuestro mejoramiento técnico y artístico. De vez en cuando desaparecía alguien del elenco... la señorita Nellie lo había corrido sin ninguna razón aparente. Siempre lo despedía con algún adjetivo que nos hacía reír: los muchachos eran insectos, sotacos... las muchachas escobas, brujas. Gloria no hacía ningún comentario"; en Felipe Segura, *op. cit.*, pp. 39-40.

152. *Ídem*, p. 8.

153. Se repusieron para esa temporada *Obertura republicana, La siesta de un fauno, Alameda 1900, Fuensanta, El espectro de la rosa, Umbral y Las sílfides*. La Orquesta Sinfónica de México fue dirigida por Carlos Chávez y José Pablo Moncayo. Participó casi el mismo elenco de 1943, además de Lupe Serrano, Guillermo Keys y Felipe Segura, quienes llegarían a destacarse notablemente en la danza; en *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, op. cit.*, pp. 342-343.

154. S.H., "Entre músicos", México, 1945.

155. Gutierrez Tibón, "Crítica del ballet", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1945 y "Crítica del ballet", en *Excélsior*, México, 11 de marzo de 1945.

156. Carlos González Peña, "Un ballet mexicano", México, 1945.

157. José Clemente Orozco, "No es una improvisación el ballet organizado aquí, lo estuvieron preparando diez años y es una realidad 'indestructible'", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1945, p. 14.

158. Felipe Segura, *op. cit.*, p. 49.

159. Esas cartas se las mostró a Patricia Cardona, en "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", *op. cit.*, p. 133.

160. José La Sombra, "Ballet de la Ciudad de México historia de un gran esfuerzo", México, 1947, cit. en Patricia Aulestia, *Nellie Campobello, op. cit.*, pp. 30-32.

161. Las obras que se incluyeron fueron las siguientes: *Giselle* (versión de Anton Dolin, m. Adolph Adam); *La siesta de un fauno, Alameda 1900, El sombrero de tres picos* (versión de Antonio de Córdoba sobre la coreografía original de Massine), *Las sílfides, Divertissement* (c. Dolin, m. Tchaikowsky), *Umbral, Pas de quatre, Romantic memories* (c. Dolin, m. Tchaikowsky, Rossini y Pugni), *El lago de los cisnes, Cascanueces, Circo Orrín, Chopiniana* (c. Fokine, m. Chopin, decorados Julio Castellanos), *Ixtepec, Vespertina, Fantasía* (c. Nijinska, m. Schubert-Liszt), *La muerte del cisne* (c. Fokine, m. Saint Saëns), *El cisne negro, Don Quijote* (versión de Dolin, m. Minkus), *Pas de trois* (c. Dolin, m. Tchaikowsky) y *El espectro de la rosa*; en *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, op. cit.*, pp. 352-355.

162. El elenco de la Compañía Markova-Dolin: Rex Cooper, Anton Dolin, Royes Fernández, Albia Kaban, Alicia Markova, George Reich, Bettina Rosay, Rozsika Sabo, Wallace Siebert y John Taylor. Elenco del Ballet de la Ciudad de México: Judith Avila, Antonio Avilés, Paz Barrón, Socorro Bastida, Alicia Becerril, Noemí Beltrán, Evaristo Briseño, Gloria Campobello, Elena Carrión, Sonia Castañeda, Domitila Danell, Antonio de Córdoba, Alfonso de la Garza, Carolina del Valle, Nuri Domínguez, Enrique Escandón, Betty Fahr, Aurelio Flores, Leonardo Florentino, Roberto Frías, Carlos Gorozpe, Roberto Güemes, Raquel Gutiérrez, Concepción Herrera, Luz Hurtado, Esther Juárez, Salvador Juárez, Guillermo Keys, Martín Lagos, Alicia López, Hilda Marín, Isis Marroquín, Guadalupe Martínez, Concepción Mauri, Graciela Mauri, Alicia Murguía, Blanca Muñoz, Elvia Muñoz, Sara Muñoz, Judith Nayar, Graciela Obregón, Pola Platte, Adriana Rama, María Roldán, Helia Rubalcaba, José Luis Saldaña, Fernando Schaffenburg, Felipe Segura, Lupe Serrano, Alicia Sosa, Mariano Tapia, Gilberto Terrazas, Laura Urdapilleta, Blanca Rosa Valdez y María Velasco.

163. "Ballet de la Ciudad de México. Bellas Artes", en *Redondel*, México, 31 de agosto de 1947.

164. Jaime Luna, "Constancia", en *Esto*, México, 26 de agosto de 1947.

165. "Ritmo y color", en *Tiempo*, México, 1947.

166. Hilda Islas, "Blas Galindo", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 22, INBA, México, 1990, p. 86.

167. Junius, "Chopiniana-Ixtepec-Divertissement No. 2", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1947.
168. Gutierrez Tibón, "Ixtepec-La siesta de un fauno-Alameda 1900. Crónica de un ballet", México, 1945.
169. Sobre las diferencias entre Nellie y Gloria Campobello existen muchos testimonios, uno de ellos se refiere a la petición que le hizo Nellie a la maestra francesa Nelsy Dambre para entrenar a su hermana, pero Gloria se negó a hacerlo. Testimonio de Eva María Ortiz en Felipe Segura, *Nelsy Dambre: un ballet para México*, México, 1996, p. 215, inédito.
170. Felipe Segura, *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, op. cit., p. 8.
171. Testimonio de Mariano Tapia en *idem*, pp. 59-62.
172. Melchor Peredo en Raquel Peguero, "Gloria Campobello fue mi esposa; para la historia ganó Orozco: Peredo", en *La Jornada*, México, 15 de abril de 1998, p. 27.
173. Melchor Peredo en Raquel Peguero, "Necesario, reevaluar el quehacer artístico de las hermanas Campobello", en *La Jornada*, México, 14 de abril de 1998, p. 25.
174. Felipe Segura, *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, op. cit., p. 47.
175. Germán List Arzuvide en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.
176. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, op. cit.
177. Melchor Peredo en Raquel Peguero, "Gloria Campobello tenía sed de ser ella misma: Melchor Peredo", en *La Jornada*, México, 16 de abril de 1998, p. 26.
178. Testimonio de Felipe Segura en Irene Matthews, op. cit., p. 158.
179. "Creación de artistas", en *Tiempo*, México, 31 de diciembre de 1962.
180. Cámara Nacional de Bellas Artes: Presidente, Luis Sandi; Vicepresidentes, Nellie Campobello y Rafael Solana; Secretario, Manuel Reyes Meave; Vocales, Ma. Elena Canessi y Fernando Burgos. Entre los miembros están el Ballet de la Ciudad de México y la Escuela de Ballet del Ballet de la Ciudad de México. Programa de mano de Homenaje de los Artistas al Lic. Adolfo López Mateos, Teatro Iris, México, 17 de junio de 1958.
181. Irene Matthews, op. cit., p. 164.
182. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis Libros*, op. cit., p. 28.
183. *Ídem*, p. 45.
184. *Cartucho* se incluye en Antonio Castro Leal, *La Novela de la Revolución Mexicana*, tomo I, Aguilar Editor, México, 1989 (original de 1960). En esta antología Nellie Campobello es la única escritora incluida al lado de otros once autores. Castro Leal caracteriza a *Cartucho* como un cúmulo de "historias comprimidas, llenas de silencios". (p. 28)
- También Nellie Campobello es incluida en Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986 (original de 1965), junto a otros 19 destacados escritores mexicanos contemporáneos; ahí sólo aparecen tres mujeres, Nellie, Elena Garro y Rosario Castellanos.
185. Emmanuel Carballo, op. cit., p. 408.
186. Emmanuel Carballo en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.
187. "Creación de artistas", en *Tiempo*, México, 31 de diciembre de 1962.
188. El homenaje y entrega de la Medalla al Mérito se realizó en el PBA el 5 de abril de 1963 con la presencia de Martín Luis Guzmán, Carlos Mérida y las altas autoridades de la burocracia cultural, como la subsecretaria de Asuntos Culturales de la SEP, Amalia Caballero de Castillo Ledón, así como otras figuras del medio dancístico, quienes habían sido sus alumnas en algún momento de sus vidas, como Ana Mérida (entonces jefa del Departamento de Danza del INBA) y Amalia Hernández (directora del Ballet Folklórico de México).
189. "La vida cultural", en *Cuadernos de Bellas Artes*, año IV, núm. 5, México, mayo 1963, pp. 75-78.
190. "Se rindió homenaje a las Campobello", en *Excélsior*, México, 6 de abril de 1963.
191. Tres escuelas llevan su nombre, la del Centro Popular José María Pino Suárez del DDF, la de danza de Tijuana y la propia Escuela Nacional de Danza del INBA.

192. Felipe Segura, *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, op. cit., p. 7.
193. *Ídem*, p. 39.
194. Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, op. cit.
195. Nellie Campobello declaró en 1972 que ella había formado a todas las bailarinas mexicanas, "pero el mexicano es fruncido, oculta dónde toma las cosas, las fuentes donde bebe; nunca confiesa porque quiere que lo crean sabio". Señalaba que las ex alumnas de la END se habían vuelto "enemigas de nosotras", y ella a su vez las calificaba como sus "imitadoras"; en entrevista con Patricia Aulestia, op. cit.
196. Jesús Vargas, op. cit., p. 20.
197. Irene Matthews, op. cit., p. 148.
198. Carlos Velasco Molina, "La Escuela Nacional de Danza, convertida en fuerte", en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1977, p. 13.
199. Rosario Manzanos, "El sucio proceso que obstaculizó al INBA el rescate de Campobello: un juicio que el abogado Fuentes León impidió en 1985", en *Proceso, Cultura*, núm. 961, México, 3 de abril de 1995, pp. 62-63.
200. Patricia Dávila, "El Comité Pro-Rescate de Nellie Campobello denuncia el silencio de las autoridades sobre su paradero", en *Proceso, Cultura*, núm. 961, México, 3 de abril de 1995, pp. 60, 61 y 63.
201. Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis Libros*, op. cit., p. 32.





## **Capítulo IV. TRANSFORMACIÓN Y ROMPIMIENTO: LA DANZA MODERNA DE ANNA SOKOLOW Y WALDEEN**

En 1939 la danza mexicana vivió una gran transformación debido a la llegada de dos bailarinas y coreógrafas norteamericanas, Anna Sokolow y Waldeen.

En el ámbito cultural mexicano había una exigencia para desarrollar un nuevo arte que pudiera expresar las necesidades de un país joven que luchaba por darse una fisonomía propia y fortalecerse. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello participaban en ese proceso pero no conocían plenamente a la nueva danza que se gestaba en el mundo. Les tocó a Waldeen y Sokolow esa labor y experimentar en una nueva búsqueda expresiva.

### **1. Los orígenes**

#### **Anna Sokolow**

En el interior de una familia de inmigrantes judíos ruso-polacos, siempre amenazada por la pobreza, Anna Sokolow nació en Hartford, Connecticut, el 22 de febrero de 1910. Sus padres, Samuel y Sarah, habían llegado a los Estados Unidos con un hijo pequeño, y en ese país tuvieron a tres hijas más. Anna y sus hermanos crecieron en el barrio obrero de Nueva York, conocido como Lower East Side, que la marcó profundamente y le significó grandes emociones y aprendizajes: "tantos idiomas, tanta gente recién desembarcada, pobre y luchando, pero llena de vida, con una fuerte nobleza". (1) Ella nunca olvidaría esos orígenes.

Siendo aún muy pequeña, su padre fue hospitalizado por sufrir el síndrome de Parkinson, y su madre se convirtió en el sostén de la familia, teniendo que trabajar en una fábrica como costurera. Ella, según palabras de la propia Anna Sokolow, "era una mujer muy firme de la clase trabajadora, sindicalista y socialista", que llevaba a sus hijos a las marchas y mítines obreros, por lo que los hizo partícipes de su vida laboral y combativa. La recuerda siempre por su "tremenda energía y su gran deseo de vivir", (2) que acostumbraba también llevarlos al teatro, a ver a sus autores preferidos como Chejov y Tolstoi, en yiddish y ruso.

Su madre trabajaba largas jornadas y con el fin de proteger a sus hijos de la violencia callejera, los envió a la pensión Emanuel Sisterhood, a la que asistían después de la escuela. Gracias a eso Anna conoció la danza, "la primera cosa bella que ví", al espiar a hurtadillas tras una puerta, (3) y después al incorporarse como alumna. Sus clases eran "una combinación del estilo alemán de danza moderna con Isadora Duncan" (4) y, debido a su talento, muy pronto fue enviada al Neighborhood Player. Ahí estudió a partir de los diez años de edad, con Blanche Talmud y Bird Larson, además de actuar en el Teatro Infantil. Posteriormente, al Neighborhood Player llegaron dos maestros que tendrían gran influencia en su carrera: la pionera de la danza moderna Martha Graham y el compositor Louis Horst.

Debido a su situación económica y a su interés por la danza, Sokolow abandonó la escuela secundaria después de cursar el primer año, pero a partir de ese momento siguió una educación autodidacta visitando bibliotecas, museos y teatros.

Cuando a los 16 años llegó el momento de seguir su vocación y dedicarse de lleno a la danza, Sokolow tuvo que pagar el precio. Como "era escandaloso para una niña judía volverse bailarina", (5) se enfrentó a la incomprensión de su madre, para quien ser bailarina era sinónimo de *kurda* (prostituta en ruso; visión que su madre modificaría sólo muchos años después). Ella trató de defenderse, pero su madre la echó de la casa y ella simplemente se fue. Lo hizo porque la danza "significaba todo para mí y porque sentía que tenía que hacer lo que sentía". (6)

Sokolow se mudó con otras diez muchachas en situación similar, todas bailarinas y sin dinero. "Como yo era muy chiquita dormía en un bolsa para ropa sucia. Lo loco es que no sé cómo sobrevivíamos. Casi nunca sabíamos qué íbamos a comer al día siguiente porque de bailar casi no ganábamos nada". (7) Se vio obligada a trabajar en una fábrica, ser modelo para la Liga de Estudiantes de Arte y dar clases a niños.

En 1930 ingresó en la compañía de Martha Graham donde permaneció ocho años y participó en la creación de obras mastras de Graham como *Primitive Mysteries*, *Celebration* y *American Provincial*. Su experiencia en esa compañía fue de gran importancia para Sokolow: Graham la influyó en cuanto a su técnica y conceptos dancísticos; y aunque le impactó su forma de mover el cuerpo, logró desarrollar sus propias formas de expresión y mantuvo su independencia creativa. Sokolow rompió con la danza psicologista de su maestra, y se encaminó hacia obras de "motivación sociológica". (8)

El trabajo de Sokolow fue reconocido por la propia Graham, quien la consideraba una de sus bailarinas más notables, y valoraba el enorme esfuerzo que debía hacer para continuar su carrera:

Anna Sokolow estaba llena de deseos de bailar, de moverse, de crear, de penetrar en nuevas zonas de la vida. Su madre no estaba de acuerdo, quería que ganara dinero y la danza no se lo permitía, no la dejaba ganarse la vida con el sudor de su frente. Pero Anna durante mucho tiempo tuvo que hacer ambas cosas porque no podía darle la espalda a la danza. En cierta ocasión su madre la empujó y ella rodó un tramo de la escalera. Quedó inválida a causa de ese incidente. Poco tiempo después fui a hablar con la madre de Anna para intentar convencerla de que le permitiera dedicarse por completo a la danza. Anna continuó haciendo las dos cosas: bailaba conmigo por la noche y trabajaba agotadoramente durante el día. (9)

En la compañía, Sokolow también inició sus estudios de composición con Louis Horst y muy pronto se convirtió en la asistente de su clase de Formas preclásicas de la danza, uno de sus más importantes aprendizajes. Ella considera a Horst su gran maestro, pues la impulsó y le dio valor para ser creativa; un maestro honesto y exigente, que siempre decía la verdad y nunca claudicaba en sus ideas, (10) enseñanzas que ella ha seguido a lo largo de su vida. A él le reconoce la autoridad para juzgar su trabajo, (11) y todavía recuerda con gran satisfacción cuando Horst, después de ver su obra *Suite Lírica* en 1954, la felicitó diciéndole "ahora sí, ya eres coreógrafa", después de ser "su alumna" por 30 años.

En un primer momento, Sokolow se plegó exactamente a las exigencias de Graham, pero después de un tiempo ya no le satisfizo; "yo no decía nada pero dentro de mí sentía que no estaba bien lo que hacía". (12) La creación coreográfica se volvió su mayor inquietud; veía a otros coreógrafos, diferentes todos ellos, y sentía la

necesidad de aprender cómo usar la danza para hablar de los temas que ella quería expresar: sus orígenes y su realidad social, su condición de judía, su vida dentro de una gran ciudad, su protesta contra la guerra, el racismo y la pobreza. (13) Así, en 1932 se reunió con varios integrantes de las compañías Graham y Doris Humphrey-Charles Weidman y conformó el grupo The Dance Unit.

Además, inició sus estudios de danza clásica con Margaret Curtis en el Metropolitan Opera y con Edward Caton en la School of American Ballet. Esto, que constituía una rebeldía frente a la danza moderna más ortodoxa y fue desaprobado por Graham, le permitió abrir su panorama y reafirmar su técnica dancística. Para Sokolow, el ballet era una bella manifestación de la danza que podía expresar formas modernas, como en el caso de los Ballets de Monte Carlo, que la habían impactado. Tenía muy claro su objetivo respecto a esos estudios: "yo no fui a un estudio de ballet para convertirme en *ballerina*; quería aprender el movimiento", porque tanto el ballet como la danza moderna son sustento de la danza escénica. (14) Por eso todavía reconoce el valor de coreógrafos como Jerome Robbins y Balanchine (cuya danza califica como poética).

En los años treinta, en los Estados Unidos los jóvenes bailarines se radicalizaron frente a la depresión económica que vivía su país; como otros artistas e intelectuales, retomaron al marxismo como una herramienta para comprender y transformar la realidad social, y consideraron que el arte podía ser utilizado como un arma en la lucha de clases.

En 1932, once grupos de danza se aglutinaron en la Workers Dance League (WDL); los convocaba el deseo de darle a la danza "un

significado social de protesta, una expresión revolucionaria de los trabajadores". (15) Uno de esos grupos fundadores fue The Dance Unit de Anna Sokolow, y desde ese momento participó activamente en la WDL y en el ambiente solidario que ahí prevalecía. Estuvo involucrada con el festival antibélico de 1933 y, con sus danzas antifranquistas, con la American Ballet Caravan a beneficio de España.

Este grupo de jóvenes bailarinas (la mayoría) y bailarines, conocido como "el ala izquierdista" de la danza moderna, (16) se convirtió en una alternativa frente al grupo hegemónico, compuesto por los pioneros (Graham, Humphrey, Weidman y Hanya Holm), quienes ya habían alcanzado un reconocimiento y se habían aglutinado al interior del Bennington Festival. (17)

La WDL sacó la danza escénica a las calles; la llevó a fábricas, mítines y manifestaciones obreras, y a actividades del Partido Comunista; pero su estrategia iba más lejos, y pretendía incorporar a los trabajadores a su arte. De esa manera se iniciaron las clases de danza para las obreras y sus hijas, principalmente; la realización de discusiones entre artistas y trabajadores, con el fin de reafirmar su conciencia de clase, y la organización de festivales masivos que retomaban, de acuerdo al internacionalismo de la WDL, formas alemanas y rusas que buscaban una expresión colectiva.

En 1934 la WDL ya contaba con 800 integrantes y creció más al convertirse en la New Dance League (NDL), ahora bajo la orientación del Frente Popular, cuyo llamado era "*Unite against War and Fascism*". (18)

Sokolow fue una de las más importantes activistas de esta danza comprometida. Sin embargo, tiempo después reivindicó su diferencia

con el resto de los componentes del ala izquierdista de la danza, pues, si bien se identificaba con éstos por su postura revolucionaria y de denuncia, lo hacía a partir de "sentimientos sociales profundos" y no con el fin de crear una "danza política". Sokolow sostiene que "el pensamiento político implica que la política va primero, y el arte sirve a la política. Y yo no creo en eso. Yo creo que uno hace lo que uno siente, y yo todavía siento profundamente las causas sociales". (19) Por eso ella se vinculó estrecha y directamente con los sindicatos y sus programas culturales, así como con proyectos gubernamentales (Federal Theatre y el WPA Touring Projects), y nunca se afilió al Partido Comunista.

A pesar de esa postura de Sokolow, expresada años después, su danza era considerada como política por la crítica de la época. No sólo porque compartía objetivos y estrategias con el resto de los componentes de la WDL, sino porque "el motivo y principal razón" de sus obras era su "significado político". (20)

El hecho de que Sokolow no esté de acuerdo con ese significado en sus obras de los años treinta quizá tiene su explicación en el hecho de que ella las vivía únicamente como expresiones artísticas creadas a partir de su autobiografía; no las concebía como panfleto político (que rechaza abiertamente), sino como expresiones de la esfera de su vida privada y reflejo de sus preocupaciones íntimas. A pesar de que Sokolow no lo acepte en la actualidad, en sus obras no sólo está presente una conciencia de clase, sino la postura política que ésta conlleva.

Paralelamente a su trabajo en la compañía Graham, Sokolow dio numerosas clases, funciones con The Dance Unit y formó en Boston un



grupo de danza constituido por obreras. Sokolow presentaba sus coreografías que denunciaban el "demonio" del fascismo, la guerra y la injusticia social, danzas que fueron presentadas primero en sindicatos y después en salones de concierto financiados por el Workman's Circle y la NDL.

A pesar de que en sus obras Sokolow rompía con formas de la danza escénica, tanto del ballet como de la danza moderna, al igual que el resto de los integrantes de la NDL, no se apartó de la técnica disciplinaria sino que la retomó como un medio, nunca un fin (por eso recurrió a la formación balletística). Si bien planteaban una danza sobre y de las clases populares, no repudiaban a las técnicas dancísticas elitistas, sino que las utilizaban para dominar su cuerpo y su danza y constituir una nueva, que expresaba la lucha obrera.

Asimismo, el mensaje de su danza no fue en detrimento del valor artístico de sus obras ni se convirtió en panfleto político. Anna Sokolow reelaboró e introdujo nuevos elementos en sus danzas, como el jazz y otras formas de la cultura urbana neoyorkina y judía, que lograron no sólo impactar por su "contenido político", sino que conmovieron por su fuerza expresiva y calidad artística. El hecho de que sus obras estuvieran dirigidas a las clases trabajadoras no significó que fueran descriptivas y fáciles, sino que requerían de un previo conocimiento de la danza escénica y sus procesos de abstracción, lo que, irónica y contradictoriamente, impidió que fueran apreciadas por un público masivo.

A pesar de esto, el Partido Comunista y los sindicatos apoyaron las iniciativas de Sokolow y del ala izquierdista de la danza moderna y las financiaron, especialmente los sindicatos de costureras,

formados mayoritariamente por mujeres inmigrantes de Europa Oriental (muy semejantes a la madre de Sokolow), quienes vieron la danza como una oportunidad para expresarse y crear, aunque fuera por un corto tiempo.

Siguiendo sus convicciones personales y el llamado de la NDL, Sokolow creó obras como *Extraño funeral americano* (1936), como un tributo a los trabajadores de la industria del acero. Basándose en un hecho ocurrido en Pennsylvania y en un poema de Michael Gould, contó la historia de un obrero que muere al caer en un contenedor de metal fundido, y su sangre y su cuerpo se convierten en acero; el tema, la danza y el uso de la música y la palabra, le dieron gran fuerza a su propuesta coreográfica.

Esta fuerza se manifestó en muchas otras obras, como *Inquisition* (1936), una denuncia contra el franquismo; *Case History, No...*, sobre un joven neoyorkino pobre que se convierte en delincuente; *Ballad in a Popular Style* (1937) sobre las jóvenes obreras norteamericanas que viven en un mundo "sentimental y patético", y *War is beautiful* (1937), retomando la frase de Mussolini y el poema de Marinetti. También hizo solos sobre "los temas de las calles de mi ciudad, las calles que yo caminaba, que han sido mi casa". (21)

Además de ese trabajo vinculado con los obreros, la NDL y The Dance Unit participaban en funciones y temporadas en teatros para un público y una crítica más conocedores, como las organizadas por la Asociación de Jóvenes Hebreros (YMHA) o, en 1934, en la New School for Social Research, cuando el prestigiado crítico neoyorquino John Martin reconoció el gran talento de Anna Sokolow. En esa ocasión, ella presentó *Romantic Dances* (1933) e *Histrionics* (1933), donde

atacaba tradiciones burguesas y conductas de los actores. Para enfatizar sus ideas, el ala izquierdista de la danza moderna utilizaba la sátira, como un medio de entretenimiento y una forma de atacar al *Establishment*, y Sokolow se convirtió en "la pequeña reina de la sátira", (22) porque supo utilizar con gran maestría ese recurso, mostrando su "agudeza devastadora". (23)

En 1934 Anna Sokolow y su compañero, el compositor Alex North, viajaron a la URSS, donde permanecieron por cinco meses. North fue un importante colaborador en el trabajo coreográfico de Sokolow; muchas de sus obras llevaban música de él. Los solos que presentó en Moscú no fueron bien aceptados, y se le consideró "producto de la decadencia capitalista"; le sugirieron permanecer ahí para hacer de ella "una verdadera artista". Sokolow dice que no le interesó la posibilidad de trabajar en la URSS porque ahí sólo encontró tradición balletística, nada nuevo para ella. Algo muy diferente ocurriría en México en 1939. (24)

Después de la gran fuerza que tuvo, la NDL casi se desintegró hacia finales de los años treinta. Los apoyos que había recibido de sindicatos, organizaciones socialistas y del gobierno de los Estados Unidos desaparecieron y los y las bailarinas se quedaron solos. Muchos se retiraron, pero hubo algunas, como Anna Sokolow, que continuaron trabajando. Para lograrlo debieron demostrar su talento y "negociar" con "el ala humanista" (25) de la danza moderna norteamericana, constituida por el grupo hegemónico del Bennington Festival.

Si bien las alas izquierdista y humanista no eran dos posturas totalmente antagónicas (pues incluso Graham y Humphrey apoyaron a la

NDL y ambos grupos se unieron en el boicot de 1936 a la Alemania nazi), sí representaban dos formas diferentes de hacer y concebir la danza. El ala izquierdista enfatizaba su compromiso político, planteaba una danza para las masas y los obreros, y la sacaba de los teatros. Mientras que el ala humanista remarcaba su compromiso artístico, estaba más preocupada por reconocimiento y prestigio como artistas "cultos", y para legitimarse como tales sistematizaron sus técnicas, llevaron la danza moderna a las universidades y a los foros tradicionales. Esta legitimidad artística y social que logró el grupo del Bennington Festival permitió, entre otras cosas, que la danza moderna tuviera una mayor aceptación social, lo que se reflejó en la entrada de un importante número de varones en esta actividad. (26)

Finalmente, el ala humanista acabó imponiéndose y, a lo largo del tiempo, "higienizó" a su contraparte (los *red dancers*), lo que ha provocado el olvido del radicalismo de artistas como Sokolow, a quien se le identifica dentro de la historia de la danza norteamericana como una humanista más. (27)

Sokolow había participado como bailarina de la compañía Graham en el Bennington Festival, pero en 1937 recibió, junto con José Limón y Esther Junger, la primera Bennington Fellowship para crear una obra. Ésta fue *Facade-Esposizione Italiana*, una denuncia contra el fascismo italiano. La beca fue para ella "un gran honor", y le permitió nuevamente expresar su compromiso social y sus raíces a través de la danza, además de sentirse "importante", pues "en esa época no se trataba de ser o no popular, sino de ser importante. Una se sentía como parte de algo que empezaba a tomar forma y estructurarse y ser reconocido por el valor profundo que tenía". (28)

También en 1937 Sokolow entró en el circuito de teatros de Broadway, y *The Dance Unit* se presentó en el Guild Theatre, pero patrocinado por la revista izquierdista *The New Masses*. Ahí estrenó *Opening Dance* y *Slaughter of Innocents*. Esta última giraba en torno a la Guerra Civil Española y la búsqueda de una madre por sus hijos después de un ataque aéreo; tuvo gran aceptación por parte del público, quien "transtornado por la reciente noticia, recibió esta danza de maternidad pesarosa con una especie de alegría, como si expresar lo que sentía aliviara sus corazones y diera a sus sentimientos una dignidad en la forma". (29)

Así, a finales de los años treinta, Sokolow había logrado el reconocimiento a su trabajo, inclusive por parte del grupo hegemónico de la danza norteamericana, y sin dejar de lado sus convicciones y preocupaciones sociales; era ya una de las "luces más brillantes de la nueva generación." (30)

### **Waldeen**

Waldeen von Falkenstein Brooke nació en Dallas, Texas, el 1 de febrero de 1913, del matrimonio constituido por Rudolph von Falkenstein, un inmigrante alemán, y de Leonor o Lulu Brooke, proveniente de una familia refinada de Georgia.

Su padre retomó el nombre de la novela *Walden o la vida en los bosques*, del norteamericano Enrique Throu, para bautizarla; (31) él había decidido usar ese nombre si su segundo hijo era varón, pero si era niña se llamaría Waldeen, y así fue. (32)

Desde pequeña vivió un ambiente propicio para desarrollar su sensibilidad artística; su padre además de ser grabador y trabajar en

su propia imprenta, era poeta, y su madre, una pianista. Sin embargo, su hermano (diez años mayor que ella) y su hermana (con cinco años menos que Waldeen) no se inclinaron por ninguna actividad artística.

Los negocios de su padre llevaron a la familia a California, cuando Waldeen tenía cinco años, y de inmediato inició su formación dentro de la danza clásica; a diferencia de lo que sucedía comúnmente en esa época, obtuvo el respaldo de sus padres para continuar una carrera profesional dentro de la danza escénica.

En Los Ángeles, Waldeen estudió con el maestro ruso Theodor Kosloff a partir de los ocho años de edad; además, recibió enseñanzas de su esposa Alexandra Baldina, quien también había sido una importante bailarina de los Ballets Rusos de Diaghilev, y de Vera Fredowa, maestra del Sadler's Wells Royal Ballet de Inglaterra.

Waldeen no recibió una educación escolar formal y cursó la primaria y secundaria con tutores estrictos. Esto, aunado a sus estudios dancísticos le trajeron arduas jornadas de trabajo que le impidieron tener una infancia común; "yo jugaba, pero a escondidas" pues "tenía que trabajar como grande". (33)

A ella le atraía y fascinaba "la técnica delicada y exquisita" de las *ballerinas*. (34) Cuando, a la edad de once años, vio bailar a Anna Pavlova, se le acercó para decirle cuánto la admiraba; la *ballerina* rusa le pidió que bailara e improvisara para ella, lo que Waldeen hizo con gran entusiasmo. Eso le valió que Pavlova la invitara a viajar a Inglaterra a estudiar en Ivy House, lo que nunca sucedió, pues sus padres no se lo permitieron ya que era muy pequeña. (35)

Al cumplir trece años, Waldeen inició sus actuaciones como solista de la Compañía de Ópera de Los Ángeles, dirigida por Kosloff, pero dos años después abandonó sus zapatillas de ballet. La insatisfacción, después de seguir la disciplina del ballet durante una década, se debió a que acabó considerándolo "un triste anacronismo, una forma de arte agonizante y un concepto estético caduco", que en algún momento había sido una manifestación "exótica y hermosa, pero cuyas raíces han sido aventadas de la tierra por la acción del tiempo". (36) A pesar de la pasión que en algún momento había sentido por el ballet "el oropel a todo costo, no obstante las proezas técnicas y el encanto conmovedor de las bailarinas", Waldeen empezó a sentir "una racha fría, como emanada de un mausoleo, y que me oprimía una atmósfera de momias empolvadas". (37)

Ese cambio se dio a raíz de una revelación que tuvo en un viaje que realizó con la compañía de Kosloff a Chicago. Ahí conoció la pintura de El Greco, que la conmovió de tal manera, que decidió que debía provocar lo mismo con su danza: entonces rompió con el ballet. Sus temas y conceptos dejaron de convencerla, y sólo vio en ellos formas técnicas sin emoción. Por eso, y por la lectura de la autobiografía de Isadora Duncan, Waldeen dejó de ser un "maniquí" y aprendió a

pensar en mi arte y no solamente a practicarlo; cuando empecé a darme cuenta de que el artista es el pensamiento de su pueblo y de su sociedad vuelta visible y audible y que su papel en nuestra sociedad y en nuestra época, es encontrar y revelar el trozo de la realidad que él escoja. (38)

Así, mostró su rebeldía contra los patrones y formas disciplinarias vacías del ballet, contra la *ballerina* como objeto que conmovía con

su encanto pero no creaba, y contra la concepción de danza escénica como adorno y juguete y no como una manifestación en la que el ser humano se comprende a sí mismo. Sus nuevos conceptos la acercaron a los de Isadora Duncan y a los que estaba construyendo la danza moderna.

La influencia de Duncan será fundamental para Waldeen y, muchos años después, escribió desde su perspectiva feminista sobre el significado de esa artista. Señala que a lo largo de dos mil años, las mujeres artistas provocaron "ira, vituperio, risa, rechazo, denigración y, sí, a veces, compasión o tibia admiración -cuando más, recibió una tolerancia de su existencia como artista". (39) Las mujeres sólo podían ser "artistas de ropero", pues no se les reconocía "capacidad creativa alguna -procreativa sí, porque así cumplía con su destino biológico- pero crear arte, imposible: su inteligencia 'femenina' era considerada demasiado limitada y frágil para dedicarse a semejante tarea". (40) Y si lo lograban y obtenían independencia, su comportamiento era considerado "anti-femenino, anti-social e inmoral; en suma, una mujer con estas inclinaciones y talento, poseedora de valor y rebeldía, era condenada como una paria o de plano consignada a un convento o manicomio". (41)

Waldeen estaba consciente de que en el siglo XIX las mujeres, como *ballerinas* consiguieron perder el anonimato, pero como objeto de idealización y de deseo; se convirtieron en "estrellas" y en "amantes de hombres famosos". Pero entonces apareció Duncan, y su gran aportación, dice Waldeen, fue atacar

con toda la fuerza de una mujer: con su calidad humana, su indignación moral, su inteligencia, imaginación, coraje y genio



creativo, transformando así a la danza, sacándola de su condición de juguete masculino para explotar toda su fuerza como elemento de superación y desarrollo del ser humano y, por lo tanto, de la sociedad [...] Así fue que la danza moderna irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a éstas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo visible y cobró importancia. Este significativo paso para la liberación de las mujeres lo dieron las bailarinas y por ello se les debe reconocimiento. (42)

Pero los pasos dados por las primeras generaciones de la danza moderna, dice Waldeen, no pueden quedar olvidados, y "ese poder de Isadora debería encontrar su prolongación en las bailarinas de hoy en día", quienes pueden contribuir a la transformación del mundo. (43)

Estas ideas que expondría tan claramente en 1987, Waldeen las empezó a desarrollar a los quince años de edad, cuando vio a la danza moderna como el único medio para expresar sus inquietudes personales.

Esto fue fundamental para Waldeen, especialmente porque ella se rebelaba contra una concepción y práctica dancísticas que había seguido por diez años, que le habían marcado el cuerpo y la mente, y ahora se atrevía a abandonar. Así, logró romper con los patrones del ballet y se abrió hacia una expresión y creación personales; como bailarina dejó de estar sujeta a la mirada del creador, e hizo su propia obra. Su decisión causó problemas familiares, "todos pensaban que estaba loca", (44) "quemé mis zapatillas rosas en el jardín, con mi madre llorando. Mi padre no me habló en dos semanas, [pero] nadie podía detenerme". (45)

Sin embargo, la danza moderna aún no obtenía aceptación en la sociedad norteamericana; era 1928, sólo dos años después de que Martha Graham diera su primer concierto y surgiera el término danza moderna; inclusive era parte del vaudeville y todavía faltaban años

para que abriera su propio camino. Si esa situación se enfrentaba en Nueva York, en California era aún más difícil, porque era un ambiente fuertemente influenciado por la industria cinematográfica y con una visión de bailarinas-maniqués y danza-juguete masculino.

A pesar de que la escuela Denishawn (de Ruth St. Denis y Ted Shawn) se hallaba en Los Ángeles, Waldeen no quiso incorporarse. Para ella, que había seguido una estricta disciplina balletística, le parecía que Denishawn tenía deficiencias en ese aspecto. Aunque pueda parecer una contradicción, ese era un valor que defendió siempre Waldeen, y aún en sus más duras críticas a la danza clásica, siempre reconoció que era una técnica formativa básica, (46) pero que el bailarín no debería volverse su "víctima".

Después de su ruptura con el ballet y durante dos años, Waldeen "luchó contra ella misma y su arte": (47) en total soledad inició su búsqueda personal de experimentación con el movimiento, siguiendo al Greco como inspiración (de donde salió su braceo). Estudió profundamente la filosofía y la música; se volvió devota de Beethoven; artistas como Leonardo Da Vinci y William Blake (en cuya pintura encontró principios fundamentales del movimiento) fueron sus maestros y alcanzó un gran conocimiento de la música, que la consideraba "hermana" inseparable de la danza. Finalmente, logró convertirse en una "artista individual, equilibrada e inteligente", que concebía a la danza como un medio misterioso de comunicación. (48) Después de esos dos años, Waldeen había compuesto y presentado varias obras con música de Beethoven.

Poco después, participó en montajes de Benjamín Zemach en el Hollywood Bowl. Zemach se había formado dentro de la escuela alemana

de danza y era el director del teatro ruso Habimash, que pretendía una integración del teatro, el canto y la danza siguiendo la tradición hebrea. Waldeen lo consideró su maestro de danza moderna, y con él pudo acercarse a un concepto de arte escénico global con un contenido nacionalista.

También tuvo como maestros a la principal representante de la escuela alemana de danza, Mary Wigman, y a dos de sus alumnos, Harald Kreuzberg e Yvonne Georgi. En 1931 Wigman viajó a los Estados Unidos e impartió un curso, al cual pudo ingresar Waldeen después de un examen de selección. (49)

En 1932, la búsqueda e intereses personales de Waldeen la acercaron al japonés Michio Ito, y se integró a su compañía en Los Ángeles como bailarina y coreógrafa. Ito (1893-1961) era un bailarín y coreógrafo japonés que había estudiado con Dalcroze en Alemania (único oriental entre 300 alumnos y alumnas), y en varias escuelas europeas. Debutó como solista en 1915 y llegó a los Estados Unidos un año después, en un momento en que en ese país existía una fascinación por lo oriental, como lo muestra la aceptación que tenía el trabajo de Ruth St. Denis.

Michio Ito perseguía la integración de las artes y de los valores orientales y occidentales en su danza, pues sólo al conjuntar lo espiritual y lo material, sostenía, se llegaría a un arte pleno. Sus coreografías, a pesar de sus títulos y vestuario, no buscaban una autenticidad étnica, sino la fusión Oriente-Occidente: no pretendía reproducir la danza tradicional, sino hacer una recreación escénica de ella.

Ito comparaba al verdadero artista con un sacerdote porque proclama la verdad y edifica, (50) crea y no imita; (51) y su función es dar interpretación espiritual a lo visible y significado material a lo invisible. (52)

Bailó en varias compañías (al lado de Graham y Weidman, y la suya propia), donde mostró su gran proyección escénica. Desde 1919 fundó su escuela en Nueva York e impartió clases en varias instituciones, incluyendo la escuela Denishawn. Sus enseñanzas mezclaban técnicas y conceptos del movimiento y el componente central eran dos secuencias, A y B, masculino y femenino, que tenían una relación con el ying-yang, y que asumían el movimiento masculino (dinámico) y femenino (suave) como cualidades y fuerzas complementarias, y debían ser ejecutadas tanto por hombres como por mujeres.

El repertorio de la compañía de Michio Ito eran danzas cortas, principalmente solos y duetos, y muchas de ellas con temas orientales, razón por la cual se le consideraba de esa tendencia. Son claras las semejanzas de esta compañía con la de Denishawn, pues el repertorio principalmente retomaba temas "exóticos" para la cultura norteamericana, aunque también algunos occidentales. Hacia 1932, la mayoría de las obras eran de Ito, pero también de Waldeen y de otro de los integrantes, Joseph.

Las obras de Waldeen en esa compañía fueron, entre otras: *Tres epigramas españoles* (m. Arvey), *Religioso* (m. Bach), *Danza graciosa* (m. Nicolás Medtner), *Preludio No. 8* (m. Scribiane), *Allegro* (m. Medtner), *Atardecer estival en Bretaña* (m. Rhené Batón), *Juba* (m. Morris), *Bourré* (m. Bach), *Abedules* (m. G. B. Nevin), *Paseo* (m.

Arvey), y *Canción montañesa* (m. Dvorak). Ella interpretaba todas sus obras, además de participar en las de los otros coreógrafos.

Aunque Waldeen sólo trabajó tres años con Michio Ito, fue influida por él. Compartían la visión de la danza como una manifestación de la interioridad y la naturaleza humana, y gracias a la exitosa gira que realizó la compañía a Japón en 1932 y al contacto con el propio Ito, Waldeen conoció la filosofía y las danzas orientales. También se acercó a la poesía japonesa, por medio de su amiga poeta Melisa Blake, quien inclusive la acompañó a esa gira. (53)

Al igual que el trabajo de Ito, el de Waldeen "frecuentemente tenía la cualidad espiritual abstracta del Oriente", (54) sin que por eso pudieran reconocerse propiamente movimientos de la danza tradicional. En Japón, las danzas de Waldeen fueron reconocidas como "ejemplos perfectos de intensa interpretación musical y nuestro mejor deseo sería conservar a esta exquisita danzarina en nuestro teatro". (55) El trabajo de Waldeen hizo aportaciones a la compañía de Ito, por la riqueza de sus propuestas dancísticas, siempre nutridas de otras disciplinas y artes.

Además de su trabajo como bailarina y coreógrafa, Waldeen empezó a dar clases de danza y puso gran interés por el estudio y la reflexión de varias disciplinas, además de incursionar en la literatura. Estudió a Schopenhauer, y desde muy niña empezó a escribir poesía, además de estudiar griego y latín y traducir poesía medieval. (56) Hacia 1934 había publicado varios poemas, como *Figure in the City* y *Other Poems*; ensayos como *Relation Between the Dance and Sculpture*, *The Modern Dance* y *Monograph upon the Spiral Movement*

of Leonardo da Vinci in Relation of the Dance, y escribía en la revista norteamericana *American Dance Magazine*. (57) Era una artista "atenta a las distintas fases de la cultura universal", las que traducía a su danza "a través de su cordaje sensorial y su espíritu armonioso". (58) Resultaba una bailarina cuya mente e intelecto estaba tan bien entrenado como su cuerpo. (59)

La compañía de Michio Ito, además de Japón, realizó giras por varias ciudades de los Estados Unidos y Canadá y, en 1934, por México, donde tuvo una gran acogida por parte del público y la crítica.

Los teatros mexicanos habían presentado diversos espectáculos que podrían semejarse al trabajo de esta compañía, como Armen Ohanian en 1923 con danzas orientales estilizadas que fueron consideradas "la expresión superlativa del misticismo"; (60) Xenia Zarina en 1931, que incluso se incorporó a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes; Gertrude Knowlton, en 1933, con un repertorio que incluyó danzas orientales, de salón y ballet, y en 1929 y 1932 la mexicana Yol Itzma, dentro de la corriente de estilizaciones étnicas, pero con referencias prehispánicas.

Las cuatro bailarinas mencionadas eran solistas y la compañía de Ito tuvo un mayor impacto. Estaba compuesta por cinco bailarines: su director, Waldeen, Joseph, Bette Jordan y Joselyn Burke; al piano Antonio Rolland y J. P. Wright como director de escena y gerente.

La prensa siguió de cerca las funciones de la compañía, fue comentada y admirada, halagaron su estilo y repertorio. En los diarios se hizo referencia a todos los bailarines; se mencionaba a Ito como un "tipo de leyenda", con reconocimiento internacional por

su manejo de diversas artes y su fuerza en el foro; (61) a Joseph y Waldeen como bailarines y coreógrafos, pero, de manera especial y enfática, se mencionaba a Waldeen por su talento, amplia cultura y belleza cautivadora, lo que le valió que aparecieran bellas fotos de ella y ocupara la portada de *Revista de Revistas* del 29 de julio de 1934. Además, se le reconoció como "valiosa colaboradora" (62) de Ito, y no sólo como bailarina que sigue las instrucciones del director.

En junio dio inicio la temporada de la compañía de Michio Ito en el Teatro Orientación, con un repertorio de más de veinte obras cortas. Desde el primer momento destacó "la vigorosa y fina personalidad" de Waldeen, por "su estilo, su aristocracia, su potencialidad expresiva en todos y cada uno de sus pasos, actitudes y ademanes, [que] realzaron con perfiles luminosos [su] figura juvenil y esbelta". (63)

Otro cronista más veía a Waldeen como una artista "inconmensurable" por "sus ricas calidades emocionales, su gracia exquisita, su belleza y juventud y su notable talento técnico"; (64) cautiva con "su euritmia, su temperamento, con su fuerza de expresión, que baila con todo el cuerpo y con todo el espíritu". (65) Ella baila "en forma irreprochable sus propias creaciones" y, además, es una mujer que, por su belleza, resulta en extremo atractiva". (66)

Además de su actuación como bailarina, Waldeen recibió comentarios muy halagadores por sus obras, como el caso de *Juba*, coreografía "verdaderamente deliciosa en la frescura agreste de sus ritmos". (67) *Religioso*, en la cual la bailarina "impresiona con la tortura de un monje que se martiriza para contrarrestar las

tentaciones del mundo, se castiga para purificarse y termina arrodillado con los brazos en alto implorando a Dios". (68) En 1961 todavía era recordada esta obra, y fue utilizada para ejemplificar a la danza religiosa "bien hecha" al compararla con una de las obras maestras de José Limón, *Missá Brevis*, que era criticada ocremente. En 1961 se recordaba la "flotante cabellera, semejante a llamarada" de Waldeen, su "impetuosidad apasionada" que "expresaba el máximo de posibilidades religiosas del cuerpo humano" que habían sido una revelación en 1934. (69)

*Tres epigramas españoles*, donde Waldeen "sentada en el suelo y exclusivamente con movimientos de brazos y mutaciones de rostro nos hace presenciar, concurrir, a una pelea de gallos en una plaza española", (70) que obligadamente recuerda a las danzas de Mary Wigman. *Paseo*, bailada con gran delicadeza por Waldeen, que se sirve de "una sombrilla coquetamente; busca al galán, hace sentir que él ha llegado, y luego, quizás al pedirle éste un beso, huye grácilmente". (71) Esta obra mostraba el "delicioso sentido del humor" de su autora, que siempre estaba presente en los programas que presentaba. (72)

Así, Waldeen "arrebató" a la crítica mexicana, que señalaba constantemente la juventud y belleza de la bailarina, "flexible, armoniosa siempre, femeninamente elegante, dúctil, comprensiva y expresiva", cuyas danzas en todo momento "florecen arte, relampaguean encanto". (73)

Si bien los diferentes públicos ante los que Waldeen se había presentado habían respondido positivamente a su trabajo, nunca habían tenido una reacción tan cálida como la del público mexicano. Esto la



conmovió profundamente y creó, "como lírica dádiva", *Impresiones mexicanas*, constituida por dos obras con temas locales: *Romanticismo* (m. Chucho Martínez) y *Revolución* (m. popular), que lograron, por "su delicado temperamento de sacerdotisa del ritmo", reflejar "el tono de suave melancolía y de dramáticos impulsos de los temas que le sugirió el paisaje de estas latitudes". (74)

Además del éxito obtenido, Waldeen se dejó cautivar por el país mismo y por su cultura. Después de que su compañía partió de regreso a los Estados Unidos, ella y Joseph permanecieron en México (él más tarde trabajaría en la compañía Interpretaciones Aztecas y Mayas). En 1936 Waldeen dijo que el hecho de trabajar en México representaba una experiencia vital porque el arte le era esencial a los mexicanos y no una simple forma de entretenimiento. El sentimiento religioso de sus obras había sido comprendido y compartido amorosamente. Para ella, el arte y la vida en México constituían una unidad; algo que debía aprender la sociedad norteamericana. (75)

Después de permanecer seis meses en México, Waldeen regresó a los Estados Unidos, debido a que cayó enferma. De vuelta en Los Ángeles y ya separada de la compañía de Michio Ito, impartió clases de danza clásica y moderna entre 1934 y 1938, y dio numerosos conciertos como solista en diversos foros, como el Redlands Bowl. En ese periodo se concentró en la creación de danzas religiosas y a estudiar concienzudamente a Bach, a quien consideraba un compositor para la danza. "Sus composiciones son muy complicadas, pero dan el efecto de simplicidad. El bailarín interpretando a Bach debe hacer lo mismo, debe ser capaz de elevarse con él y sostener ese canto de sentimiento religioso". (76)

En 1936 Waldeen presentó un Ciclo de obras con música de este compositor dentro del Festival Bach en Carmel, California; donde su coreografía *Religioso* tuvo críticas positivas.

Posteriormente, Waldeen tomó la decisión de viajar a la capital de la danza norteamericana, la ciudad de Nueva York, y para conseguirlo debía reunir dinero. Así, se vio obligada a incursionar en la "danza frívola" y se incorporó como primera bailarina y "consultora técnica de directores de coreografía en los estudios de la Metro Goldwyn Meyer y la R.K.O", (77) participando en películas de la meca del cine norteamericano y como bailarina solista en espectáculos en el Hollywood Bowl.

En Nueva York, Waldeen se presentó como solista en el Guild Theatre y en la Asociación de Jóvenes Hebreros (YMHA); y durante 1938 y 1939 impartió clases de ballet en el Neighborhood Playhouse y en el Master Institute of Arts. Su presentación como solista, el 13 de febrero de 1938 en el Guild Theatre, la hizo con las obras: *Seventeenth Century Sequence* (m. Handel), *Credo* (m. Bach-Siloti), *Salutation* (m. Beethoven), *Re-statemente of Romance* (m. Beethoven), *Two Variations* (m. Bach), *Juba* (m. Morris) y *Prelude* (m. Harris), además de otras que le valieron comentarios especiales, *Dance for Regeneration* (m. Charles Jones, basado en el poema de Wallace Stevens), *Three Negro Spirituals* (m. Forsythe) y *Epigrams: Fragments of Old Spain*.

Su calidad de movimiento y su lirismo, así como el rigor de su técnica y estructura coreográfica, le fueron reconocidos; se le calificó como "un talento coreográfico original", (78) y el influyente crítico John Martin escribió sobre el aplomo y autoridad

de Waldeen sobre el foro; la brillantez de sus interpretaciones, y la frescura de sus diseños coreográficos. (79) Sin embargo, Waldeen también recibió críticas negativas en las cuales no se le reconocía su trabajo y se le veía como una incipiente bailarina y coreógrafa, que seguramente la afectaron.

Aunado a esto, Waldeen no se sintió identificada con las tendencias que se presentaban en esos momentos en Nueva York. No se vinculó a la NDL, que todavía tenía una presencia dentro de la danza moderna, ni tampoco al grupo del Bennington Festival; ella mantuvo su independencia, continuó su búsqueda personal y no se plegó a ninguna escuela ni compañía. No tuvo interés en acercarse a ninguna técnica, pues consideraba que ya contaba con una formación en ese aspecto, y las que se impartían en Nueva York le parecía que ya eran dogmáticas.

Había roto con el formalismo del ballet clásico y no tenía ninguna intención de pasar a la trampa de un nuevo formalismo; para mí, la mayoría de las escuelas neoyorquinas habían caído justamente en eso. Buscaba un movimiento corporal libre, atrevido, sensual, un movimiento capaz de expresar el mundo interior de la bailarina, así como la realidad externa de la vida y de la sociedad. Para mí esto no implicaba un movimiento con el sello forzado de los últimos artefactos tecnológicos, con su antihumanismo y automatización de hombres y mujeres. (80)

Así visualizó Waldeen a la danza norteamericana de ese momento, especialmente la técnica Graham, la cual, siguiendo el proceso ya mencionado del grupo del Bennington Festival, avanzaba hacia su sistematización y consolidación como escuela. En contraparte, Waldeen hacía otra danza, que John Martin describió:

El método que ella ha puesto en práctica es una revelación de las fuertes características tanto del estilo del "ballet" como del

bailarín japonés [Michio Ito]. El primero le ha dado una brillantez de la que ella hace buen uso, y el último le ha hecho adquirir precisión en el ataque. Sus movimientos son además, fluidos y fáciles, y estas facultades las ha desarrollado de una manera consciente. (81)

Y así era su búsqueda, consciente, pero no para construir una técnica o una forma de entrenamiento, sino para expresar su interioridad. En su movimiento personal existían limpieza y brillantez, precisión y fuerza, pero sobre todo una fluidez que hacía orgánico y espontáneo a ese movimiento y que lo había adquirido de sus maestros a lo largo de su formación, pero sobre todo, de la experimentación que había hecho en soledad y con su propio cuerpo. Como en Nueva York Waldeen se sintió impedida para continuar esa experimentación, (82) abandonó su país y regresó al lugar donde había sentido la calidez del público y el llamado de la "madre tierra".

Hasta este momento, las vidas de Sokolow y Waldeen había seguido líneas paralelas. Habían compartido intereses y espacios, pero sus trayectorias habían partido de puntos diferentes. Ambas provenían de inmigrantes de Europa oriental; Sokolow nacida de una familia pobre que no apoyó su vocación; Waldeen en una que le inculcó el arte y le permitió desarrollar su sensibilidad. Sokolow surgió dentro de la danza moderna y en su rebeldía recurrió al ballet; Waldeen formada en la danza clásica que después abandonó y buscó nuevos caminos. Sokolow participaba de un gran movimiento que le permitía expresar sus preocupaciones sociales y políticas; Waldeen trabajaba en soledad y tratando de llegar a sus espacios más íntimos para expresarse. Sokolow estaba preocupada por los problemas sociales y políticos de su tiempo, preocupación que surgía de sus orígenes y experiencias dentro de la danza norteamericana. Waldeen también bailaba con pasión

y entrega pero no para denunciar la injusticia; ella estaba sumergida en su interior y en la danza religiosa. Waldeen provenía de la escuela alemana de la danza moderna, Sokolow de la norteamericana, específicamente grahamiana; ambas dominaban la danza clásica, pero la utilizaban como disciplina constructora del cuerpo, no de la expresión, pues compartían su rechazo al virtuosismo y a la forma hueca.

Ambas eran artistas revolucionarias: Sokolow por su postura política y audacia creativa que la llevaron a crear un extenso repertorio; Waldeen porque transformó la danza a partir de un movimiento nuevo, orgánico y hermoso.

Ambas eran mujeres hermosas. Waldeen era rubia, "alta, fuerte y todo lo garrida que puede ser una bailarina adiestrada", (83) que cautivaba a la mirada masculina, a pesar de que olvidaba las "preocupaciones femeninas" y bailaba con maestría e intensidad. Sokolow era "musculosa y femenina", pequeña y sobria, pero con una pasión incendiaria y una agudeza que le permitía llegar a las "esencias". En la danza de Sokolow se enfatizaba la fuerza y contenido crítico de sus obras, su sobriedad, la pureza de su línea, su rechazo a lo superfluo; aún así, Sokolow también cautivó la mirada masculina. Pero además, las dos norteamericanas cautivaron la mirada femenina, la de las bailarinas que se identificaron con ellas: a Sokolow le admiraron su precisión técnica y profunda expresividad; a Waldeen su belleza e intensidad: ambas eran mujeres poderosas y creativas.

## **2. Las pioneras de la danza moderna y sus interrelaciones con el arte y la realidad mexicanos**

En 1939 y en un país ajeno a ambas, Sokolow y Waldeen coincidieron para seguir su trabajo. Ambas fueron convocadas por los artistas e intelectuales mexicanos que pretendían impulsar una danza nueva que reflejara la combatividad del cardenismo y la renovación a la que aspiraba el país.

Llegaron cuando México vivía un momento de gran efervescencia; parecía como si los principios que habían dado origen al movimiento armado de 1910 por fin llegaban a las clases populares. El proyecto de nación que promovió Cárdenas se autodefinía como nacionalista y revolucionario; impulsaba reformas en todos los ámbitos de la vida nacional, y se lograba la consolidación de un Frente Popular contra el fascismo.

El discurso de la clase gobernante se radicalizaba, a la cultura se le exhaltaba como elemento de unidad nacional y se promovía la creación de un arte que tuviera una relación con "el dolor del pueblo" y el "programa colectivo". (84) El Departamento de Bellas Artes (DBA) pretendía encaminar su trabajo hacia la conscientización de las masas sobre los principios de la Revolución, y promover un arte con compromiso social que expresara al pueblo. Siguiendo estas ideas, las esferas del arte y la cultura se tiñieron de tonos rojinegros.

Como expresión de su compromiso social, artistas e intelectuales fundaron las dos organizaciones culturales más importantes de esa época; en 1934 la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en 1937 el Taller de Gráfica Popular (TGP). Ambas planteaban

el quehacer artístico como un instrumento político, mantenían una postura crítica ante el gobierno y rechazaban al fascismo. Además, en 1936 llegó al país un grupo de artistas exiliados provenientes de España que huían del franquismo y que haría aportaciones a la cultura mexicana.

En el ámbito dancístico oficial prevalecían la Escuela Nacional de Danza (END) y las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes realizaban un intenso trabajo guiado por su mística revolucionaria. Además, existían artistas independientes, como Yol Itzma y Sergio Franco, que hacían intentos por llegar a la danza "auténticamente mexicana". Las instituciones gubernamentales difundían la danza tradicional y el teatro de revista, inclusive en el foro más importante, el Palacio de Bellas Artes (PBA), como parte de una búsqueda por una danza y un arte escénicos mexicanos representativos y revolucionarios. La síntesis a la que aspiraba el cardenismo: danza comprometida socialmente, expresión del dolor y pasión mexicanas, y muestra de modernidad se manifestó en los ballets de masas que promovían las Campobello, pero fueron desplazados por fuerza de la danza moderna.

Para que ésta arraigara en el país estaban dadas todas las condiciones: el clima de nacionalismo exaltado que se vivía fomentaba desde el gobierno; la profesionalización de la danza académica gracias al trabajo de la END y artistas independientes; madurez de los coreógrafos en la creación de obras nacionalistas mexicanistas; el apoyo de artistas e intelectuales y su estímulo para que la danza constituyera su propio lenguaje y usara las técnicas modernas que reflejaban el momento que se vivía; y la aceptación de

público y la crítica a esa danza nacional. Tan sólo faltaban los conocimientos y la experiencia de especialistas de la nueva danza, que pusieran la semilla y señalaran el camino: ellas fueron Anna Sokolow y Waldeen.

#### **De palomas y sokolovas: "la rebelde disciplinada"**

En 1937, el pintor Carlos Mérida había presentado la única ponencia sobre danza dentro del Congreso de la LEAR, en la cual propuso se estableciera en México una escuela experimental de danza moderna; su objetivo sería crear, a partir de esa técnica y la coreografía popular nacional, una danza mexicana y de temática social. Proponía que se siguieran las enseñanzas de Martha Graham porque hacía un uso integral del cuerpo, ponía énfasis en el colectivo por encima de las individualidades y trataba los temas que hablaban de la realidad.

(85)

En esa ponencia, Mérida mencionaba a Anna Sokolow como una de las seguidoras de la escuela Graham, y dos años después, en febrero de 1939, presencié una función de The Dance Unit en el Alvin Theatre de Nueva York y reconocí el espíritu de su pintura en la danza de Sokolow. (86) La trayectoria de Mérida dentro de la danza mexicana, como director de la END, y el hecho de que su hija, también Ana, fuera bailarina, explican el interés del pintor por Sokolow. De inmediato la invitó a México, lo que el director del DBA, Celestino Gorostiza, oficializó a las pocas semanas.

Después de viajar seis días en autobús, México recibió con flores a The Dance Unit y se iniciaron las funciones el 8 de abril de 1939 en el PBA con el nombre de "Anna Sokolow y su cuerpo de baile".



El grupo estaba conformado por nueve bailarinas, el compositor y director musical Alex North y el barítono Mordecai Bauman. El repertorio presentado, todo creado por Sokolow, fue: *Danza de saludo*. *Danza abertura* (m. North); *La guerra es bella* (m. North); *Caso de historia* (m. Wallingfor Riegger); *Matanza de los inocentes* (m. North); *Balada en estilo popular* (m. North); *Raro funeral americano* (m. Erie Seigmeister); *Cuatro pequeñas piezas de salón* (m. Shostakovitch); *Fachada exposición italiana* (m. North); *Exilio* (m. tradicional judía y North); *De la suite poema guerrero* (m. North; libreto F. T. Marinetti) y *Estudios en tiempo de jazz* (m. Norman Lloyd; vest. Gabriel Fernández Ledesma). (87)

Gracias al apoyo que recibió la compañía de sindicatos y otras organizaciones mexicanas, las seis funciones inicialmente programadas se convirtieron en más de veinte. El público mexicano pudo conocer el trabajo de contenido político y compromiso social de Sokolow, así como las innovaciones artísticas que ella planteaba a partir de la reivindicación de sus raíces. El jazz y la música tradicional judía, utilizados en una forma atrevida y poco ortodoxa, fueron apreciados por los mexicanos.

De golpe, Sokolow se encontró en una nueva cultura que la cautivó y contagió con su efervescencia; se relacionó de inmediato con los artistas del TGP, como Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, José Chávez Morado e Ignacio Aguirre. Inclusive el pintor Gabriel Fernández Ledesma fue el diseñador de vestuario de la obra *Estudios en tiempo de jazz*.

Como cinco años antes le había sucedido a Waldeen, en 1939 Sokolow se identificó con la cultura y el público que la recibían

calurosamente. También consideró que en México el arte ocupaba un lugar preponderante en la vida de su gente, algo que repite hasta la actualidad. "Cuando vine a México por primera vez, el encuentro y conocimiento de los artistas mexicanos fue totalmente anonanzador. Nunca había tenido esa experiencia de ver qué importante es el arte para la gente, como lo es aquí. Aún lo siento." (88) Ese sentimiento lo ha llevado Sokolow por el mundo, contando a sus discípulos de varios países la reverencia con la que algunos indígenas contemplaban los enormes murales de los artistas plásticos mexicanos. (89)

También ella respetó el trabajo de los muralistas y del TGP, pues se veía a sí misma. Esto fue

una muy profunda experiencia para mí y muy cercana porque eso era lo que yo había hecho toda mi vida; los temas que me inspiraban a hacer cosas en la danza, eran los temas de la clase trabajadora... Yo estaba profundamente conmovida por mis orígenes y sentía muy profundamente los temas de la vida, de la gente. Pienso que por ello los artistas mexicanos respondieron a mi trabajo y yo respondía también, no sólo a la pintura sino a la literatura y a la música, a la atmósfera del arte en México. (90)

Ella se dejó convencer por la vinculación danza-política (91) que se daba en el país y, "por primera vez en mi vida, yo supe lo que se siente ser una artista". (92)

La crítica mexicana se volcó en halagos hacia ella y su grupo. Armando de Maria y Campos hizo referencia al lenguaje físico de "las musculosas y muy femeninas componentes de su grupo, que en forma tan precisa y bella encarnan las ideas de una danza nueva". Decía que Sokolow era "una magnífica bailarina y una excelente coreógrafa", que dominaba su oficio; en *Cuatro piezas de salón* mostraba su "cáustica ironía y bien dirigida sátira" contra el ballet romántico; en *Raro*

*funeral americano* manejaba a las bailarinas en "forma sobria y emocionante"; en *Fachada exposición italiana* satirizaba con "agilidad, belleza simple y fuerte", logrando "hallazgos plásticos coreográficos modernísimos". A pesar de que Sokolow estaba formada en la escuela de danza moderna norteamericana, De Maria y Campos vio en sus obras elementos de la escuela alemana, comparando, por ejemplo, *Fachada exposición italiana* con *La mesa verde* de Kurt Jooss. (93)

Una de las obras que tuvo mayor impacto entre el público y la crítica fue *Matanza de los inocentes*, inclusive fue el motivo para que algunas bailarinas mexicanas optaran por la danza moderna. (94)

El escritor Carlos González Peña reconoció que Sokolow era "una artista original" que conjuntaba "tradición y modernidad" en su danza. Decía que frente a las bailarinas de la época que acostumbraban a no bailar y sólo hacer "posturitas", Sokolow se entregaba a la danza, todo lo entendía a través de ella. La caracteriza como "bailarina dinámica", pero no en el sentido de "sucesión de movimientos gimnásticos, fríos, mecánicos, sin sentido, sin alma; sino, antes bien, porque poniendo el baile en primer término y partiendo del baile para interpretar y expresar, a él subordina la actitud, el gesto, y no disocia éstos de aquél". (95)

El "éxito" de Sokolow y sus bailarinas también fue a nivel personal, pues el grupo se vio rodeado de numerosos hombres que no sólo las admiraban como artistas sobre el foro, sino como atractivas y jóvenes mujeres abajo de él. De ahí nació una íntima y estrecha relación de Sokolow con Ignacio Aguirre, que se mantuvo hasta el momento de la muerte del artista.

Debido a la aceptación del trabajo de Sokolow, la Secretaría de Educación Pública (SEP) la invitó para permanecer en el país y formar una compañía de danza moderna. Una vez que The Dance Unit regresó a Estados Unidos, Sokolow trabajó durante ocho meses en la Casa del Artista, donde reunió, después de una audición abierta, a un grupo de quince bailarinas (de entre 15 y 20 años) formadas en la END.

En un primer momento, las alumnas sólo seguían a Sokolow, pero después entendieron que lo que ella demandaba era un movimiento pleno y emotivo. Los conceptos eran nuevos para ellas y al principio tuvieron miedo, pero después aceptaron el riesgo, ya que todas tenían fuertes personalidades y lo más importante para ellas era ser bailarinas. Así, Sokolow encontró a un grupo que estaba preparado para ella, por su fuego interior, (96) y que supieron canalizarlo.

Esas bailarinas, cuyo referente único había sido la danza clásica y la figura de la *ballerina*, fueron transformadas por el hecho de entrar en contacto con una artista que exigía disciplina y entrega total, además de un pleno compromiso emocional con la danza. Sokolow era, según sus amigos mexicanos, una artista rebelde pero que seguía una disciplina implacable, que inculcó a sus discípulas. Ellas adoptaron desde ese momento el nombre de sokolovas, que han conservado a lo largo de los años.

Los padres y madres de las bailarinas veían con cierta desconfianza esa nueva forma de danza, y estaban presentes en clases y ensayos. Sus familias provenían de la clase media, conservadora y católica, pero seguramente ilustrada, pues de lo contrario nunca hubieran permitido a sus hijas practicar esta danza.

Al salón de Sokolow llegaron numerosos artistas e intelectuales mexicanos; iban a ver los ensayos y a conocer de cerca a esa mujer que en su danza expresaba sus mismas preocupaciones artísticas y sociales. Así, Sokolow conoció a Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, además del grupo de artistas españoles exiliados, como el compositor Rodolfo Halffter y el escritor José Bergamín. Éste le propuso a Sokolow que montara la mojiganga *Don Lindo de Almería*, que él originalmente había creado para los Ballets Rusos de Diaghilev, aunque nunca se estrenó.

Sokolow trabajó arduamente en ese proyecto y el 9 de enero de 1940 fue el estreno de la obra y la primera presentación pública de su grupo de sokolovas y algunos bailarines. (97) Bajo el nombre de Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas se estrenó *Don Lindo de Almería* (cor. Sokolow, libreto Bergamín, m. Halffter, diseños Antonio Ruiz), después de la presentación de *La del manojito de rosas*, en el Teatro Fábregas, zarzuela que estuvo a punto de ser interrumpida por los gritos de Silvestre Revueltas, que pedía que iniciara la obra de Sokolow.

Ese estreno sacudió al público y a los artistas mexicanos; todos estuvieron de acuerdo en que era un gran triunfo artístico. (98) A pesar de su referencia española, *Don Lindo de Almería* era un acercamiento a una danza mexicana nueva, por su ruptura con el "folclorismo" fácil, que permitió iniciar "caminos de elaboración estética actual". (99) Para Bergamín, la coreografía de Sokolow "había llenado mi pretexto vacío, de figuración viva, de forma y sentido poéticos...El talento de Anna Sokolow lo ha convertido todo

mágicamente en baile; dándole sobre naturaleza expresiva a la espontánea y bellísima naturaleza con que trabaja". (100)

Juan Rejano, por su parte, dijo que Sokolow había logrado una abstracción y limpieza de líneas con esa obra: "No se procede aquí por acumulación, sino por desintegración. No por revelaciones, sino por abstracciones"; la coreógrafa había logrado convertir la anécdota en "cifra elemental, que nos devuelve indirectamente la realidad a fuerza de evocación". Por eso, decía Rejano, había llegado a la "línea pura", desconceptualizada ya de su referencia "colorista". (101)

En enero de 1940 terminó el contrato de Sokolow en México, y Gorostiza creó la primera compañía oficial y profesional de danza, el Ballet de Bellas Artes, con el fin de que Sokolow continuara su trabajo. En marzo presentó sus estrenos en el PBA, *Los pies de pluma* (m. Couperin, Frescobaldi, Matthenson y Jean Philip Rameau, vest. Fernández Ledesma e Ignacio Aguirre); *Entre sombras anda el fuego* (m. Blas Galindo, vest. Antonio Ruiz) y *Aires tiernos* (m. Lully).

El equipo que se conjuntó para estas funciones fue el primer paso para la consolidación del trabajo multidisciplinario que se dio en la danza mexicana; Sokolow tuvo la oportunidad de trabajar con los más importantes artistas mexicanos y españoles de ese momento, y la compañía mostró un nivel profesional.

La obra que tuvo más aceptación, porque coincidía mayormente con las exigencias de la época (crear una danza mexicana), fue *Entre sombras anda el fuego*. El crítico musical Arturo Perucho habló de ella como un "tipo de danza que era nuevo en todos sus aspectos"; era

"el primer intento de danza moderna mexicana 'por dentro', sin necesidad de recurrir al tópico folclórico". (102)

Sokolow volvió a los Estados Unidos al concluir su trabajo con el Ballet de Bellas Artes, y en Nueva York creó nuevas obras para The Dance Unit. En tanto, Halffter y Bergamín impulsaron la conformación de un patronato, subsidiado por Adela Formoso de Obregón Santacilia, que tomó el nombre de La Paloma Azul, pues así se llamaba la cantina donde sus organizadores se reunían; el lema que tomaron de Lope de Vega fue "Las artes hice mágicas volando". Así, artistas mexicanos y exiliados españoles, pintores, músicos, poetas y escritores, además de los integrantes del TGP dieron todo su apoyo a Sokolow, y crearon las condiciones para un trabajo más estable.

Una vez que lo económico se había resuelto, Sokolow volvió a México y reinició su trabajo, ahora de forma independiente de las instituciones oficiales. La Paloma Azul se presentó en el PBA en septiembre y octubre de 1940, donde Sokolow estrenó: *La madrugada del panadero* (libreto Bergamín, m. Halffter, diseños Manuel Rodríguez Lozano); *Antígona* (m. Carlos Chávez, esc. y vest. Carlos Obregón Santacilia); *Lluvia de toros* (libreto Bergamín, basado en dibujos de Goya, m. Fray Antonio Soler y esc. Antonio Ruiz), y *El renacuajo paseador* (m. Revueltas, esc. y vest. Carlos Mérida, máscaras Federico Canessi).

Éstas y las anteriores obras de Sokolow estrenadas en México fueron vistas por la crítica como resultado del trabajo de varios artistas y no sólo como producto de la coreógrafa, lo que considero le restaba importancia a la danza misma, aunque era precisamente la coreógrafa quien le daba cohesión a La Paloma Azul. Sobre la danza

propriadamente, los críticos mexicanos hicieron énfasis en *Antígona* (bailada por Sokolow en el papel protagónico, y dos sokolovas vestidas de hombre) y resaltaron, de nueva cuenta, su sobriedad: "es simplísima sin rigidez; notable sin ampulosidad, elocuente y plena de emoción". (103) Con *Antígona*, decían, la pieza maestra de Chávez cobró "una vida intensa" y "una honda impresión de grandiosidad". (104)

Otra obra que fue mencionada de manera especial fue *El renacuajo paseador*, "coreografía dinámica y chispeante", (105) que retomó un cuento popular infantil y lo tornó movimiento. Para las bailarinas fue algo revelador este trabajo; Rosa Reyna dice que "todos los cuentos que había visto en danza eran europeos y bailados en puntas. Para mí era una novedad sentir que por fin podíamos hacer algo mexicano en la danza". (106)

Sin embargo, predominaban las referencias españolas, lo que le valió a La Paloma Azul críticas adversas. Un cronista anónimo señalaba esto como una carencia y, aunque decía que las obras constituían un "espectáculo placentero, simpático, atractivo, sugerente", sólo eran "punto de partida", y

si La Paloma Azul quiere hacer algo que valga la pena tiene que mexicanizarse. El mismo esfuerzo apoyado por la savia nacional daría frutos infinitamente superiores, porque los bailarines no bailarían sólo con los pies sino con el alma y con los ríos de sangre que les corren por las venas; suplirían con esa incorporación el virtuosismo que les falta; no padecerían comparaciones enojosas, puesto que lo suyo, por autóctono, sería incomparable y su obra crecería como crecen los árboles con raíces bien asentadas en la tierra, insensible, natural, inexorablemente. (107)



Quizá esta fue la razón por la que Gorostiza impulsó una segunda versión del Ballet de Bellas Artes, pero ahora con obras de Waldeen y un equipo de trabajo que logró hacer una danza moderna mexicana.

En 1940, La Paloma Azul se desintegró. Además del cambio sexenal y la pérdida de apoyos oficiales, se presentaron problemas internos en el patronato y diferencias en cuanto a las concepciones artísticas. Una de las sokolovas, Josefina Luna, dice que Sokolow fue censurada.

Fue triste la situación, hubo una disputa entre Anna Sokolow y Adela Formoso. Sokolow iba a bailar un solo en que representaba a una prostituta y la señora Obregón dijo: "Cómo es posible que la sociedad de México vea algo así", y no quiso. Anna Sokolow se enojó mucho porque dijo que no entendía la danza en México y que la danza no tenía velos. (108)

James May, uno de los bailarines norteamericanos que ha trabajado más cercanamente a Sokolow, dice que ella abandonó La Paloma Azul por razones artísticas, ya que en ese momento sentía que en México se miraba hacia adentro, hacia la tradición, y ella lo que quería hacer era más audaz, romper con las formas, y no lo podía expresar artísticamente en ese medio. (109)

Aunque se desintegró La Paloma Azul y Sokolow abandonó el país, las sokolovas originales (Ana Mérida, Rosa Reyna, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Carmen Gutiérrez y otras figuras de la danza mexicana) siguieron trabajando. Habían vivido una experiencia muy intensa al entrar en el mundo de la danza profesional, al conocer a los grandes artistas de la época y al descubrir en la danza moderna el medio para expresarse a sí mismas, desde su interior, sin tomar en cuenta formas huecas y virtuosismo. Este es un punto fundamental para

entender por qué ese grupo de bailarinas mexicanas optó por el camino de su maestra y se mantuvo unido en torno a ella por muchos años.

Según Rosa Reyna:

Anna no tenía interés de enseñar virtuosismo. A ella le interesaba el contenido. Quería sacar los movimientos de su propia necesidad expresiva. Era muy estricta en sus conceptos, muy exigente. Requería una concentración total para lograr la expresión a través del control del cuerpo [...] Anna fue una fuerza tremenda en nuestra formación y en ese momento de nuestras vidas la aceptamos totalmente. Ella nos dio nuestro concepto de lo que debería ser la expresión. Hasta la fecha sus enseñanzas son mi Biblia en la danza. (110)

Así, plenamente, se dio el compromiso de las sokolovas con su maestra.

#### **Rescate de esencias: el nacionalismo de la danza moderna**

En 1939, "Miss Waldeen", la bailarina que "se da íntegra al público", que "baila con todo el cuerpo y todo el espíritu", (111) y que "es toda emoción, gracia y belleza", (112) regresó a México después de su frustrante experiencia en Nueva York. Ella vino también a casarse con un mexicano, a quien había conocido en su primera visita, pero el matrimonio no se realizó. (113)

Los cronistas anunciaban la plena madurez de la artista, que desarrollaba un "arte objetivo" con

una espiritualidad que se comunica en ritmos, y al bailar corporiza estados de ánimo, traduce el dolor y la alegría, solemniza la tragedia, deshoja la duda, se hace ondulante en la coquetería, violenta en la ira, y matiza su rostro y subordina sus manos y sus pies al motivo musical de la danza. (114)

Waldeen, "toda llena de gracia como el Ave María", (115) se presentó como solista en dos funciones (16 de febrero y 2 de marzo) en el PBA, bailando casi el mismo repertorio que había presentado un año atrás en Nueva York: *Salutación, Credo, Reafirmación del romance, Danza para la regeneración, Preludio, Tres Negro Spirituals, Juba, Tondes d'enfants* (m. Turina) y *Chacona* (sin música). (116)

El público y la crítica no habían olvidado la presencia escénica de Waldeen y llenaron el teatro. De nuevo constataron que era "una artista inconforme" por su rechazo al ballet, y se impresionaron por su danza libre. El crítico Francisco Monterde señaló que Waldeen no era

una bailarina que trate de seducir, ante todo, con la belleza corporal y con languideces puramente femeninas fundidas las piernas en un sólo perfil -como en una cauda de sirena- las afirma, separadas, en geometría de compás, sobre la tierra. A la coquetería del gesto que implora caricias, prefiere los enérgicos y convincentes ademanes que asombran o las patéticas actitudes de una imprecación desoladora. (117)

Además, decía que la artista provenía de la escuela alemana de danza, "que se caracteriza por su energía y sus actitudes viriles". (118)

La percepción que tuvo Monterde resulta muy ilustradora de la danza de Waldeen, pues se percata de su espíritu moderno e innovador y del acto íntimo y profundo que es para ella cada una de sus obras. Para cautivar a su audiencia, Waldeen no requería de "esa desnudez provocadora, apenas velada por gasas de otras bailarinas", sino que se liberaba de todas esas "preocupaciones femeninas", y parece que no baila para los otros, que no necesita de su mirada, sino que danza

para sí misma, (119) y lo hace de manera enérgica y dinámica, "viril".

Esto hace referencia a una concepción de la danza y del cuerpo diferente a las patriarcales, pues ella ejecutaba igual las calidades "femeninas" y "masculinas" del movimiento. Además, utilizaba su cuerpo para cautivar de una manera diferente a la provocación sexual directa, que tenía más que ver con la expresión de su interioridad que con el gozo de ser vista y deseada.

Por su parte, González Peña enfatizaba la "preciosa figura de bailarina [que] asocia juventud y belleza a un íntimo sentido de ritmo y de actitud"; (120) Riegel la veía "trágica y romántica", que "pone en la danza su exquisita sensibilidad femenina, su delicado temperamento de poetisa y su sólida cultura de crítica de arte". (121)

La referencia a su inteligencia y cultura le dan un atractivo más a Waldeen. Ella tenía un interés especial porque no sólo se le viera como una bailarina bella y joven, sino como una creadora y una intelectual; por esa razón, y por la identificación que sintió con el arte mexicano, Waldeen entró en estrecha relación con los más grandes artistas del país de ese momento.

En agosto de 1939, Waldeen se presentó de nuevo en el PBA, esta vez con el bailarín Winifred Widener, (122) con las obras *Salutación y Suite*. También bailaron *Sombra de la guerra* (m. Harris); *Danza para la regeneración, Suite americana* (m. Harris); *Campesina* (m. popular); *Violinista campesino* (m. Harris); *Dos Negro Spirituals* (m. Forysthe); *Dilema filosófico* (m. Casella) y *Figuras ciudadinas* (m. Harsanyl). (123)

Desde su llegada en febrero Waldeen conoció y se involucró con los artistas mexicanos, muchos de los cuales se reunían en la casa de Pablo Neruda. Su obra no le era ajena porque había traducido algunos de sus poemas al inglés, (124) lo que le valió el agradecimiento del chileno: "Gracias Waldeen, por tus poemas que superan a los míos". (125)

De esas reuniones surgieron numerosas relaciones con los artistas e intelectuales mexicanos que permitieron a Waldeen conocer de cerca y afianzar su amor por la tierra madre, la que la había deslumbrado desde 1934 y la hizo regresar. Esa tierra, era para ella, "madre oscura, madre morena, madre de la oscuridad, de la luz enterrada bajo la oscuridad, moldeada en perennes formas sin fin, de barro, de oro y jade y turquesa, enterrada en las profundidades de la tierra milenaria". (126) Esa tierra, decía Waldeen, y no el aplauso a su danza, fue la "hechicera" que la hizo permanecer en México hasta el día de su muerte, esperando (en vano) la germinación renovada de su poder indígena.

Los artistas mexicanos, quienes la llevaron a viajar por el país, fueron sus cómplices, no sólo porque compartían sus ideas políticas progresistas y su amor por la tierra sino porque se la descubrieron en toda su miseria y grandeza: le mostraron "la esencia mexicana de la cultura". (127) Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Olga Costa, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Xavier Guerrero, José Chávez Morado, Efraín Huerta, Gabriel Fernández Ledesma y otros, fueron sus cómplices y maestros, y ella aprendió "humildemente" de ellos y, además, encontró una razón de ser de su danza. Desde ese momento, buscó en el pasado indígena y popular mexicano, quiso

reflejar la realidad e identidad propia de un país ajeno al suyo y convertir la danza en un arma de lucha social. Waldeen quería llenarse del "espíritu mexicano":

Me recuerdo caminando por las calles y tratando de captar cómo caminaba la gente para que pudiera ponerlo en mis danzas [...] yo no traía mi danza a México como hizo Anna Sokolow [...] Ella vio la importancia de traer una nueva técnica para entrenar a la gente muy bien, pero yo estaba llena de emoción, yo también deseaba entrenarlos, pero quería crear una técnica mexicana [...] Hay una manera de moverse en la vida mexicana diferente de la de los Estados Unidos. Pienso que hay una clase de sensualidad que debe llegar dentro de la técnica y que no veo en la técnica de Martha Graham. (128)

Yo creé un movimiento de acuerdo a la fisonomía, filosofía y psicología del mexicano [...] Para mí, el mexicano, la mexicana son únicos. El mestizaje ha producido algo muy especial: su temperamento, su capacidad emotiva. (129)

Además, entró en contacto con el maestro y director teatral japonés Seki Sano, con quien formó pareja por varios años. Seguramente él y sus demás amigos mexicanos influyeron sobre Waldeen para que radicalizara su postura política y el compromiso social de su danza, y se acercó al Partido Comunista Mexicano (PCM), aunque no se afilió a éste.

Seki Sano (1905-1966) había adquirido una sólida formación teatral en su país, que incluyó la biomecánica y las danzas eurítmicas. Fue actor, dramaturgo, director y maestro, y siguiendo su ideología marxista, trabajó en el teatro revolucionario japonés y el teatro proletario en Europa y los Estados Unidos. Miembro activo del Partido Comunista de varios países, sufrió la censura y la cárcel. Después de ser expulsado de Japón y de la URSS, trabajó en los Estados Unidos con el Group Theatre y Workers Theatre (equivalentes a la Workers Dance League), y a través de Rufino Tamayo y Celestino

Gorostiza, llegó a México en abril de 1939 como exiliado político. Sano hizo grandes aportaciones al teatro mexicano: estimuló la mística teatral y el realismo en sus propuestas; difundió y sistematizó en una metodología propia las enseñanzas de las técnicas teatrales de Stanislavsky y Meyerhold; y promovió un arte con compromiso, como "agente activo para la toma de conciencia social y política". (130)

En México, Sano se vinculó de inmediato con el medio artístico y el sindicalismo. Fue la cabeza de un importante proyecto cultural dentro del combativo Sindicato Mexicano de Electricistas (SME): el Teatro de las Artes, que se fundó en agosto de 1939 y seguía el lema "un teatro del pueblo y para el pueblo", y pretendía crear "un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance". (131) Waldeen participó activamente en este proyecto.

La declaración de principios del Teatro de las Artes obligadamente recuerda el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de 1923. Dieciséis años después, los artistas del nuevo proyecto teatral sostenían:

Que pertenece al pueblo de México; que existe como expresión ingente e inaplazable de la vida del pueblo mexicano, en su lucha por la defensa de la cultura y la democracia; que es un teatro que nace libre de mercantilismo y de las tareas que han impedido hasta ahora el desarrollo saludable de un verdadero teatro del pueblo en este país. El Teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o de realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de "folklore" y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo. (132)

Esa declaración estaba firmada por los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Miguel Covarrubias; los compositores Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter; el pianista Jesús Durón (encargado de la Sección de Música); el escultor Germán Cueto (encargado de la Sección de Títeres); Waldeen (encargada de la Sección de Danza) y Seki Sano (encargado de la Sección de Teatro).

Waldeen inició su trabajo como maestra y coreógrafa, y simultáneamente a éste, en agosto de 1939, recibió la invitación de Gorostiza para crear una compañía oficial de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes. Con el mismo nombre y con el mismo apoyo oficial, Sokolow tuvo funciones en marzo de 1940, y Waldeen en noviembre del mismo año. Ambas compañías presentaron a grupos de bailarinas y bailarines, rompiendo con los programas de danzas breves ejecutados por solistas o duetos, como era la costumbre; también dejó de hacerse énfasis en las individualidades, como decía Carlos Mérida, y se le dio más importancia al colectivo; y ambas coreógrafas crearon obras donde la belleza, según los parámetros ortodoxos, no era lo principal, sino la expresividad.

Así como Sokolow había hecho, Waldeen recurrió a las bailarinas formadas en la END, aunque ninguna de las dos norteamericanas tenían una opinión positiva del panorama dancístico mexicano. Para ambas el entrenamiento técnico dejaba mucho que desear y Waldeen señaló su "mediocridad dolorosa". (133)

Esta opinión tenía relación no sólo con el entrenamiento técnico de la END, sino con el rechazo que tanto Sokolow como Waldeen resintieron (y resistieron) por parte de las hermanas Campobello. La belicosa Nellie criticó la "intromisión" de las norteamericanas y



trató de obstaculizar su trabajo, (134) e incluso amenazó a Waldeen con una pistola en 1939. (135)

Esta actitud muestra el peligro que representó para las Campobello la llegada de una forma dancística diferente y de dos artistas de la talla de Waldeen y Sokolow, quienes afectaron la posición hegemónica de la END. Pero el resultado final fue que el campo dancístico mexicano se diversificó y permitió la conformación de dos grupos con posturas estéticas y políticas antagónicas. A su vez, el grupo de las modernas se subdividió entre Waldeen y Sokolow, quienes en 1939 y 1940 trabajaban de manera simultánea en México.

Waldeen formó su grupo fundamentalmente con las bailarinas que se hallaban estudiando con Estrella Morales; todas, bailarinas y maestra, habían salido de la END por conflictos con Nellie Campobello. Desde el primer momento las alumnas quedaron cautivadas con Waldeen; algunas, como Josefina Lavallo, la habían visto en el foro:

La primera vez que la vi bailaba algo de Bach. Nunca antes había hablado con ella, no la conocía. Allí estaba. Descalza... vigorosa pero dulce, profunda, intensa, segura de sí misma y además hermosa. El impacto fue brutal y definitivo para mi vida... Así como ella enterró sus zapatillas de punta en su jardín de California, yo me olvidé de las mías. (136)

Otras la conocieron en el salón de danza y se enamoraron de su imagen, como Guillermina Bravo:

Lo recuerdo como si fuera hoy. Waldeen llevaba un sombrero de ala ancha y un vestido semilargo. ¡Preciosa! La vi en el estudio como un ensueño, como un hada, como una aparición, rodeada de profesionalismo, de seriedad y de encanto. ¡Era muy bella! En ese momento me atrapó el amor por Waldeen y no me dejó durante los diez años siguientes. Ése fue un descubrimiento en mi vida. (137)

Así, Waldeen deslumbró a quienes serían sus discípulas, Bravo, Lavalle, Amalia Hernández, Lourdes Campos, Dina Torregrosa y otras más. Vieron en ella la belleza, el profesionalismo y la posibilidad de acceder a una nueva danza, a un nuevo lenguaje y forma de expresión. A ese grupo de jóvenes bailarinas, se unieron otros más experimentados, como Sergio Franco y Magda Montoya, que participaron en el Ballet de Bellas Artes.

Todos ellos iniciaron una forma de entrenamiento diferente al que habían conocido hasta el momento. Waldeen se enfrentó con un problema, que pronto pudo sortear: "debido a esta educación cristiana en contra del cuerpo", le fue difícil comunicar "una visión de la danza como una totalidad expresiva y liberadora". (138) En 1990, dijo al respecto que debido a que la sociedad patriarcal "ha tenido a las bailarinas en su puño [...] cuando empecé a enseñar a bailarines en México, sus padres intentaron echarme del país. ¿Cuál emancipación? Es muy reciente que se considere la danza como un arte digno que puede practicar la mujer como profesión". (139)

Así como había sucedido a las sokolovas, las waldeenas transformaron su conciencia corporal y el uso de la energía. Ambas maestras expresaban el "espíritu de la modernidad", pero cada una lo hacía a partir de una concepción de técnica dancística específica. Sokolow lo hacía utilizando la danza clásica y la técnica Graham (que siempre criticó Waldeen); Waldeen mantenía ciertos elementos del ballet pero seguía los parámetros de la danza alemana. Ambas hacían énfasis en la emotividad, motores del movimiento y eran exigentes, pero el trabajo de Sokolow era más riguroso técnicamente, y el de

Waldeen se caracterizaba por la fluidez del movimiento y su origen en el centro del cuerpo.

De la misma manera que las enseñanzas de Sokolow tenían una referencia en la técnica Graham, me parece que las de Waldeen lo tenían en Michio Ito. Este maestro tenía una estructura de clase basada en diez movimientos (que según Pauline Koner, que había sido su alumna en 1928, eran una síntesis de los 22 movimientos básicos de Dalcroze) que él consideraba suficientes para expresar "todo el significado de la vida". (140) Ito decía que lo fundamental era "la capacidad del simbolismo" que pudieran desarrollar los bailarines, y que de la misma manera que un poeta puede expresarse con veinte bien elegidas palabras en vez de 300 de un prosista, "el bailarín simbólico comprime en unos pocos gestos simbólicos los trabajos de una idea dramática". (141) Considero que esto es muy semejante al trabajo técnico que realizaba Waldeen y que, si bien existen menciones (por parte de las sokolovas) en torno al entrenamiento de Waldeen con un reducido número de movimientos, éstos (también siguiendo los principios de Ito) no constituían un sistema cerrado sino que eran base para que las y los alumnos crearan los propios.

Además, Waldeen también hablaba de los movimientos femeninos y masculinos, que se necesitan mutuamente para existir (el ying-yang). Según sus palabras,

Cuando un hombre es extraordinario bailarín, representa toda la fuerza volcánica del universo y puede hacer movimientos exquisitos, líricos. Cuando una bailarina lo es realmente y no sólo un robot técnico, representa todo lo que es espiritual y realmente sensual, porque es la Madre Tierra, Madre Gloriosa, creadora que puede hacer movimientos muy fuertes. (142)

Por otra parte, Waldeen introdujo una ropa de trabajo para clases y ensayos que era completamente nueva para las bailarinas mexicanas. Todas debían estar descalzas y vestir una falda larga abierta por un costado, lo que les daba posibilidades para moverse y que llegó a convertirse en un especie de uniforme. A pesar de la sobriedad de esa falda, hubo familias que, posteriormente, la consideraron muestra de un "tongolelismo dinámico". (143)

Más allá de las formas de entrenamiento, Waldeen y Sokolow tenían una diferencia. El crítico musical José Barros Sierra decía que Sokolow estaba "por completo ajena a la cuestión de aprovechar los elementos coreográficos tradicionales de México... [Cree] que cuando sus discípulas hayan asimilado perfectamente sus enseñanzas, serán capaces de aplicar la técnica adquirida a la creación del ballet mexicano". Waldeen tenía un punto de vista opuesto y sostenía, basada en conceptos de Ito, según el cronista, que "la rica tradición del baile popular mexicano debe ser aprovechada en la creación de un ballet nacional". (144) Y efectivamente, Waldeen explotó una veta nueva e inició la danza moderna mexicana nacionalista; su genio supo "transformar el fenómeno de nuestra vida, la vida mexicana, en un fenómeno estético". (145)

Esta danza tenía sus antecedentes en México, no sólo en obras de las Campobello sino en las propuestas coreográficas del grupo Interpretaciones Aztecas y Mayas de 1935, de la norteamericana Dora Duby el mismo año, y el Ballet Mexicano de Sergio Franco y Magda Montoya. Este último se había presentado en 1938 y 1939, con un amplio repertorio de breves danzas que retomaban temas indígenas

mexicanos y danzas orientales, pero que se quedaban en estilizaciones y aún no tenían un pleno dominio de la danza moderna.

El debut del Ballet de Bellas Artes (BBA) de Waldeen se dio el 23 de noviembre de 1940, con el estreno de sus obras *Seis danzas clásicas* (m. Bach; vest. Julio Castellanos); *Danza de las fuerzas nuevas* (m. Blas Galindo; vest. Fernández Ledesma); *Procesional* (m. Eduardo Hernández Moncada; esc. y vest. Julio Castellanos), y *La Coronela* (m. Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Candelario Huízar; libreto Waldeen, Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta; esc. y vest. Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto).

Un enorme equipo de trabajo estaba detrás del BBA, constituido principalmente por la organización artística y gremial independiente Teatro de las Artes, (146) y los objetivos que se planteaba eran:

cristalizar la vida y las aspiraciones de México por medio de la danza [...] crear una danza nueva y sana, con significado vital para el pueblo de México; una danza nacional en espíritu y forma, pero universal en su alcance [... El BBA] ha concentrado sus esfuerzos en la creación y desarrollo de un movimiento coreográfico mexicano, libre tanto de falsos folclorismos, como de ideas y formas importadas e impuestas al público que no tienen el menor arraigo en nuestro país. (147)

Esos objetivos del Ballet de Bellas Artes se cumplieron y las obras lograron expresar la realidad contemporánea mexicana, identificada con el cardenismo y su ebullición cultural y política.

Con *Seis danzas clásicas*, Waldeen demostró su dominio sobre la música de Bach, así como su maestría dentro de la técnica académica, pero con el fin de crear un movimiento lírico y original. *Danza de las fuerzas nuevas* hablaba sobre la juventud mexicana. Y en

*Procesional*, Waldeen retomó las danzas renacentistas y logró una creación contemporánea donde contrastaban la severa elegancia y el mundo indígena.

Sin embargo, la obra que conmocionó a la danza mexicana fue *La Coronela*. Estaba compuesta por cuatro episodios: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de Don Ferruco* y *Juicio final*. En el primero se hacía referencia a la sociedad porfirista; el segundo mostraba a las clases pobres, las injusticias que vivían y su rebelión; el tercero era la liberación del pueblo y el temor de los "ferrucos", y en el último, los poderosos eran condenados y triunfaba el espíritu revolucionario, encarnado en la *Coronela*, cuya primera intérprete fue Dina Torregrosa.

El público, la crítica y los artistas consideraron esta coreografía como una obra maestra, pues con ésta "se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración. Es una obra plenamente conseguida pero también la flecha que señala el camino recto a seguir". (148)

Y así fue, *La Coronela* marcó camino; fue la primera cristalización de la danza moderna nacionalista mexicana, que utilizó no sólo una temática propia y afín al nacionalismo revolucionario, sino que lo llevó a cabo con el uso de un lenguaje moderno que conmovió profundamente a los espectadores y que permitió retomar los elementos de la cultura popular para llevarlos a la danza escénica. *La Coronela* se apartó de las obras mexicanistas y folcloristas que eran comunes en la época, y rompió con la estética de la danza académica y al mismo tiempo se valió de ella.

Con *La Coronela* tomaron forma dancística los temas mexicanos, indígenas y revolucionarios; volvió arte la realidad y la reelaboró en su propio discurso, el lenguaje corporal y escénico. Además, *La Coronela* recuperó a la mujer como centro de la historia, como el actor social principal en la lucha armada y como vehículo de transformación, a través de la expresión de sí misma, de su propio cuerpo.

El hecho de que Waldeen utilizara principalmente a bailarinas no era simplemente porque eran la mayoría en su grupo, sino porque ellas podían transmitir lo que ella necesitaba. Tomó a mujeres para satirizar al porfirismo por medio de su "sociedad femenina"; para denunciar la explotación y rebeldía; para corporizar la lucha revolucionaria.

El segundo episodio de *La Coronela*, bien podría llamarse *La danza de las desheredadas*, pues eran ellas, campesinas cubiertas con rebozos, movidas por las voces llenas de ira de otras mujeres que hablaban de su miseria, que crispaban sus puños y contraían sus torsos, las que expresaban a toda una nación sumida en el abandono. El coro recuperaba la voz de las mujeres que decían con voz fuerte "Éramos las mujeres del martirio, las mujeres sin luz definitiva. Éramos las mujeres del martirio. Ahora estamos en pie". Las desheredadas, con su dolor a cuestas, protegían al campesino que buscaba abrigo y por eso eran asesinadas: mujeres que viven para el otro y tienen la fuerza para rebelarse.

Era también una mujer la encarnación de la lucha revolucionaria y su triunfo sobre la explotación: la Coronela, con su belleza y

poderío, sus cananas cruzadas en el pecho y su paso firme al atravesar el foro.

Años después, en 1954, Waldeen hablaría del poder y la obligación que tienen las mujeres de la danza, y que puede desprenderse de *La Coronela*:

La bailarina debe ser apta para curar las heridas del espíritu, bendecir los nuevos trigos del esfuerzo humano, espolear las luchas por la vida nueva, impulsar una nueva creencia en el hombre [y la mujer], asegurar a nuestros congéneres una fertilidad demente, un coraje y un espíritu sin limitación. (149)

Para Waldeen, las artistas de la danza deben buscar no sólo su satisfacción, pues

la bailarina o coreógrafa de nuestros tiempos que está absorta en la explotación de las penumbras de su vida subconsciente, en vez de penetrar en las vidas de sus espectadores, que tanto necesitan alimento espiritual y emocional, defrauda a su auditorio y a sus semejantes. (150)

La fuerza expresiva y explosiva de *La Coronela* se logró a partir de la conjunción de dos elementos principales: la sátira y el drama, que permitieron la utilización novedosa de elementos populares para la danza escénica. Con base en la idea original de Waldeen, por primera vez se recuperaron los grabados y las calaveras de Posada, así como el rebozo como parte del vestuario. (151)

Los participantes del montaje original de esta obra le dan un peso central a Seki Sano, y lo hacen responsable del concepto escénico global, no sólo porque introdujo innovaciones en el manejo de la tramoya y la escenografía, sino porque él daba las



orientaciones a actores y bailarines, e inclusive, hizo aportaciones a la coreografía. (152) Esto habla mucho de la estrecha relación que se daba entre Waldeen y Seki Sano ("curiosa relación", le llama Miguel Guardia). (153)

A pesar del trabajo tan intenso que realizó y de los resultados satisfactorios, el BBA de Waldeen sólo dio tres funciones; la última el 30 de noviembre como homenaje al cuerpo diplomático que presenciara la toma de posesión de Manuel Ávila Camacho como presidente de la República, con quien los apoyos oficiales a la danza moderna casi desaparecieron.

Sin embargo, el trabajo de un año y la experiencia de tres funciones marcaron a los participantes, especialmente a las bailarinas. Éstas, contagiadas por las enseñanzas de Waldeen, convirtieron la danza en su "religión" y su "razón de existencia". (154) El lazo de unión que establecieron con su maestra las llevó a definirse como las waldeenas, diferenciándose de las sokolovas.

A pesar de que ambos grupos se consideraban diferentes y se enfrentaban entre sí, quizá también como parte de su búsqueda de una identidad propia, tanto waldeenas como sokolovas compartían una lucha: defender su vocación artística. En los treinta y cuarenta, fuera de algunos círculos de artistas e intelectuales, la danza moderna no tenía gran aceptación y se consideraba una manifestación antiestética y "extraña". Esto debido a que el uso del cuerpo era innovador y recurría a movimientos no codificados, en función de las necesidades expresivas.

Waldeenas y sokolovas se valían de formas nuevas y revolucionarias, expresivas y vitales, cargadas con la fisicalidad de

la danza moderna. Ésta se convirtió en una danza combativa de mujeres que retaba las formas y concepciones de arte y danza que predominaban en ese momento: waldeenas y sokolovas, como alguna vez lo dijera Martha Graham, se convirtieron en "herejes". El propio Salvador Novo consideraba que la danza moderna

no ofrece otro espectáculo que los pies descalzos (con la imposibilidad consiguiente de pararse de puntas o de girar en ellas), la falda larga y las actitudes entre hieráticas y sexuales en que quedan las danzarinas después del pujido y el empujón en que para el profano parece consistir esta danza. (155)

Considero también que la nueva propuesta estética y social de la danza moderna de estas mujeres era un intento (quizá no consciente) por romper con los patrones que el patriarcado y sus cánones de belleza habían determinado para las mujeres y su movimiento.

La danza que en esos momentos tenía mayor aceptación, porque era más familiar y porque seguía esos patrones, era el ballet y la que se llevaba a cabo en los teatros de revista. Quienes no eran *ballerinas* eran identificadas con tiples y coristas; Waldeen, Sokolow y sus seguidoras estaban en contra de esas bailarinas y defendían sus diferencias. Era, como sucedió en el ballet en los años veinte, el reflejo de la polarización entre los prototipos de tiples y bailarinas académicas, éstas últimas con una rigurosa técnica y una vocación de hacer "arte" que las llevaba a defender su danza no como una manera de mostrarse a la mirada masculina y en función de ésta (no nada más), sino un arte que expresara su interioridad y sus convicciones sociales y políticas, además de artísticas.

Esto no quiere decir que la mirada masculina necesariamente las viera así; para ésta seguían siendo bailarinas "musculosas" y

"femeninas", con cuerpos fuertes y diestros y dotadas de una gran expresividad, pero mujeres al fin, objetos de deseo frente a los espectadores.

### **3. En la marginación, la imaginación**

Al concluir el régimen cardenista también acabó el apoyo a la danza moderna, y para sobrevivir, sus protagonistas tuvieron que crearse sus propias alternativas. El de 1940-1946 fue el sexenio del ballet clásico, de las Campobello y del Ballet de la Ciudad de México; no había espacio para la otra danza.

A pesar de esto, el grupo de Waldeen mantuvo su unidad dentro del Teatro de las Artes; y el de Sokolow, aunque poco estable y con menor peso dentro del campo dancístico, también realizó un trabajo importante.

Mientras que Anna Sokolow iba y venía de los Estados Unidos, Waldeen se quedó en México. Esto fue algo que siempre recalcó Waldeen y que consideraba que la legitimaba dentro de la danza mexicana: "Como soy muy peleadora, me quedé comiendo elotes y tamales en las esquinas y los cafés de chinos y viviendo en una vecindad para sacar adelante la danza moderna mexicana". (156)

Esto lo hizo a través del Teatro de las Artes, institución que pretendió mantener "una praxis ininterrumpida subversora y crítica" (157) para encauzar su rebeldía frente al nuevo régimen y mantener su labor creativa y experimental. Waldeen se abocó a su trabajo y, aunque invitó a Sokolow a participar en esa labor, ella no aceptó, quizá porque su danza era "inflexible". (158)

Desde la fundación del Teatro de las Artes en 1939 se habían establecido secciones y escuelas en su interior. En la de teatro, Seki Sano había desarrollado un plan de estudios y fundado una pequeña compañía. En la de danza, Waldeen elaboró un amplio plan de entrenamiento que partía de sus premisas para crear una danza mexicana auténtica: utilización de los recursos técnicos que brindaban la danza clásica y moderna; desarrollo de los principios de la nueva danza (libertad de creación, de movimiento y de utilización de los elementos estructurales de la danza), e incorporación de los elementos de la cultura popular. (159) Estos fueron los instrumentos con los que dotó a sus alumnas por medio de su labor educativa, como menciona Lavalle:

Aprendimos las danzas europeas del siglo XVI y cómo usarlas dentro de estructuras contemporáneas, nos inició en la estructura coreográfica, en el análisis musical, y en muchos otros aspectos técnicos y teóricos del arte de la danza; pero nada de esto hubiera sido valioso si no nos hace reflexionar sobre la posición del artista "dentro de la sociedad que confronta". (160)

Esto significó que Waldeen también influyó sobre sus alumnas al descubrirles el compromiso social de su trabajo dancístico (otro de los motivos por los que se escandalizaron sus familias). Compartió con ellas sus ideas en ese ámbito y les ayudó a que definieran una postura política contestataria, que inclusive llevó a Guillermina Bravo a afiliarse al PCM.

Hacia 1942, en la Escuela de Danza del Teatro de las Artes, las maestras eran, además de Waldeen, sus "ayudantes" Dina Torregrosa, Guillermina Bravo y Lourdes Campos. En cuanto a su trabajo

coreográfico, Waldeen creó un nuevo repertorio que presentó en varios foros.

A inicios del sexenio avilacamachista, el titular de la SEP seguía siendo un cardenista, Luis Sánchez Potón, y promovió una gira del Ballet del Teatro de las Artes en los meses de junio y julio de 1941, como parte de la Delegación Educativa Mexicana que viajó a Ann Harbor, Michigan, para el Congreso del New Educational Fellowship. A lo largo del recorrido por trece universidades de Estados Unidos, la compañía se presentó con gran éxito, (161) especialmente con fragmentos de *La Coronela*. En esta gira creció el número de participantes, pues "las señoritas no pueden viajar si no viajan las mamás", así que varias de ellas acompañaron a las bailarinas; todavía les parecía necesario cuidarlas de los "riesgos" de esa profesión. (162) Un año después, la compañía participó en la celebración del IV Aniversario de la Expropiación Petrolera en el PBA, con *Danza de las fuerzas nuevas*.

En 1943, al llegar Jaime Torres Bodet a la SEP, Waldeen obtuvo un nombramiento en la Secretaría y apoyos para trabajar; dos años después creó su primer ballet de masas, con el nombre de *Siembra*, estrenado el 2 de septiembre de 1945 en el Estadio Nacional celebrando la Campaña de Alfabetización del régimen avilacamachista. En esa ocasión Waldeen tuvo la oportunidad de trabajar con dos de los maestros misioneros más importantes, Luis Felipe Obregón y Amado López, además de un enorme contingente de participantes de "tres mil elementos y dos mil en la coreografía". (163) Para Waldeen su primer ballet de masas fue una experiencia muy emocionante: "Mi ánimo explotó, fue lo que siempre había deseado hacer. Hice un ballet de

masas en el cual usé *Siembra*, la danza de Michoacán [...] danza folclórica auténtica, [aunque] yo puse la coreografía". (164)

También en ese año, Waldeen participó como coreógrafa de la película *Bugambilia*, dirigida por Emilio "el Indio" Fernández, en la cual no sólo actuaron como bailarinas sus alumnas, como Guillermina Bravo, sino también alumnas de la END y dos sokolovas, Raquel Gutiérrez y Ana Mérida.

Gracias a la intervención del líder obrero Vicente Lombardo Toledano, hacia finales de 1945, Waldeen nuevamente obtuvo apoyo de la SEP. El Ballet Waldeen se presentó en el PBA en una temporada de casi un mes que inició el 22 de noviembre. (165) Repuso *Danza de los desheredados* de *La Coronela*, y estrenó *Valses* (m. Brahams; vest. Dasha); *Tres preludios* (m. Carlos Chávez; esc. y vest. Julio Prieto); *Sinfonía concertante* (m. Mozart; vest. Dasha); *Sonatas españolas* (m. Antonio Soler; esc. y vest. Julio Diego); *En la boda* (m. Blas Galindo; vest. Carlos Mérida); *Elena la traicionera* (m. Rodolfo Halffter; libreto de Daniel Castañeda basado en el corrido del mismo nombre; esc. y vest. Olga Costa); *Suite de danzas* (m. Francois Couperin; vest. Dasha); *Sinfonía concertante para violín y viola* (m. Mozart, vest. Dasha); *Cinco danzas en ritmo búlgaro* (m. Bela Bartok; esc. y vest. Carlos Mérida), y *Allegreto de la quinta sinfonía* (m. Shostakovitch; vest. Dasha).

Varios de los integrantes del Teatro de las Artes participaron en esta temporada, como Seki Sano, quien fungió como director de escena; además, la compañía aglutinaba no sólo a las waldeenas originales, sino a la sokolova Ana Mérida, y a los bailarines que se habían separado del Ballet de la Ciudad de México. (166)

De nuevo, el público recibió con ovaciones *La Coronela* y la crítica vio las obras de Waldeen como un arte que "penetra más allá de la mera superficie de la vida" y como "la encarnación de nuestra vida moderna que también mira hacia el futuro". (167)

Por su parte y ajena a este proceso, Sokolow remontó en Nueva York (en 1941, 1942 y 1944) varias de las obras que había creado en México, pero no obtuvieron el mismo éxito, pues no contaba con las condiciones (orquesta y decorados) para presentarlas adecuadamente. En 1946 estrenó *The Bride, Kaddish y Mexican Retablo*, en las cuales conjugaba sus influencias provenientes de las culturas estadounidense, judía y mexicana. Mientras, las sokolovas siguieron trabajando unidas; se entrenaban en ballet con la maestra francesa Nelsy Dambre, recibían las visitas anuales de Sokolow y esporádicamente presentaban funciones.

En uno de los viajes de su maestra, las sokolovas participaron en la película *La corte del faraón* (1945), dirigida por Julio Bracho y con coreografía de Sokolow, donde es posible apreciar la belleza de todas ellas y su fuerte presencia escénica. También incursionaron en cabaret, presentando la ópera *Carmen*. (168) En 1945, además, Sokolow montó un nuevo programa, formado por *En las calles de la ciudad* (m. Wallingford Riegger), *Preludios y mazurcas* (m. Chopin) y *Canciones semitas*, pero nunca se presentó, Sokolow volvió a marcharse y las sokolovas quedaron de nuevo en "un mundo incierto". (169)

En 1946 Waldeen también regresó a su país, debido a la inestabilidad de su trabajo y la carencia de apoyos. Durante dos años, Waldeen trabajó en Nueva York como maestra en el *Choreographers' Workshop* y el *New School for Social Research*. También

dentro del Choreographers' Workshop, creó nuevas obras que se presentaron en varios foros, como el Dance Center de Nueva York el 1 de febrero de 1948. Ahí Waldeen presentó, junto a otros trabajos experimentales de diversos coreógrafos, *Against the Fear of Death* (m. Mozart; vest. Robin Bond, basado en un poema de Lucrecio) que fue ejecutada por siete bailarinas y tres bailarines. También en 1948 Waldeen creó un ballet de masas en el Madison Square Garden con 500 participantes; era una sátira contra McArthur y Taft-Hartly, y usó las enormes máscaras con las que había trabajado en México. (170)

La partida de su maestra fue muy dolorosa para las waldeenas.

Dice Evelia Beristáin:

Yo considero a Waldeen como mi madre artística. Ella es una persona muy sensible, muy capaz, muy culta. Te estimulaba, se interesaba en prepararte, y tenía un gran poder para aglutinar a la gente, para proporcionar esta pasión por la danza. Podrías "romperte la pata" y seguir bailando. Cuando no hay pasión, cuando no hay entrega, pues lo único que queda es el virtuosismo. Después Waldeen se fue a los Estados Unidos por problemas personales. Se nos fue la madre y nos dejó desamparadas. (171)

En honor a su maestra, las waldeenas fundaron el Ballet Waldeen, dirigido por Guillermina Bravo y Ana Mérida; ahí fue donde crearon sus primeras coreografías y le dieron continuidad al trabajo de su maestra, a quien reconocían como la iniciadora "de un verdadero ballet mexicano" que, a partir de la "esencia" de las danzas mexicanas y la técnica contemporánea tendría "alcances universales". (172)

A pesar de la distancia, los lazos entre Waldeen y sus discípulas eran muy estrechos, especialmente con Guillermina Bravo, una de las más brillantes. En las cartas de Waldeen a Bravo no sólo



pueden apreciarse los profundos conocimientos que tenía sobre la danza y la composición, y que eran base para los consejos que le daba para guiarla en su incipiente trabajo coreográfico, sino su amorosa y casi maternal manera de impulsarla y apoyarla. Bravo le escribía con frecuencia y le contaba sobre el trabajo de las waldeenas, y su maestra se mostraba atenta y hasta agradecida por eso. (173)

A pesar de esos nexos, las waldeenas ya iniciaban una vida creativa independiente de su maestra; por derecho propio, eran reconocidas como bailarinas, maestras y coreógrafas. En 1946, las y los integrantes del Ballet Waldeen fueron invitados a crear dentro del reluciente Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la compañía y centro experimental de creación, Academia de la Danza Mexicana (ADM). Ésta quedó constituida en febrero de 1947 y de inmediato "su grupo" y Guillermina Bravo invitaron a Waldeen como directora huésped. Waldeen había dado su "permiso" para que "su grupo" formara la ADM, y aunque se mostró muy interesada en viajar a México e incluso le planteó a Carlos Chávez (director del INBA) realizar giras a los Estados Unidos, la invitación no se concretó. (174) De tal manera, ella no participó directamente con la ADM, pero sus conceptos, a través de las waldeenas, estuvieron presentes.

En 1948 vino un rompimiento en el interior de la ADM, y el grupo encabezado por Bravo se separó para fundar una compañía independiente con el nombre de Ballet Nacional de México (BNM). Ana Mérida quedó como directora de la ADM e inmediatamente invitó a Sokolow para que trabajara como maestra y coreógrafa.

Resultado de esto fue, según lo pidió Sokolow, el ingreso de las sokolovas originales, quienes habían quedado al margen de la

formación de la ADM. Sokolow montó *Mefistófeles*, *Orfeo*, *La Traviata*, *Carmen*, *La mulata de Córdoba* (José Pablo Moncayo), *Carlota* (Luis Sandi), y *Elena* (Eduardo Hernández Moncada), para las Temporadas Nacional e Internacional de Ópera; reafirmó el trabajo que había realizado con sus discípulas, e impartió clases a bailarines que recién la conocían, y que también aprovecharon sus enseñanzas. Uno de ellos, Guillermo Keys, menciona la exigencia con la que Sokolow les pedía "dar más" cuando creían que ya habían alcanzado el máximo. (175)

Con Sokolow y esas exigencias, la ADM se fortaleció. Los bailarines se unificaron en torno a ella y por unos meses se acabaron las rencillas entre los diversos grupos.

En tanto, el Ballet Nacional inició su trabajo sin apoyos oficiales, pero basado en firmes convicciones, donde aparecían los conceptos que inicialmente había formulado Waldeen sobre la danza moderna nacionalista. Ella regresó a México en 1948 y, en 1949, fue invitada como asesora artística del BNM; (176) participó en numerosas actividades de esta compañía y la enriqueció con su repertorio, que BNM siguió bailando hasta 1958.

Las primeras funciones que dio BNM fueron con la coreografía que montó Waldeen para la obra de teatro *La doma de la fiera*, dirigida por Seki Sano, en marzo de 1949 en el PBA. Un año antes, Waldeen había trabajado también con Sano, como asesora coreográfica de la obra *Un tranvía llamado deseo*.

A Ballet Nacional lo guiaba un espíritu de servicio y el deseo de difundir su trabajo entre las clases populares, por lo que realizaron largas y extenuantes giras a los rincones más recónditos

de México. Waldeen participó en varias de ellas, como las patrocinadas por la Campaña de Alfabetización de la SEP, y la del Bajío con la Comisión del Maíz en la Campaña de Gabriel Ramos Millán y los festejos del Año Chopin. Precisamente para ésta, en 1949, Waldeen creó *La doncella de trigo* (m. Chopin), que se bailó al aire libre en numerosos estadios, plazas y canchas deportivas. Además se presentaron constantemente fragmentos de *La Coronela* y sus estrenos de 1945.

Paralelamente a su trabajo en Ballet Nacional, volvió a formar el Ballet de Waldeen pero ahora con un nuevo grupo de bailarinas, con el que se presentó en noviembre de 1949 en PBA, con *La Coronela*, *Tres ventanas a la vida patria* (m. Revueltas; poesía Ramón López Velarde; vest. Olga Costa) y *Homenaje a García Lorca* (m. Revueltas; esc. y vest. Leopoldo Méndez), todas de Waldeen.

Finalmente, en 1950 Waldeen se separó de BNM y de Guillermina Bravo. Tenían discrepancias en el trabajo, pues a Waldeen le era muy difícil aceptar las nuevas condiciones y el hecho de haber perdido autoridad frente a sus ex alumnas y demás integrantes, y ya no ser más la directora. El BNM se veía a sí mismo como un proyecto nuevo y con dinámica propia, con la que Waldeen no supo identificarse. A pesar de que consideraba a Bravo "como su hija en la danza", vino la ruptura "violenta y por razones políticas", según palabras de Waldeen. (177)

En 1950 Miguel Covarrubias ocupó el Departamento de Danza del INBA y desde ahí realizó una amplia labor por la creación y difusión de la danza moderna nacionalista. De inmediato detectó las necesidades más urgentes: renovar el concepto de la danza moderna,

fortalecer la técnica de los bailarines y, "sobre todo la eliminación de los grupos antagónicos". (178) Para realizar esto trajo de los Estados Unidos a la compañía de José Limón y al maestro Xavier Francis; promovió el trabajo conjunto y disciplinado de los bailarines y la creación de nuevas obras, y trató de acabar con los grupos rivales. Esto último, "por el único medio posible: la eliminación de las personalidades". (179) Esto significó que tanto Waldeen como Sokolow quedaron fuera de la danza oficial, porque en torno a ellas, principalmente, se aglutinaban esos grupos antagónicos.

Esto afectó de manera muy directa a Waldeen porque se sintió desplazada en el momento cumbre de la danza moderna nacionalista (que ella nunca reconoció como tal). Hizo agudas críticas a la actividad de Covarrubias dentro de la danza (1950-1952); dijo que estaba "celoso" del trabajo de ella y de Sokolow, que no seguía un criterio adecuado para impulsar a los nuevos creadores y desperdiciaba los recursos económicos. A la participación de Limón y de Francis las consideró como la entrada de las escuelas neoyorquinas deshumanizadas; (180) según ella lo que debía hacerse no era importar sino crear una "técnica moderna mexicana del cuerpo y de la mente". (181)

Fuera de la danza oficial y del Ballet Nacional, Waldeen se concentró en su trabajo como maestra; creó en 1950 con sus alumnas *Preludio y fuga* (m. Bach; vest. Dasha). Una de sus discípulas originales, Amalia Hernández, la apoyó al formar y financiar el Ballet Moderno de México (BMM), que debutó en marzo de 1952. Al igual que en BNM, Waldeen compartió el programa con sus ex alumnas, quienes

presentaban sus propias obras, lo que mostraba, según un cronista, que "en Waldeen no existe el egoísmo fatal que suele acompañar a ciertos profesionales". (182)

Las breves temporadas que tuvo BMM con Waldeen a la cabeza tuvieron aceptación, pero no volvió a alcanzar nunca los éxitos de *La Coronela* y de su temporada de 1940. A esto se refería Covarrubias cuando decía que la danza moderna estaba estancada en el modelo dictado hacía años. (183) En agosto de 1952, el BMM se presentó en la Sala Chopin, con obras de Evelia Beristáin y Amalia Hernández, además de reposiciones de Waldeen y su estreno *Divertimento* (m. Mozart; vest. Dasha). Las y los bailarines de la compañía eran Waldeen, Amalia Hernández, Evelia Beristáin, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez, Bari Rolfe, Benjamín Gutiérrez, Kenembu Lwbaggi y Ricardo Silva. La dirección escénica y la iluminación eran de Asa Zatz, esposo de Waldeen, desde finales de los años cuarenta. (184)

El BMM fue bien recibido por el público. Gerónimo Baqueiro Fóster habló sobre el conjunto "de mujeres incomparables, jóvenes, bellas, artísticamente maduras, técnicamente completas y de simpatía cautivadora sin excepción" que conformaban la compañía, así como del logro de la danza de Waldeen: captar "las conmociones espirituales del mexicano". (185)

Después de la temporada, se dio el rompimiento entre Waldeen y Amalia Hernández. Ésta, al igual que Guillermina Bravo, tenía diferencias personales con Waldeen y desarrollaba sus propias propuestas artísticas y organizativas, que no coincidían con las de su ex maestra. De nuevo Waldeen se quedó sin grupo y volvió a la enseñanza.

Dos años después, participó como coreógrafa invitada por el Ballet Contemporáneo, una de las facciones que se desprendió de la compañía oficial del INBA. En 1954 estrenó *El hombre es hecho de maíz* (m. Revueltas; vest. Olga Costa; direcc. escénica e iluminación Asa Zatz) y *Coro de primavera* (m. Bach; vest. Dasha). Esta última obra, según el crítico Raúl Flores Guerrero, era profundamente emotiva y "un alarde de estructura balletística... [En ella] está patente el conocimiento de la técnica coreográfica que tiene Waldeen". (186) Esa obra también fue la última que bailó Waldeen, pues con ella se despidió como bailarina.

Por otro lado, en los Estados Unidos durante la década de los cincuenta, la danza moderna se había afianzado dentro de la cultura norteamericana. Predominaban las dos grandes compañías de las pioneras Graham y Humphrey, a las cuales mucho se debía la legitimidad que tenía la danza moderna como forma artística e inclusive como profesión. Esto atrajo a un mayor número de varones a esta actividad, quienes, junto con las pioneras, empezaron a dominar el panorama de la danza norteamericana.

Desde los cuarenta y más ampliamente en los cincuenta, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham había iniciado la transformación de la danza moderna hacia la danza contemporánea. Él y otros artistas abandonaron el contenido dramático de sus coreografías y reivindicaron la danza abstracta, con movimiento puro, cuyo significado está dado por el movimiento en sí mismo.

Esta situación afectó a las artistas de la segunda generación de la danza moderna, quienes no pudieron competir contra las compañías de las pioneras ni contra las que surgían con estas nuevas ideas;

muchas de ellas abandonaron Nueva York o siguieron trabajando en pequeñas compañías.

Sokolow, una de las más importantes representantes de esa segunda generación, empezó a realizar más intensamente su trabajo itinerante como maestra y coreógrafa. Debido a que no tenía una compañía fija en Nueva York y repartía su tiempo entre varios grupos difundió su trabajo coreográfico en todo el mundo. Esto, al mismo tiempo, era una desventaja porque no contaba con un grupo estable de bailarines que apoyaran y enriquecieran su trabajo creativo. En ese sentido, aunque en contextos y por razones diferentes, Sokolow se hallaba en la misma situación que Waldeen.

Dentro de la danza norteamericana, entre el formalismo de las compañías hegemónicas y las nuevas propuestas de movimiento puro, Sokolow representaba un aire renovador y una vinculación con las preocupaciones más profunda del ser humano. Ella no rechazaba del todo a las otras propuestas, pero su trabajo seguía un camino distinto.

En 1953, Sokolow creó en México una de sus obras maestras, *Suite Lírica* (m. Alban Berg), aquella que le valió la felicitación de su maestro Louis Horst. Fue estrenada para una breve temporada de Conciertos de Danza que organizó Guillermo Keys en agosto de ese año, con "los mejores bailarines que existían en México" y en la que se estrenaron y repusieron obras de Keys y Xavier Francis. Estas presentaciones constituyeron un éxito artístico pero no económico, en parte, según Keys, por las exigencias de Sokolow. (187)

También en ese año, Jerome Robbins invitó a Sokolow a viajar a Israel para trabajar con el grupo de danza Yemenite, Inbal. Allá

inició, como lo había hecho en México, un trabajo pionero; impartió clases de danza moderna, fundó la compañía de danza Lyric Theatre y después se involucró con el trabajo de varias compañías teatrales. Sus raíces judías y el ambiente joven que encontró en Israel hicieron que ese país se convirtiera en su segundo hogar. Ella fue aceptada plenamente por los y las artistas israelitas. Una de ellas, la bailarina Ze'va Cohen recuerda cuando vio por primera vez a su maestra: "Me quitó el aliento su osadía y su ir justo al corazón del asunto. Recuerdo un dueto en *Poema* [...] Cuando lo vi me dije esto es para mí. Todo lo que ella hacía en ese tiempo cumplía una fantasía que yo ni siquiera sabía que tenía". (188)

#### **4. Una discusión: propuestas para la creación**

El año de 1956 fue un año importante para Waldeen, pues se casó con el director teatral Rodolfo Valencia Gálvez, (189) con quien tuvo a su único hijo, Damián; se naturalizó mexicana; trabajó de nueva cuenta con Seki Sano en *La mandrágora*, de Maquiavelo, y fue invitada a trabajar en el INBA.

El entonces director, Miguel Álvarez Acosta, pretendió unificar a los grupos antagónicos que formaban parte de la compañía oficial. Con ese fin, fundó otra versión del Ballet de Bellas Artes y nombró a Waldeen su directora. Debido a que las diferencias internas persistieron y a que ella sintió rechazo por parte de sus detractores (sokolovas, principalmente), Waldeen trabajó con mucho tiento y trató de no imponer sus puntos de vista, por lo que no impartió clases, montó un número reducido de sus obras y programó cursos de los maestros norteamericanos Merce Cunningham, David Campbell (de la



escuela Graham) y Anna Sokolow (a pesar de que Waldeen los consideraba representantes de las tendencias deshumanizantes de la danza neoyorquina). En lo que sí fue inflexible Waldeen fue en la política que estableció para las obras de nuevos creadores, que se debían presentar sin vestuario ni escenografía en un foro experimental, y no en el PBA como se había hecho antes. (190)

En junio de 1956 Sokolow inició su curso de técnica y coreografía, que concluyó un mes después con la presentación de su coreografía *Poema* (m. Scriabin). El trabajo de Sokolow fue muy bien aceptado por los bailarines, pero la obra que había provocado el comentario citado de Ze'va Cohen, en México fue rechazada por la crítica y por Waldeen.

Según el crítico Luis Bruno Ruiz *Poema* era una obra vacía y antipoética, construida de manera "artificiosa y complicada". (191) Para Raúl Flores Guerrero era un "ballet cerebral y subjetiva, eminentemente deshumanizado y maquinal"; era muestra de técnica pura que no respondía a las motivaciones de la danza mexicana: "expresión más intensa y honda que, trascendiendo las limitadas barreras del subjetivismo, alcance la universalidad por su cálido sentido humano". (192)

Por su parte, Waldeen escribió que *Poema* "es un viento frío de mentiras, sobrecargadas de pornografía, en que vemos transcurrir sobre la escena relaciones hetero y homosexuales, que se nos quiere hacer pasar como un himno de amor, y que ocurre entre momentos aburridos y rancios". (193)

Y sí, "*Poema* era lo suficientemente erótico como para crear un pequeño escándalo", (194) y en México así lo hizo (como

posteriormente sucedería con otras obras). En *Poema*, además de duetos cargados de erotismo, utilizaba una serie de elementos nuevos para la danza mexicana, como "la aparición fantasmal de los bailarines caminando como autómatas, parándose de cabeza como saltimbanquis, brincando espasmódicamente como alienados, todo ello en una demostración simple y pura de técnica". (195) Así lo vieron algunos críticos mexicanos; lo redujeron a la forma y no comprendieron que detrás de ella estaba su deseo de "cavar en la imagen, en el yo, en el alma del mundo". (196)

La agresividad de las críticas no sólo tenía que ver con la obra de Sokolow, sino con los comentarios previos al estreno que ella había hecho sobre la danza mexicana. En una entrevista dijo que los coreógrafos mexicanos aún no elaboraban un concepto propio de la danza moderna, y estaban en la obligación de "superar nacionalismos y limitaciones provincianas, desechar banderías y demagogias". (197) Más tarde, en una conferencia, inclusive ridiculizó "la danza con mensaje", lo que provocó protestas por parte de bailarines, coreógrafos, críticos y hasta de Siqueiros, quien se hallaba presente. Para discutir sus ideas se realizó una mesa redonda el 2 de julio de 1956, en la que participaron, entre otros, Sokolow, Waldeen, Guillermo Arriaga, Magda Montoya, Fanny Rabel, Juan O'Gorman, José Reyes Meza, Raúl Anguiano y Miguel Bueno.

En esa mesa, Sokolow puntualizó sus críticas. Ella reconocía la preocupación y necesidad interior de los artistas de la danza mexicana por expresar su realidad, pero sostenía que pensar la danza en términos de "lo mexicano" era una limitación, y que hasta el momento se había seguido el camino fácil, dando como resultado "una

danza débil en comparación con la fuerza que encuentra una en México". Sokolow creía que la "danza mexicana" en realidad estaba reducida a la música, escenografía y vestuario utilizados, pero no se mostraba en el movimiento, materia propia de la danza. Lo fundamental en la danza, decía, era el movimiento y no la nacionalidad de ese movimiento. Así, faltaba comprender "la fuerza que tiene el lenguaje de la danza", cuyo desconocimiento y la inexperiencia para expresar ideas por medio del movimiento, habían provocado que se cayera en la pantomima (pintoresco en la forma, pero "nada por dentro").

No entendía el "patriotismo en el arte. Trato de decirles que donde se nace, se nace. Que lo que uno siente es muy profundo para ponerle etiquetas [...] creo que cuando se autoimpone una actitud intelectual acerca de que uno es chino o mexicano, eso provoca una situación falsa". (198)

Comparaba a los bailarines mexicanos con los de Israel, quienes, en su intento por crear una forma propia, adoptaban una actitud intelectual que sólo era "una experiencia estéril y carente de emoción, porque todo sucede en la mente" y no en el cuerpo. (199)

Las declaraciones de Sokolow provocaron gran revuelo; eran muy duras para una corriente que estaba segura de su camino y que ahí se había desarrollado; ser mexicanos en el arte era lo que le daba sentido. Todos los participantes de la mesa redonda debatieron sus ideas. En la prensa se ventiló ampliamente el asunto; se le atacó por su postura "extranjerizante" y "deshumanizante", por su "desprecio" y falta de conocimientos de la realidad mexicana.

Waldeen fue una de las más enérgicas en sus críticas, y escribió un extenso artículo (200) para reivindicar el nacionalismo en el

arte, que consideraba el único medio para llegar a la categoría de universalidad. Recalcó que "si el movimiento, como el idioma, no tiene raíz en la conciencia nacional no se puede crear un arte con validez estética". (201) Para ella la danza sí lograba expresar a la cultura mexicana, y lo que no había digerido eran "las desarraigadas influencias extranjeras".

Señalaba que "no pensar en lo mexicano es limitarse, pues la riqueza de la cultura, la tradición, el arte nacional, constituyen un campo de experimentación inagotable para bailarines y coreógrafos". (202) Waldeen decía que no era el nacionalismo lo que limitaba el desarrollo de la danza mexicana, sino "los conceptos de artepurismo distorsionado y antinacional". (203)

Este enfrentamiento entre las pioneras de la danza moderna mexicana, además de la presión que Waldeen sintió por parte de los bailarines del BBA, provocaron su renuncia a la dirección de esa compañía, a menos de un año de haberla ocupado.

¿Qué había detrás de esta polémica? No se trataba tan sólo de una discusión en torno a la nacionalidad de la danza y la manera de expresarlo, que siempre había sido diferente entre Waldeen y Sokolow. Ni tampoco era únicamente la defensa apasionada de dos alternativas para la creación y de sus dos protagonistas principales. También se hallaban involucrados los procesos individuales que cada una había seguido desde 1939: Waldeen no dio un paso atrás en sus convicciones; ella creó la danza nacionalista y siempre la vio como el único camino para una danza honesta y bella. En tanto, el camino de Sokolow era la

renovación constante en el arte y ella se transformaba continuamente marcando nuevas líneas: "en su ánimo había una actitud vigilante contra dogmas estéticos y formas espectaculares". (204) Sokolow sostenía que

La danza moderna es aquella que busca siempre formas nuevas, nuevas expresiones y nuevas concepciones. No puede llamarse danza moderna la que repite los hallazgos de hace diez o quince años. La conciencia artística de quienes trabajan en danza moderna debe cambiar constantemente. No importa tanto el asunto sino la manera como ese asunto ha sido realizado. La concepción de la vida cambia con la vida; igualmente la danza no puede estancarse, tiene que cambiar, tiene que avanzar. (205)

Sokolow había iniciado su trabajo coreográfico con obras de contenido político que reflejaban su problemática personal y social. Al llegar a México en 1939, creó una danza que, aunque lograba llegar a la línea pura, estaba basada en libretos y temáticas que partían de lo pintoresco. Fue un momento en que Sokolow buscaba una identidad propia y estudió las raíces y actualidad de las culturas mexicana, española y judía.

Más tarde transitó por una danza lírica, donde se hacía interrogantes subjetivos y anímicos, mostraba su gran musicalidad y enormes exigencias técnicas e interpretativas; dentro de esa línea creó obras de gran belleza como *Suite Lírica* (1953) y *Primavera* (1955). En relación a este periodo, declaró en 1956 en México:

Mis ideas sobre la danza cambiaron muchas veces porque mi vida personal y social cambió muchas veces; espero seguir cambiando. Lo que primero me interesó expresar en danza fue el mundo en que me tocaba vivir; hice danzas sobre el ambiente de Nueva York; me afectó la guerra española e hice danzas sobre eso, como judía me afectó especialmente la última guerra mundial e hice danzas sobre eso. Ahora

no quiero trabajar sobre asuntos objetivos sino sobre lo que mi vida interior es capaz de captar y sentir; ahora no necesito títulos ni argumentos dramáticos, necesito que el movimiento mismo vaya expresando la idea, cosa que no debe confundirse con la abstracción. (206)

Ese lirismo se convirtió, a partir de 1955 con la creación de la obra maestra *Rooms* (m. Kenyon Hopkins), en una búsqueda por llegar al fondo de los problemas existenciales de la humanidad, pero a partir de su propia cultura, la urbana norteamericana del siglo XX. Así indagó sobre "la soledad, la desesperación, la represión sexual, la enajenación y el miedo característico de la vida urbana actual". (207)

Con *Rooms*, Sokolow inició sus obras "oscuras", en las que los y las bailarinas

con frecuencia son víctimas de la sociedad, habitantes de un mundo desolado. Caen. Escarban el suelo con desesperación. Se arañan la cara. Abren la boca en silenciosos gritos. Tienden los brazos anhelantes y no abrazan nada. Miran fijamente con desolación acusando al público. Con frecuencia, cuando un hombre y una mujer vienen juntos, sus cuerpos se trenzan en una escultura erótica y apasionada, pero miran al cielo como si supieran que siempre ha habido muros entre ellos. (208)

"Mi trabajo es siempre simple" (209), así es como ella habla de sí misma. Pero esa simpleza se ha convertido en expresión de la contemporaneidad, de "cualquier hombre y cualquier mujer arrastrados de una cima de emoción a la siguiente". (210) Sokolow usó para sus obras "oscuras" al jazz, que ella considera una de las expresiones más profundas de la época actual; son simples, como ella dice, porque no recurren a escenografía, utilería ni vestuario elaborado, pero sí

a un movimiento "natural" comprometido con la verdad y dispuesto a correr el riesgo de desnudarse en lo más íntimo.

*Rooms* marcó un nuevo camino en la creación de Sokolow y expresaba, según sus propias palabras, la historia de su vida y de cualquiera que haya vivido en Nueva York (u otra gran ciudad) y sepa "de la soledad y aislamiento de la gente, cada uno viviendo sus vidas en su propio cuarto pequeño". (211) En el foro esos cuartos eran sillas, y el jazz permitía "la descripción dramática y psicológica de los individuos". (212)

La fuerza de esta y otras obras que buscaban entender esa realidad vacía pero primariamente humana, conmocionaron al público. En el estreno de *Rooms* en Nueva York ni siquiera podía aplaudir, pues *Rooms*, "por su impacto emotivo, nos deja tumbados, abruma y agota los sentimientos". (213)

Cada etapa por la que ha atravesado Sokolow durante su vida ha sido resultado de su contexto e intereses, pero sus conceptos fueron retomados por otros creadores en todo el mundo que los desarrollaron de manera muy diversa.

A pesar de las apariencias, las búsquedas de Sokolow y Waldeen eran muy semejantes, y pretendían explicarse a sí mismas y a su sociedad. Dice Evelia Beristáin, una de las protagonistas del enfrentamiento entre las dos coreógrafas:

Yo no creo que en el fondo había un conflicto ideológico. Anna decía que nosotros deberíamos pensar en crear una danza universal. Claro, tenía toda la razón del mundo. Waldeen decía "¿En qué nos vamos a basar para crear una danza universal? Si estamos viviendo en México y México tiene una tradición cultural tan rica". En realidad no había disparidad tan grande para que dijéramos "Se van a romper relaciones porque ideológicamente son dos caminos opuestos". Si la obra de Anna también se basa en la realidad social que se está viviendo. Entonces

dos personalidades tan brillantes, tan valiosas como ellas, no se pudieron identificar. (214)

Después de su salida del INBA, para seguir trabajando, Waldeen debió sortear numerosos problemas económicos. Hacia 1959 ella y Seki Sano tenían una escuela privada, pero recibían apoyo del SME. Las alumnas que trabajaron con ella en ese tiempo conformaron el Ballet Waldeen, grupo con el cual creó un nuevo repertorio.

Su debut fue en agosto de 1959 en el Teatro del Bosque con *Concierto Brandenburgo* núm. 2 (m. Bach; vest. Dasha), *Caprichos* (m. Scarlatti y Soler; vest. Lucille Donnay), *Horas de junio* (m. Revueltas; poesía Carlos Pellicer; vest. Dasha), *En la boda*, *Sombras de la ciudad* (m. Revueltas; vest. Rafael Coronel) y *La rama dorada* (m. Bela Bartok).

Esta temporada "daba la impresión de una resurrección, como todas las verdaderas creaciones"; las obras buscaban "la total humanización de la danza, el equilibrio entre el sentimiento político del danzante y los anchos límites de la expresividad del cuerpo".

(215) Con *Horas de junio*, "obra perfecta", Waldeen habló sobre y a través de las mujeres. Ahí Waldeen

sugiere en todo momento lo que de alguna manera misteriosa es México. Poema de madres, de novias, de esposas, de mujeres en fin, sin una sola referencia a objetos convencionales y sabidos, es ese tríptico vislumbre de vastos mundos poco explorados hasta hoy por la danza mexicana. (216)

Otra obra con temática también femenina y feminista que Waldeen había concebido en 1958 y nunca se concretó (por falta de recursos), fue *Jaulas*, cuyo propósito era, según sus propias palabras,



demostrar cómo la sociedad patriarcal encierra a diferentes tipos de mujeres y ¡eso me gustaba!, porque estaba la mujer convencional, la muy sensual, la que todo el mundo considera una indecente porque vive su vida sexual como le da la gana y la que está muy, muy conforme con su sociedad; cada una vivía un enjaulamiento a pesar de ser distintas entre sí. (217)

En 1960, el Ballet Waldeen viajó por varias ciudades del país, se presentó en universidades de Estados Unidos y realizó una exitosa gira por seis países de Centroamérica. En las giras internacionales Waldeen incluía fragmentos de *La Coronela* (veinte años después de su estreno), que seguía siendo la obra mejor recibida.

Mientras Waldeen realizaba este trabajo independiente y sin recursos, la nueva versión de la compañía oficial Ballet de Bellas Artes, ahora bajo la dirección de Ana Mérida, invitó a Anna Sokolow como coreógrafa huésped, y obtuvo apoyos oficiales. Sokolow montó para la temporada 1960: *Orfeo* (m. Gluck; esc. y vest. Antonio López Mancera), *Opus 1960* (m. Teo Macero y Antonio Adame; iluminac. López Mancera), y *Homenaje a Hidalgo* (m. Elizondo; instrumentación Federico Smith; libreto Emilio Carballido).

En general, la crítica se mostró en desacuerdo porque no se habían incluido obras nacionalistas en la temporada, porque muchas de las obras mostraban "influencia yanqui" y porque manifestaban un "complejo sexual". (218) En relación con las obras de Sokolow se dijo que *Orfeo* tenía aciertos pero también momentos cómicos y antiestéticos; (219) *Homenaje a Hidalgo* era una "pantomima hablada", (220) "no es ballet ni por equivocación. Es algo así como una melopea para escolares de primaria, elaborada sin conocimiento de nuestra historia". (221)

Las referencias eróticas de *Opus 1960*, así como las formas audaces que utilizó "antiestéticas y antinaturales", (222) también causaron el rechazo de numerosos críticos, a excepción de quienes tenían más amplios conocimientos y perspectivas sobre la danza. Así, Raquel Tibol escribió que "para Sokolow el individuo y la multitud son dos unidades que se superponen y se contienen sin anularse, sin diluirse una en la otra ni debilitarse mutuamente. Esto fue *Opus 60*". (223) Por su parte, Lin Durán escribió que esa obra "resume vivencias infinitas y nos da un margen de interés que va desde el simple placer que produce ver un cuerpo en movimiento, hasta la meditación más profunda de los problemas sociales de la actualidad". (224)

Además de la opinión de la crítica de danza, Sokolow causaba revuelo entre los mismos bailarines; su presencia era como un catalizador para los artistas mexicanos; "su dignidad profesional era contagiosa; su entrañable y convincente seriedad hacía que los bailarines alcanzaran niveles técnicos y expresivos superiores". (225) Uno de los más importantes coreógrafos mexicanos, Raúl Flores Canelo, declaró que "fue una revelación para mí verla montar, ver cómo trabajaba, la libertad con la que ella creaba, rompiendo las reglas que yo había aprendido en la clase de coreografía, pero con gran rigor. Me liberó de tantos formalismos". (226)

Sin embargo, cuando en 1961 de nuevo fue invitada Sokolow a trabajar con el BBA, varios cronistas se mostraron inconformes pues afirmaban que estaba anquilosada como coreógrafa. (227) Además de sus ideas "pro nacionalistas", los cronistas que así opinaban en realidad estaban expresando la rivalidad que existía entre Sokolow y Waldeen. En general, tomaban partido por alguna de las dos pioneras e incluso

insultaban a la otra, con lo que contribuían a la polarización de los bailarines.

Uno de los cronistas más "pro Waldeen" y que frecuentemente recurría al insulto, escribió antes de la llegada de Sokolow en 1961, mostrando su ignorancia y parcialidad:

La señora Sokolow ha sido la principal cabeza de playa contra el nacionalismo en la danza mexicana [...] La señora Sokolow -sin duda alguna por su avanzada edad- es representante de una escuela artística que ha sido abandonada desde hace muchos años, muchísimos años por todos los bailarines serios del mundo: la señora Sokolow, ingenua y de buena fe, profesa aún el surrealismo como se entendía allá en los veinte (y quizá tenga fe en el porvenir avasallador del dadaísmo). Por lo consiguiente, Anna Sokolow, cuyo apellido, dicho sea entre paréntesis, significa "de los halcones" y, quizá, también de algunas aves de rapiña tan comunes en las estepas rusas, cree que el "artepurismo" tiene la última palabra y es la única manifestación que puede tener aún sentido en nuestros días. (228)

Para la temporada de 1961 Sokolow creó *Ofrenda musical* (m. Bach-Adomían) y *Sueños* (m. Webern-Adomían), además de reponer *Opus 60*. Aunque Luis Bruno Ruiz escribió que a *Ofrenda* sólo le faltaron las zapatillas de satén para ser danza clásica, (229) el resto de la crítica aceptó muy bien la obra porque retomó el espíritu de la música con línea elegante, calidad técnica e imaginación. (230) *Opus 1960* fue de nuevo censurada, (231) pero también se le reconoció como "algo nuevo... que revela los nuevos sonidos, las nuevas sensaciones, inseguridad, peligro, incertidumbre y la desesperación de la época actual, transformando los sentidos". (232)

Cuando se repuso en 1962, la obra obtuvo mayor aceptación; la bailarina y coreógrafa Helena Jordán escribió que todos los trabajos de Sokolow mostraban que "no tenía miedo de decir las cosas" (233)

como eran, y Luis Bruno Ruiz, que había rechazado sus obras en ocasiones anteriores, señaló que en *Opus 1960* aparecía "la vida actual, que se torna estúpida, gris, decadente a ritmo de jazz. Por lo mismo, este ballet es verdadero, o sea valioso; imposible decir lo contrario". (234)

Por su parte, en 1961 *Sueños* fue considerada una obra maestra (235) pero también una coreografía "raristas". (236) En ella, Sokolow hablaba sobre las pesadillas que los campos de concentración nazi le produjeron; la creó, como a otras de sus danzas "oscuras", porque, según sus palabras,

ha llegado el momento de quebrar formas. Sincera y razonablemente lo que hemos hecho no es suficiente, debe ser más violento. Es por demás decir que ahora no es tiempo para asuntos románticos. El mundo está cambiando y los artistas que reflejan consciente o inconscientemente este cambio están cambiando también. Los ritmos son diferentes, el concepto de lo que es melodía es diferente. Sentimos soledad y desolación. (237)

Así, la fuerza de estas obras, que no siguen una narrativa lineal, está en el énfasis expresivo y la ruptura de formas y técnica dancística. Por eso resultaban tan extrañas para la crítica mexicana; acostumbrada a una danza más fácil y con referencias localistas; no entendía la "caligrafía tosca pero elegante" (238) de Sokolow.

## **5. Conceptos y convicciones de Waldeen y Anna Sokolow**

### **Waldeen: danzas y mujeres que transforman**

La danza de Waldeen es, ante todo, una danza humanista. Diego Rivera vio en ella "potencia poética" que dio "vida, conocimiento y belleza a México"; (239) Pablo Neruda la concibió como "un luminoso ejemplo

de cómo, sin desprenderse de las realidades del mundo, se puede llevar el arte a su flor esencial"; (240) Lombardo Toledano dijo que ayudó a "revelar el espíritu y ansiedades del pueblo a los propios mexicanos"; (241) muchos más se identificaron y enriquecieron con su trabajo

Para crear esa danza que conmovía, Waldeen partía de conceptos muy firmes y meditados, que había elaborado a lo largo de su vida y que recuperaban saberes de otras artes, de la filosofía y de la ciencia. Consideraba a la danza como "una expresión orgánica de la vida humana"; (242) con la fuerza para oponerse al arte conformista y represivo, y con la capacidad para convertirse en "una brújula luminosa" hacia una realidad nueva y plena.

La danza es para ella expresión orgánica en todos los niveles de la vida, "emocional, intelectual, social, estético, científico, biológico y filosófico". Es un "fenómeno biológico-inconsciente que asciende a través del ser del artista para emerger en la obra de arte por medio de un proceso biológico-creativo que se filtra por el inconsciente y se pule utilizando la conciencia, aunque a veces en forma inadvertida". (243)

Waldeen afirmaba que la danza nacía de la realidad y tenía hondas raíces en la historia, pero no se convertía en su mero reflejo, sino que transformaba a esa realidad y conscientemente la proyectaba a través de los elementos de los que se vale la danza.

La realidad está enraizada en el inconsciente y la experiencia del creador (en su *memoria de sangre*, diría Martha Graham), y éste la transforma por medio del tiempo, el espacio y el diseño corporal. (244) Así, Waldeen reconoce en la creación dancística el interjuego

de formas de conciencia e inconsciencia, de pasado y presente, de realidad y cambio.

Waldeen decía que la danza era un arte autónomo; reivindicaba el "pensamiento corporal" del creador dancístico, que encuentra en su materia la totalidad de los elementos de su arte. Ese saber corporal se halla en el "conocimiento inconsciente que yace en centros más profundos del cuerpo que la cabeza o el ojo", más allá de las imágenes plásticas y kinéticas: está en "lo extrasensorial, lo subsensible o supersensible". Esos terrenos permiten al creador dejar de lado al movimiento mecánico y construir otro que sea síntesis "de la humanidad, de cuerpo y alma, y cuya creación tiene el poder de 'turbar el sueño del mundo'". (245)

En eso consiste para Waldeen el "simbolismo consciente": en el reencuentro del cuerpo humano, donde habitan todos los dioses y por medio del cual se llega a "la libertad de espíritu e imaginación". (246) "La danza no interpreta al ser humano; es el ser humano: es el arte más íntimamente identificado con el hombre [y la mujer] en todos sus aspectos físicos y mentales, porque su medio es el cuerpo mismo". (247) Y por eso "la danza es capaz de crear de nuevo al ser humano, en múltiples formas de acuerdo con sus múltiples potencialidades". (248)

El cuerpo del y la bailarina son "creación continua de la imaginación poética del o la coreógrafa". Y cuando

ella o él reconcilian el cuerpo con el espíritu, el cuerpo se torna humano-divino; y cuando logramos una conciencia de vida en lugar de una conciencia de cerebro, cuando la vida propia se reconoce como parte de una estructura compuesta que abarca a los demás seres humanos, cuando comprendemos que somos una compañía de muchos, que

somos miembros los unos de los otros, entonces el o la bailarina y el o la coreógrafa reconoce el hecho eterno de que la danza es un poder, no sólo un don, y que como tal, constituye un potente elemento para volver a la humanidad errante y enajenada a su verdadera esencia humana, inmutable y por siempre inspiradora. (249)

Para Waldeen, las ideas y la imaginación están conformadas por "la experiencia arcaica del inconsciente colectivo", (250) por lo que el creador de danza, al revivir experiencias y emociones propias, revive las de los otros y se aproxima a "la ontología de la vida humana". (251)

La danza verdadera debe saber correr riesgos en el cuerpo y en la mente, debe transmutar el fuego propio de cada ser humano en movimiento, debe expresar una búsqueda creativa en la unidad mundo exterior-mundo interior, debe expresar en el cuerpo "experiencias vitales críticas", debe lograr una unidad orgánica entre forma y contenido. La danza verdadera "se sueña en la vigilia" y logra la "unificación del Eros dionisiaco y la visión de nuestro cuerpo integrado con el universo". (252)

Para llegar a esa danza verdadera se requiere de la "interacción dinámica entre intuición (la mente creativa subconsciente) y ciencia (conocimiento de técnica y forma)". (253) Ninguna de ellas domina a la otra, son una unidad orgánica.

El movimiento puede surgir de la forma sensible de la memoria visual (al imitar), o puede hacerlo de manera inconsciente, cuando el o la bailarina se permiten sacar lo que tienen dentro. Pero el movimiento nunca puede ser sólo el resultado de un proceso intelectual. "El proceso intelectual de crear el movimiento no me interesa; lo considero una corrupción". (254)

Waldeen ve un gran peligro cuando la técnica dancística se desvincula del propio cuerpo y se deshumaniza, cuando la técnica domina y se convierte en fin, porque impide la transmutación del fuego interior del ser humano y acaba con la invención del lenguaje y de las imágenes. (255)

Pero también ve un peligro en el predominio de lo "subjetivo-personal, exento de todo control y disciplina moral y mental". En este caso se pierde la fusión idea-forma y predomina "la manera personal de bailar", (256) en la cual la emoción transmitida en la danza arrasa al bailarín o bailarina.

En su intento por "desenmarañar el proceso creativo de la danza en sus aspectos involutarios y voluntarios de la creación", Waldeen estudia a numerosos autores, pero principalmente recurre a la filósofa de la danza Susanne Langer, quien define a la danza como una aparición y un despliegue de fuerza del cuerpo humano: "una imagen dinámica". (257) Ésta, dice Waldeen, se logra al emplear

las fuerzas físicas y psíquicas más reales [...] es decir, las realidades físicas, tan intrínsecas a la danza, [y los] elementos menos reales, como el dinamismo interior, que el bailarín debe proyectar al espectador, la fluidez en la comunicación de los estados emocionales o de ánimos variados que constituyen la tela invisible que teje el bailarín. Todas estas entidades, tanto físicas como espirituales, forman parte de las realidades esenciales de la danza, componen su "aparición creada", como la define Langer. (258)

Para Waldeen, la danza, al expresar la totalidad humana, ilumina al espectador en su vida, "tanto fisiológica, como emocional, sexual, mental, imaginativa", por lo que debe hablar sobre las "urgencias, inquietudes y problemas" y no quedarse en "las linduras



coreográficas". (259) Debe ser (siguiendo su propia definición de danza moderna) "una flama viviente, una llamarada que provoca al espectador, que estimula sus emociones y requiere su participación". (260)

La danza es una forma de "energía social", sostiene Waldeen, porque el artista expresa y modifica lo que antes fue colectivo. (261) Eso le da posibilidad de ser un arma contra el imperialismo y la tecnología e impedir que se apoderen de "nuestras conciencias inconscientes". Volver los ojos hacia el imperialismo (las escuelas dancísticas de Nueva York) y reproducir sus "bancos de datos sobre el movimiento y el dibujo de la danza", dice Waldeen, es "como alimentarse con los desechos contaminantes de una sociedad decadente". (262)

Para entender esta afirmación de Waldeen en toda su expresión, considero (retomando a Bourdieu) que ella habla de la trascendencia del cuerpo y sus operaciones para conformar la conciencia. La historia y la concepción del mundo se asimilan por medio del cuerpo y, en la medida en que se reproduzcan formas y conductas corporales de una cultura ajena, se está modificando la percepción de la realidad y de sí mismos. Los parámetros de movimiento, las formas de construcción del cuerpo y las técnicas dancísticas modifican la interioridad, por eso Waldeen las ve como una amenaza para la cultura y demanda la elaboración de una técnica dancística y de formas expresivas propias.

Para llegar a ellas, Waldeen dice que deben recuperarse las raíces indígenas, con su propia "fuente de energía social", porque expresan "los ríos subterráneos que corren en México" (263) y son,

por tanto, los auténticos, la esencia de la cultura mexicana. Cree Waldeen que la danza es "una de las artes que más refleja su propio universo, bien sea la naturaleza, bien sea el medio urbano. Es una esponja, porque con el cuerpo crea su lenguaje y todo se refleja desde el cuerpo: las reacciones físicas y fisiológicas, la vida sexual, la pasión inteligente, todo". (264) Y se pregunta, entonces por qué no bailar reflejando un movimiento propio, por qué no crear una técnica dancística a partir de la propia vida. (265)

Por eso Waldeen fue una "revolucionaria de las formas dancísticas" y mostró su "preocupación por transformar a la sociedad" en que vivió. (266) Para lograrlo siguió el proceso que ella misma enunciaba: entró en contacto con la cultura mexicana

para absorber la cultura del pueblo y sus manifestaciones, a todos los niveles, y meter todo eso en mi subconsciente para luego crear sin pensar en ningún paso de la danza original folclórica. Así crearía una danza moderna mexicana, basada en todo lo mexicano, en el pasado, en lo actual, para que tuviera una ideología con esencia mestiza [...] buscaba saturarme de todo y no imitar nada. (267)

Además, Waldeen fue una feminista y creía en la defensa de los derechos y en la igualdad de los seres humanos. Señalaba la "injusticia" del lenguaje que le reduce espacio a las mujeres o las borra, inclusive de "las estructuras verbales".(268) Denunciaba la "larga existencia histórica [de las mujeres] como esclavas de una sociedad patriarcal". (269) Hablaba de las luchas de las mujeres que, como ella, habían roto "grandes y persistentes barreras psicológicas, económicas, educativas, sociales, sexuales" y entraban poco a poco "en el macrocosmos de la sociedad contemporánea, donde están

empeñadas en participar -reclamando así sus derechos humanos negados por milenios- en las luchas y realidades de nuestras vidas, tanto interiores como exteriores". (270)

Waldeen decía que las mujeres artistas tenían la obligación de aceptar el reto que se les presentaba: crear con "su sensibilidad, inteligencia, imaginación, además de sus emociones y honda intuición con relación a la condición humana" (271) y contribuir, con ello, a la transformación social.

### **Quebrando formas: la provocación de Sokolow**

Sokolow trabajó desde los años treinta, cuando era una joven radical, con grupos de teatro estadounidense que seguían el método Stanislavsky. Este contacto la influyó en su concepción de la danza y la manera de abordarla, sobre todo en "su insistencia en la motivación, la honestidad, la construcción de un personaje." (272) De ahí viene su famoso "más", que provoca la expresión plena del bailarín y bailarina, aun cuando hubieran creído llegar al máximo: "Anna demanda muchísimo. No permite nada falso o superficial. Exige esencias". (273)

Pero además de esa ética en su trabajo, Sokolow sigue otro principio: el odio a las academias. En 1965 publicó un texto donde lo explica ampliamente, "Odio las academias... la danza moderna es una búsqueda individual" (después publicado como "El rebelde y el burgués"), que puede considerarse su credo o "declaración de principios". (274)

En ella, Sokolow presenta sus ideas "con el mismo desparpajo que caracteriza siempre su lenguaje oral", (275) y explica ese odio

porque las academias pretenden controlar las formas y los procesos. Reniega de las ideas impositivas y limitantes, pues el arte debe estar en constante transformación (condición obligada para que evolucione) y el artista debe crear según "siente que debe hacerse".

La desgracia de la danza moderna de ahora es que trata de ser respetable. Los fundadores de la danza moderna eran rebeldes; sus seguidores son burgueses. La generación joven está demasiado preocupada por la aceptación. Para el arte, esto es la muerte. A los jóvenes bailarines quiero decirles: "Hagan lo que sientan que son, no lo que creen que deberían ser. Adelante, sean bastardos. Entonces podrán ser artistas". (276)

Sokolow sostiene que por sus orígenes rebeldes, la danza moderna no debe tratar de fundar una tradición como lo ha hecho el ballet; la fuerza de la danza moderna está precisamente en esa ausencia de tradición y no en seguir un camino de asimilación y establecimiento, sino de cambio permanente.

Dice que el artista no debe copiar a sus maestros, sino ejercer su libertad y debatir las reglas que le pretenden imponer. Por su parte, los maestros (y hace referencia a Louis Horst) deben provocar, estimular, sacudir, alienta para que el artista haga algo diferente. "El maestro creativo abre puertas a sus estudiantes para que vean lo que es la vida, lo que son ellos. De allí, deben retomarlo solos".

Para ella el arte no está aislado de la realidad, sino que debe reflexionar y hablar sobre el "ahora", sobre la vida contemporánea; el artista debe permitir ser influenciado por su tiempo y contexto, y usar su propia vida para su arte.

Yo no creo en torres de marfil. El artista pertenece a su sociedad, pero sin sentir que tiene que conformarse con ella. Debe sentir que

hay un lugar para él en la sociedad, un lugar para lo que él es. Debe ver la vida plenamente, y luego decir lo que siente. Entonces, a pesar de que pertenece a esa sociedad, puede cambiarla, presentándola con percepciones nuevas, ideas nuevas. (277)

Sokolow dice que la danza no es un puro proceso intelectual, sino que "maneja emoción profunda" y hace referencia a todas las necesidades humanas; es expresión individual y plena que surge del enfrentamiento consigo mismo y sus fines como ser humano. Para ella, "hay belleza en la emoción cuando encuentra su real expresión". (278) Por eso exige total compromiso

Sostiene que la danza es concepto y es forma ("lo que uno siente y cómo se expresa"). Las ideas de la danza están planteadas en términos del movimiento y éste "no es ideado intelectualmente sino que es evocado por imágenes emocionales"; sin embargo, sí existe un proceso intelectual (el único que se da en la construcción de la danza) cuando a ese movimiento, que nació espontáneamente, se le da una forma y, con ello, se llega a la construcción de un todo (de la unidad que representa una coreografía).

Lejos de considerar como huecas a las formas puras, Sokolow las concibe como abstracciones de la realidad y fuente de la vida misma, porque la "verdadera forma" capta las esencias de la realidad y, con ello, resulta emotiva, excitante e inevitablemente bella. Pero la forma por la forma misma, sin esa conexión con la realidad y sin lograr su condición esencial, sólo es superflua, aburrida, artificiosa, intelectual.

Sokolow dice que la danza moderna no debería tener idiomas diferentes, y que tanto el ballet como la danza moderna pueden

expresar la contemporaneidad; si es así, entonces, "no hacemos representaciones, imaginamos". (279)

Ella habla sobre su propia experiencia y manera de crear una coreografía. Dice que no planea sus danzas, sólo las hace, surgen como expresiones orgánicas. Para ella cada danza conlleva una declaración particular que no debe repetirse, sino evolucionar. Siguen una estructura similar al del lenguaje verbal, cuyo texto se arma a partir de movimientos. Los finales de sus obras no son tales, porque sostiene que no hay "una solución final a los problemas de hoy. Todo lo que puedo hacer es provocar al público dentro de la conciencia de ellos". (280)

Sokolow logró brincar las barreras de la danza descriptiva y va hacia las formas propias de la danza, como arte autónomo. Por eso dice que la coreografía no existe, que es inexpresable en palabras y flota en el aire. Ella sabe que la danza no puede aprehenderse en palabras ni en métodos cerrados, sino que es una experiencia corporal que rebasa el discurso tradicional y racionalista, y que debe expresarse en otras dimensiones del ser humano. Sabe que tiene sus propios elementos, diferentes a los de las otras artes. Esta concepción es parte de su evolución como coreógrafa y artista.

Por otra parte y a pesar de su rebeldía como artista, ella niega ser feminista porque se define a sí misma como heterosexual. Esto muestra una concepción muy pobre del feminismo, que por otro lado, comparten muchas otras mujeres. (281)

En cierta medida, Sokolow sigue los estereotipos de la "danza de hombres y mujeres", determinados por la estética de cada género y por sus cualidades de movimiento, "masculinos y femeninos". Al respecto,

el norteamericano Jeff Duncan, dice que "ella siempre es parcial hacia los hombres" (282) y que a las mujeres las trata con mayor exigencia. Esto es algo común dentro de la danza; muchos maestros y coreógrafos reivindican los movimientos energéticos de los hombres frente al estilo suave de las mujeres, lo que tiene que ver con esa visión dicotómica de los géneros y sus cualidades implícitas de movimiento. (283) La propia Sokolow recuerda que la música de su obra *Suite lírica* le evocaba "el primer movimiento como una expresión de hombre; el segundo, como la cualidad de mujer". (284)

La exigencia de Sokolow hacia las mujeres provocó un escándalo en una audición en la que participó Jeff Duncan en los años cincuenta, como parte del New Dance Group de Nueva York:

Ella nos hizo una audición loquísima que causó gran conmoción. Parece que los muchachos íbamos bien porque ella siempre es parcial hacia los hombres pero a las mujeres les empezó a gritar de repente una de sus palabras predilectas: *más*. "¡Eso no es nada! ¡Necesitan hacerlo con más pasión, desnudar su alma, desnudar su pecho!" Y de pronto jala su blusa, desabrochándola, y expone un seno. (285)

Sokolow acepta ser parcial hacia los bailarines porque considera que, en general, realizan un trabajo más fuerte físicamente y corren un mayor riesgo emocional, mientras que las bailarinas llegan a ser superficiales y algunas acaban por no decir nada con su danza. (286) Sin embargo, James May sostiene que Sokolow demanda igual entrega a hombres y mujeres, y que fue precisamente ella una de las primeras coreógrafas que presentó sobre el foro a mujeres poderosas (como personajes y en sus propios movimientos), rompiendo con los estereotipos de la "danza de mujeres". (287)

Las danzas de Sokolow requieren de libertad y valentía para moverse y expresar; cuando hombres y mujeres se han visto impedidos de atravesar barreras y mostrar su fuerza, ella ha sido capaz de "sacarles" lo que ignoraban que tenían, y de "aprovecharlos" plenamente, sin importar su sexo.

Sokolow quiere "cuerpos moldeados a cada segundo por la pasión y el compromiso"; (288) que se convierten en un trabajo intenso y honesto y contribuyen al profundo autoconocimiento de los bailarines y bailarinas, así como a dejar de lado el miedo e inhibiciones que impiden una expresión plena del ser humano en la danza, rompiendo con patrones y siendo "bastardos".

Sokolow nunca ha pretendido ser una intelectual y se ha concentrado en darle significado al movimiento, dejando de lado a las palabras, aunque también las ha utilizado en sus danzas. Su trabajo dentro del teatro ha sido siguiendo ese principio y en forma similar al que realiza en la danza; también ahí considera al movimiento como lenguaje y experiencia emocional. "Esto es importante para el actor, cuyo asunto es crear un clima emocional con la inmediatez de su apariencia física. A este respecto no veo diferencia entre actor y bailarín; sólo en el grado de intensidad en el que cada uno usa su cuerpo". (289) Por esa razón, Sokolow ha trabajado con numerosos directores teatrales, como Elia Kazan, John Houseman y Barry Lewis, quienes consideran el cuerpo del actor como vital instrumento.

Su trabajo con actores ha sido tan importante, que la primera versión que hizo de *Rooms* fue precisamente con un grupo de ellos. Así, Sokolow apela al actor-bailarín, con dominio de la técnica



dancística y la teatral y con capacidad de lograrlo como una experiencia emocional.

## **6. Hacia el final siempre la esperanza**

A pesar de la trascendencia de su trabajo, Anna Sokolow no se considera "una leyenda", sino solamente una artista trabajadora que se ofrece a sí misma en su danza. Con ésta dice lo que siente que debe decir y se entrega plenamente en ello. Sigue siendo sobria en su danza y en su persona; su compromiso le impide ser vanal y superficial. Dice que la edad no significa nada, que no le impone restricciones. Nunca se casó; no cree en el matrimonio institucionalizado. Nunca tuvo hijos; no quiere hablar de eso.

Continúa activa a su avanzada edad y tratando de vencer enfermedades; crea nuevas obras y repone otras en numerosas compañías, incluyendo la propia, el Player's Project, establecido en Nueva York. Sigue en contacto con los jóvenes, a quienes les pide una y otra vez que sean rebeldes y disciplinados. Sus obras continúan abordando problemáticas contemporáneas, que hacen de la suya una danza universal con la que se pueden identificar públicos muy diversos.

Ella se siente parte de tres países: Estados Unidos, México e Israel. Su visión no ha cambiado respecto a la grandeza del arte mexicano y la manera de vivirlo por parte de su gente, "exactamente a la manera de los brazos extendidos del cuadro de Siqueiros: como una espontánea y natural imposición; con la fuerza, la intensidad de quien posee un enorme caudal de imágenes, sufrimientos, una multifacética personalidad". (290)

Sokolow ha montado sus obras en casi todas las compañías importantes de danza contemporánea del mundo; además, de compañías de ballet, a cuyos integrantes también ha sacudido y logrado que tengan un mayor compromiso con su quehacer. Su trabajo ha incluido danza escénica, teatro, ópera, comedia musical, televisión y cine. Es autora de más de 120 coreografías, ha montado 12 óperas y participado en más de 20 obras de teatro.

Ella es Anna Sokolow en el mundo entero, líder de la segunda generación de la danza moderna, con una amplia obra, innovadora y emocionante, y reconocida en la historia de la danza del siglo XX como autora de obras clásicas en su tipo. Aún así, sigue siendo "absolutamente individual, franca y sin afectaciones". (291)

Desde los años setenta, en México ha trabajado muy de cerca con el Ballet Independiente, fundado y dirigido por Raúl Flores Canelo, gracias a lo cual en el país se ha conocido gran parte de su repertorio, incluyendo *Odas*, *Noche*, *La jaula y el estanque*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Rooms*, *De los diarios de Kafka*, *Sueños y Desiertos*, entre muchas otras.

En 1984 Sokolow fue invitada a participar en un homenaje nacional a uno de sus colegas, y creó *Homenaje a Siqueiros*, basado en su mural *La marcha de la humanidad*.

En el mundo entero le han hecho reconocimientos; en México, inclusive recibió el Águila Azteca por parte del gobierno mexicano en 1988. Su influencia persiste por medio de muchas y muchos bailarines y coreógrafos que han trabajado con ella y la siguen tomando como referencia para su propia danza, como las talentosas Graciela Henríquez y Silvia Unzueta, y el ya desaparecido Raúl Flores Canelo.

En la actualidad, Sokolow atraviesa por otra etapa más en su vida creativa, que la ha llevado a crear nuevas obras que giran en torno al amor. (292) Esto le permite tener, en plena vejez, una visión optimista de la vida y de su propia muerte, aunque ella la ignora.

Mientras Anna Sokolow realizaba este enorme trabajo alrededor del mundo y bajo su influencia surgían nuevos y nuevas artistas, Waldeen se mantuvo en México, a excepción de cuatro años, en los que se dedicó de lleno a crear una escuela de danza moderna en Cuba.

La última compañía que dirigió Waldeen en México fue el Ballet Waldeen que se desintegró cuando ella y su esposo, Rodolfo Valencia, viajaron a Cuba en 1962. Por invitación del gobierno revolucionario, y con el apoyo de las bailarinas mexicanas Colombia Moya y Clara Carranco, fundó la escuela de danza moderna en la Escuela Nacional de Arte de ese país, donde permaneció hasta 1966. Fue tiempo suficiente para viajar por la isla, dar cursos y conferencias, y montar dos ballets de masas, *La zafra* y *Solidaridad*.

En Cuba, como había hecho en México, orientó la danza moderna hacia sus raíces; los ballets de masas también fueron en ese sentido. Sobre esta forma de danza, la preferida de Waldeen, ella decía:

Me hubiera gustado haber terminado mi vida justo haciendo un ballet de masas. Siento que es una forma nueva, es una forma donde uno como artista no existe, nada es propio [...] el material viene de la gente, de la historia, de lo que está sucediendo [...] Es una forma sumamente emocionante, pienso que es la forma para el futuro, cuando las sociedades sean buenas otra vez. (293)

De regreso a México, Waldeen de nuevo creó una escuela y en 1969 fue invitada a trabajar con el Ballet Clásico de México, la compañía

oficial del INBA; estrenó *Tiempo entre dos tiempos* (m. Bach-Schoenberg; vest. Dasha; móvil escultórico Po Shun Leong; plan de iluminación Asa Zatz), conjuntando los saberes de profesionales de la danza moderna y el ballet. Ahí se mostraba cambiada como coreógrafa; "los temas mexicanos de antaño han dado paso a preocupaciones universales". (294)

A partir de ese momento y debido a que no contaba con un grupo estable, Waldeen se concentró en impartir cursos y dictar conferencias sobre sus conceptos dancísticos, como en 1969, cuando expuso "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza". También en ese año estrenó *Espacio y tiempo* (m. Bela Bartok), con algunas de las waldeenas originales.

En 1972 participó en la grabación de una película para la televisión, *La historia de la danza es la historia de la humanidad*, con argumento, coreografía y dirección de Waldeen. Tres años después, estrenó con apoyo de la SEP el ballet de masas *Al filo del alba*, con 400 niños y varios bailarines solistas, sobre las "luchas del Tercer Mundo". (295)

Dentro de esas mismas "luchas" y a sugerencia del presidente Echeverría, en 1976 Waldeen estrenó con la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana, *Tres danzas para un mundo nuevo* (m. Leonardo Velázquez; textos Pablo Neruda y Rodolfo Valencia; vest. Dasha; iluminac. Asa Zats), y repuso *La Coronela*, 36 años después de su estreno. Este trabajo se debió al apoyo que le brindó una de las waldeenas originales, Josefina Lavalle, quien era la directora de esa compañía y de la ADM.

Poco después, Waldeen cayó seriamente enferma y se vio obligada a trasladarse a Cuernavaca. Más de 300 intelectuales y artistas mexicanos firmaron una carta, con fecha 29 de octubre de 1977, dirigida al presidente López Portillo para pedirle que otorgara a la coreógrafa una beca vitalicia que le permitiera "vivir con dignidad". Muy pronto fue nombrada maestra y asesora del INBA, gracias a lo cual impartió clases en numerosas ciudades del país y elaboró planes de estudio en los que se conjuntaban el trabajo técnico y creativo.

También inició un proyecto para desenterrar "soles oscuros y olvidados", el Taller Ometéotl, cuyo antecedente databa de 1977, pero que inició propiamente en 1981. Por medio de este taller, Waldeen pretendía un acercamiento hacia la danza prehispánica, "la primera raíz de la danza mexicana", y así, recuperar "los poderes vitales del verdadero bailarín de estas tierras". (296) Era un taller interdisciplinario para "generar la vivencia del mundo prehispánico en el alumno" y crear a partir de ella. Ahí ponía en práctica su teoría sobre la cultura de un pueblo que "se lleva en el inconsciente colectivo de todo individuo", y se expresa en la creación artística. Para que así fuera, el y la creadora debían sumergirse en "la propia cultura y orígenes". (297)

Este Taller fue impartido en varias ciudades del país, siempre contando con la participación de sus más cercanas colaboradoras, Athenea Baker y Fanny D'Argence, de la última generación de waldeenas, con quienes llevó a cabo varios proyectos dancísticos. También su único hijo, Damián Valencia, participaba como creador de las máscaras que se utilizaban dentro del taller.

En 1982 otra ex waldeena, Colombia Moya, promovió el homenaje que la UNAM y la comunidad dancística le rindieron a Waldeen; además publicó su libro *La danza. Imagen de creación continua*, que sintetiza sus conceptos sobre el arte y le da la oportunidad de hablar en torno a su desilusión de la danza contemporánea mexicana.

Ella, quien decía que su vida artística se la debía a México, y que se había convertido en mexicana por el poder de su tierra y su gente, habla de sí misma en ese libro como "madre e hija, ganadora y perdedora en esta lucha que ha durado casi medio siglo". Se pregunta dónde están "los engendrados y la progenie" de la danza moderna, y responde que tan sólo queda "un delgado hilo del soleado río que un día circuló en la gran corriente del arte mexicano". Para ella la semilla original del nacionalismo se ha desvanecido, pero se mantiene bajo tierra "donde permanecerá aguardando por muchos años... [y] surgirá para participar en una sociedad cualitativamente diferente". Waldeen habla de su sueño: una danza creada por "artistas libres del conformismo y de la espuria integración a la sociedad tecnológica; creaciones pertinentes a nuestro pueblo y a su vida, al paso que éste construye una nueva realidad, una sociedad que en sí misma será una obra de arte". (298)

En este libro, como en muchos otros escritos y declaraciones, Waldeen habla con amargura porque su técnica no se ha impartido en las escuelas oficiales y sus obras se han perdido ("Es tan trágico para mí"); muestra su desacuerdo con la danza actual y su dolor por haber sido rechazada por sus alumnas originales, en especial Guillermina Bravo, a quien le reprocha haber perdido el camino. (Waldeen y Bravo se habían convertido en "adoradas enemigas" y nunca

se reconciliaron a pesar de haber tenido una relación tan cercana.)  
(299)

Se duele, en síntesis, porque "la situación actual de la danza nacional refleja una escisión: rechazar el pasado y la cultura propias" (300) y, con ello, rechazar la danza de la propia Waldeen. Sin embargo, ella veía una esperanza: los jóvenes en rebeldía,

quienes podrán afirmar la danza moderna mexicana. Si existe, ellos tendrán que declararlo con sus obras [...] tendrán que crear basados en su propia ansiedad, en su propia convicción, en su propio talento. No tendrán que tener miedo y confiar en sus propios impulsos morales y estéticos. (301)

Waldeen no se dolía por no poder bailar y hablaba de su cuerpo como de un amigo, con el que siempre había estado identificada para expresarse. (302) Su mayor resentimiento era porque se sentía impedida a crear; decía que no se lo permitían por sus "tendencias sociopolíticas". (303) Considero, sin embargo, que tenía que ver más con sus tendencias estéticas, que no compartían ya los artistas de la danza porque estaban buscando nuevos caminos, y con su imposibilidad de reunir un grupo para trabajar.

A pesar de su queja, en 1984 y con el apoyo de Athenea Baker, Fanny D'Argence y Carmen Durand, estrenó *Tres rostros de Carmen Serdán* (m. Manuel M. Ponce; vest. Dasha) donde de nueva cuenta retomó a una mujer con tres rostros (la conspiradora, la clandestina y la oculta) para hablar de la historia. Esto fue una constante en su trabajo coreográfico, pues "en todas sus danzas aparecen las mujeres y no falta alguna referencia a sus preocupaciones, sus pasiones, sus pensamientos... y, naturalmente, a sus derechos". (304) También en 1984 Waldeen estrenó *Seres de maíz* (m. Revueltas; vest. Damián), y

con éstas, sus últimas obras, Waldeen habló de sus inquietudes iniciales, de las que nunca se separó.

También realizó estudios de psicología Gestalt para aplicarlos en terapia a través del movimiento, conocimientos que difundió en México y los Estados Unidos.

Al final de su vida, Waldeen tuvo oportunidad de dedicarse a escribir; ella tenía una amplísima cultura literaria y un enorme interés por crear. La poesía siempre fue su segundo amor, pero la danza la había dejado rezagada; "la danza siempre he sido yo misma [y] la poesía ha sido mi mundo aparte". (305) Para ella poesía y danza iban de la mano, pero la poesía llegaba poco a poco o era una palabra la que empezaba a darle forma, mientras que la danza la construía de golpe y la veía completa en su mente antes de empezarla.

Waldeen no sólo tradujo al inglés obras de Pablo Neruda, Miguel Hernández y Federico García Lorca, sino que también publicó sus propios poemas; en los cincuenta varios de ellos aparecieron en la revista norteamericana *The California Quartely* (306) y, al morir, dejó inéditos cuatro libros de poesía, *Pantera en el guante*, *El corazón de cuarzo*, *El océano que oscurece* y *La muerte es sólo otra bailarina*.

Además, escribió numerosos cuentos (también inéditos) que tenían como personaje central a las mujeres. Esto era porque Waldeen, según Athenea Baker, "condenaba que nuestra sociedad fuera de hombres, por y para ellos; sobre todo la sociedad occidental, que no acepta la idea de la edad, del deterioro, de la muerte". (307) En 1985 Waldeen habló sobre sus escritos, que giraban en torno a la mujer vieja



o sea, lo mismo que veo y pienso. La edad no importa para crear. Mi poesía demarca etapas, que mantienen siempre un estilo propio, salido de mi vida, y que no es un juego literario, aunque siempre tengo miedo de lanzarme al abismo. Ya hablé en poesía de la juventud, del amor y de los lugares en que he estado; ahora toca hablar de la mujer de 72 años, que acabo de cumplir, porque siento que esta edad es rica y creativa, intensamente más que cualquiera otra de mi vida. Por eso me digo que me lanzo al abismo. (308)

"Lento abrió la rosa" (traducido por otra ex waldeena, Silvia Mariscal) es uno de sus "poems lady o poemas de viejita", como ella les llamaba, que habla de su propia vida. Inicia con un epígrafe de H.D.: "El poeta de tan lentamente/ abrió la rosa dice ¿qué he hecho de mi vida? ¿Qué he/ hecho yo de la mía?":

También la rosa de mi vida abrió tan lentamente,  
casi pétalo por pétalo, sentido por sentido,  
que toda percepción parecía alojarse  
en esas fragantes curvas escarlatas...  
Pero nunca pregunté "¿Qué he hecho de mi vida?"  
sino ahora que los pétalos se separan uno a uno  
para enroscarse en su ocaso  
y caer y tomar su lugar en la tierra  
entre las hojas muertas y más pétalos caídos.

Estaba demasiado atareada, como Penélope en su telar,  
para escribir que los hilos se deslavaban,  
se deshebraban. Desaparecía la rosa  
y entre sus pétalos caídos está todo lo que he hecho de mi vida.  
(309)

En 1992, Waldeen recapituló sobre su vida amorosa en una inteligente entrevista que le hizo la investigadora Patricia Camacho, en la que se revela una Waldeen serena e independiente:

He tenido mucho. Tuve tres esposos y siempre estuve buscando el amor con una ilusión muy romántica, poco realista, siempre pensando que iba a encontrar un hombre que me entendiera, lo cual significaba entender a una artista. Sí me entendían, o en parte... Mira, todo lo que he hecho en mi vida ha sido con pasión: danza, poesía y el amor

también. A veces con una visión equivocada de mi parte, con ideas que había sacado sobre todo de la literatura, no de la vida. Como yo nunca tuve novio, no salí con jóvenes, mi primer amor fue un hombre ya maduro.

Yo que dejé todo eso atrás, he vivido mi vida de mujer independiente. Y no me siento sola porque todos mis esfuerzos en el amor no funcionaron; mi idea era dos personas creciendo, madurando, desarrollando cosas juntos. Mi último matrimonio, con Rodolfo Valencia, duró quince años... no está mal como récord. (310)

Sus tres maridos (Seki Sano, Asa Zats y Rodolfo Valencia) fueron sus compañeros en el arte; Waldeen trabajó con cada uno de ellos en diferentes momentos de su vida, pero eso no fue suficiente para prolongar sus relaciones y vivir una vejez acompañada.

La muerte encontró a Waldeen trabajando en numerosos proyectos, pero no haciendo un ballet de masas como había sido su deseo. Desde 1984 había planeado escribir un libro que se llamaría *Aspectos de la diosa madre: a través de la danza y la poesía*, que retomaba esa figura de las culturas mesoamericanas y mediterráneas. Antes de morir pretendía crear la coreografía *La Delgadina*, romanza del siglo XVII sobre el mestizaje en México. La muerte también la encontró en una precaria situación económica; Waldeen había hecho peticiones para recibir apoyo institucional porque pretendían expulsarla de su casa en Cuernavaca, pero no obtuvo respuesta; tampoco le publicaron su antología *Waldeen, setenta años de vida en la danza*. Finalmente, murió el 18 de agosto de 1993 y sus restos fueron esparcidos en el mar, como lo había pedido.

Waldeen recibió varios reconocimientos durante su vida, como en 1988 cuando se le otorgó el I Premio Nacional de Danza "José Limón", del INBA y el gobierno de Sinaloa. Su obra *La Coronela* es una de las razones por la que se le recuerda, sin embargo, y como sucede

generalmente en la danza, las nuevas generaciones no conocen su trabajo ni reconocen en él sus propios orígenes. Aunque se han hecho algunas reposiciones de sus obras no han sido lo suficientemente difundidas para que su danza tenga un significado para los jóvenes, aunque inconscientemente, como ella decía, forma parte de ellos.

Dos mujeres trajeron la danza moderna a México: Sokolow, luchadora incansable de las causas obreras y humanas; Waldeen, enamorada de México y sus indígenas. Sokolow reconocida en todo el mundo por su trabajo; Waldeen convertida en "madre e hija" de la danza mexicana. Sokolow sobria y discreta; Waldeen rubia y exuberante. Ambas hermosas, ambas humanistas.

Las dos llegaron a México en el momento idóneo; las condiciones estaban listas y ellas colaboraron con su trabajo y propuestas hacia una danza nueva. Ambas tuvieron un espacio para desarrollar su talento y se dejaron conquistar por la cultura y la gente, de quienes se alimentaron para crear su danza; en un primer momento, Sokolow tuvo mayor cercanía con el grupo de exiliados españoles y Waldeen con los artistas mexicanos que estaban en la búsqueda de su identidad nacional.

Ambas artistas fueron fundamentales para el desarrollo del campo dancístico mexicano y su profesionalización: sacudieron las conciencias y los conceptos de la danza, impulsaron a bailarinas y bailarines a seguir sus pasos, a romper patrones estéticos y descubrir un mundo lleno de expresividad y emoción. Aunque rivales hasta el último momento, debido a sus convicciones y pasión, compartían intereses vitales: la danza como expresión del ser humano y su realidad, y como búsqueda de la verdad. (311)

## NOTAS

1. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 20, INBA, México, p. 7.
2. *Íbidem*.
3. Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", en *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1995, p. 42.
4. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 7.
5. *Ídem*, p. 8.
6. Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada, México, 19 de septiembre de 1996, inédita.
7. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 8.
8. Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Knopf, Nueva York, 1949, p. 215.
9. Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, CENIDI Danza, INBA, México, 1996, p. 74.
10. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 8.
11. Anna Sokolow en Anne Livet (ed.), *Contemporary dance. An Anthology of Lecturers, Interviews and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*, Abbeville Press Inc., New York, 1978, p. 202.
12. Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.
13. *Íbidem*.
14. *Íbidem*.
15. *New Theatre*, 1933, cit. en Stacey Prickett, "Dance and the Worker's Struggle", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VIII, núm. 1, Londres, primavera de 1990, p. 53.
16. Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1993, pp. 265-266.
17. Este era un Festival de danza que se realizaba anualmente en Bennington College, Vermont, donde los pioneros impartían clases y creaban obras nuevas; su directora y fundadora era Martha Hill. El Festival y la Escuela de Danza Bennington le dieron un importante impulso a la danza moderna y su difusión en los Estados Unidos, y fue centro de reunión de los más importantes exponentes de esa actividad.
18. Susan A. Manning, op. cit., p. 267.
19. Anna Sokolow en Anne Livet, op. cit., p. 203.
20. Mary P. O'Donnell, "Anna Sokolow and Dance Unit", en *Dance Observer*, abril de 1939, p. 202, cit. en Larry Warren, "Anna Sokolow and the Foundation of Modern Dance in Mexico", en *International Conference on Dance Research*, CENIDI Danza, INBA, México, 1987, p. 167.
21. Anna Sokolow en Anne Livet, op. cit., p. 203.
22. En 1937 un crítico así calificó a Sokolow por su obra *Cuatro pequeñas piezas de salón*, cit. en Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", op. cit., p. 40.
23. John Martin, *The New York Times*, 2 de diciembre de 1934, cit. en Stacey Prickett, op. cit., p. 56.
24. Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.
25. Susan A. Manning, op. cit., pp. 265-266.
26. Jean Morrison Brown, *The Vision of Modern Dance*, Princeton Book Co, Publishers, Princeton, 1979. Así, a la segunda generación de danza moderna, a la que pertenece Sokolow, se integraron bailarines como José Limón, Merce Cunningham y Erick Hawkins.
27. Susan A. Manning, op. cit., p. 266. Esta afirmación de Manning se reafirma con el comentario que hace Jowitt: opina que "la verdadera danza 'para el pueblo' no era necesariamente política, sino como escribió John Martin, debía 'hacer surgir una respuesta humana fundamental'"; en Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", op. cit., p. 42.
28. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 10.
29. Margaret Lloyd, op. cit., p. 214.

30. Jean Morrison Brown, *op. cit.*, p. 105.
31. Josefina Lavalle, *Análisis del lenguaje dancístico de Waldeenn*, "Madre e hija de la danza moderna mexicana", inédito.
32. Patricia Camacho, "Danza y poesía. 'La danza siempre he sido yo misma. La poesía ha sido mi mundo aparte'. Entrevista exclusiva con Waldeen Falkestein", en *Motivos*, núm. 58, México, 31 de agosto de 1992, p. 61.
33. Waldeen en *idem*, p. 59.
34. Dorathi Bock Pierre, "A Dancer Emerges", en *The American Dance*, Nueva York, noviembre de 1936, p. 9.
35. *Íbidem*.
36. Waldeen en "Hablando de ballet", en *D.F.*, México, 27 de noviembre de 1954, p. 8.
37. *Íbidem*.
38. *Íbidem*.
39. Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, INBA, México, julio-septiembre de 1987, p. 11.
40. *Íbidem*.
41. *Íbidem*.
42. *Íbidem*.
43. *Íbidem*.
44. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, CENIDI Danza, INBA, Cuernavaca, 19 de septiembre de 1983, inédita.
45. Waldeen en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 60.
46. "Hablando de ballet", *op. cit.*
47. Dorathi Bock Pierre, *op. cit.*, p. 9.
48. *Íbidem*.
49. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
50. Michio Ito cit. Mary-Jean Cowell y Satoru Shimazaki, "East and West in the Work of Michio Ito", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994, p. 12.
51. *Ídem*, p. 20.
52. *Ídem*, p. 13.
53. Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 60.
54. Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, p. 9.
55. Tokio Asahi, junio de 1932, cit. en programa de mano de Waldeen, Palacio de Bellas Artes, México, febrero de 1939.
56. Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía... La danza, espacio de excepcional libertad", en *La Doble Jornada*, suplemento de *La Jornada*, México, 3 de enero de 1990, p. 3.
57. Arturo Rigel, en *Revista de Revistas*, 1934, cit. en Josefina Lavalle, *Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen*, *op. cit.*
58. *Íbidem*.
59. Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, p. 9.
60. Guillermo Jiménez, "La estética de Armen Ohanian", programa de mano, México, 1923, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Centro Venezolano Instituto Nacional de Teatro UNESCO, Caracas, 1995, p. 99.
61. "Por los teatros. Michio Ito", en *El Nacional*, México, 2 de junio de 1934, cit. en *idem*, p. 202.
62. Tina Vasconcelos de Berges, "Crónica musical" en *Todo*, México, 26 de junio de 1934, cit. en *idem*, p. 206.
63. Arturo Rigel, *Revista de Revistas*, 1934, cit. en Josefina Lavalle, *Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen*, *op. cit.*
64. "Por los teatros. Michio Ito", *op. cit.*
65. Amendiola, *La Prensa*, México, 4 de junio de 1934, cit. en Gerónimo Baqueiro Fóster, "México y la danza moderna", en Suplemento cultural de *El Nacional*, México, octubre de 1960, p. 13.
66. "Tercera función de Michio Ito y su Cuerpo de Ballet en el Hidalgo", en *Excelsior*, México, 6 de junio de 1934, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 205.

67. Roberto Núñez y Domínguez, *Cuarenta años del teatro en México*, p. 372, cit. en *idem*, p. 204.
68. Tina Vasconcelos de Berges, *op. cit.*
69. Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. El Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 16 de noviembre de 1961.
70. Tina Vasconcelos de Berges, *op. cit.*
71. *Íbidem*.
72. Dorathi Bock Pierre, *op. cit.*, p. 39.
73. "Waldeen, armonía y expresión", México, 12 de junio de 1934, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 207.
74. Roberto El Diablo, "La semana teatral", en *Revista de Revistas*, México, octubre de 1934.
75. Dorathi Bock Pierre, *op. cit.*, pp. 9 y 39.
76. *Ídem*, p. 39.
77. Arturo Rigel, "Waldeen, creadora de danzas", *Revista de Revistas*, México, 12 de febrero 1939, p. 20.
78. *New York Sun*, 14 de febrero de 1938, cit. en folleto de presentación de Waldeen, s/f.
79. John Martin, *New York Times*, febrero de 1938, cit. en folleto de Waldeen, s/f.
80. Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982, p. 146.
81. John Martin, *New York Times*, 14 de febrero de 1938, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 283.
82. Waldeen, "El expresionismo y mi participación en la danza moderna", en revista cultural "Plural" de *Excelsior*, 2a. época, núm. 213, México, junio de 1989, p. 49.
83. Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980, p. 60.
84. Lázaro Cárdenas, "Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país", Morelia, 9 de mayo de 1940, en Lázaro Cárdenas, *Ideario político*, Editorial ERA, México, 1976, p. 231.
85. Carlos Mérida, "Ponencia sobre problemas de la danza mexicana moderna", LEAR, enero de 1937, en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDIAP, INBA, México, 1990, p. 147.
86. Larry Warren, *op. cit.*, p. 166.
87. Los créditos de la compañía eran: Anna Sokolow, directora artística; Alex North, director musical; bailarines Aza Cefkin, Ruth Freedman, Rose Levy, Florene Shneides, Sasha Spector, Kaya Russel, Frances Hellmann, Rebeca Rothsen, Gusha Mark, Ronya Chernin, Lily Verne, June Sokolow, Allen Wayne, Lou Rosen, Martin Michel, Michael Grey y Anna Sokolow. Vestuario de Rose Bank; en *50 años de danza en el PBA*, 2 tomos, INBA-SEP, México, 1986, pp. 315-316.
88. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, *op. cit.*, p. 13.
89. James May en entrevista con Margarita Tortajada, México, 19 de septiembre de 1996, inédita.
90. Anna Sokolow en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, *op. cit.*, p. 13.
91. Lesley-Ann Sayers, "Bonnie Bird", en *Dance Theatre Journal*, vol. 12, núm. 2, Londres, otoño de 1995.
92. Anna Sokolow en Larry Warren, *op. cit.*, p. 168.
93. Armando de Maria y Campos, en *Revista Hoy*, México, 22 de abril de 1939.
94. Rosa Reyna, una de las primeras alumnas de Sokolow, recuerda que *Matanza de los inocentes* "me dejó con la boca abierta, me impactó; dije 'esto nunca podría bailarse en puntas'... pensé 'esto es lo que yo quiero hacer'... yo sentía que la manera de bailar con Anna era lo que necesitaba para sentir la conexión entre el movimiento y los personajes"; en entrevista con Anadel Lynton, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1983, inédita.
95. Carlos González Peña, 1939, cit. en Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, Publicaciones de danza moderna, México, 1959, pp. 22-23.
96. Rosa Reyna en Larry Warren, *op. cit.*, p. 169.

97. El primer grupo mexicano de Anna Sokolow estaba formado por Alicia Reyna, Alba Estela Betanzos, Alicia Ceballos, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Luis Rubián, Mario Fernández, Floriza Ruiz, Josefina Luna, Delia Ruiz, Carmen Gutiérrez, Alejandro Martínez, Juan Ruiz, Mario Cambero y Ramón Rivero.
98. Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 55.
99. Raquel Tibol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)", en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre*, México, 17 de julio de 1985, p. 42.
100. José Bergamín, México, 1940, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 88.
101. Juan Rejano, "Don Lindo de Almería en el cielo de México", en *Romance*, Revista popular hispanoamericana, año I, núm. 1, México, febrero de 1940, p. 5.
102. Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 55.
103. Carlos González Peña, en *El Universal*, México, 3 de octubre de 1940.
104. Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 56.
105. *Ídem*, p. 59.
106. Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
107. "La Paloma Azul en Bellas Artes", en *Romance*, Revista popular hispanoamericana, núm. 17, México, 22 de octubre de 1940, cit. en Raquel Tibol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)", *op. cit.*, p. 42.
108. Josefina Luna en Charla de danza con Josefina Luna y Paz Monterde, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, México, sin fecha, p. 11.
109. James May en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
110. Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
111. Amendiola, *La Prensa*, 4 de junio de 1934, *op. cit.*
112. Arturo Riegel, *Revista de Revistas*, año XXVIII, núm. 1499, México, 12 de febrero de 1939, p. 18.
113. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
114. Arturo Rigel, en *Revista de Revistas*, 12 de febrero de 1939, *op. cit.*
115. Amendiola, *op. cit.*
116. *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 314.
117. Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 19 de febrero de 1939.
118. Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 16 de junio de 1934.
119. Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 5 de marzo de 1939.
120. Carlos González Peña, en *El Universal*, México, 24 de junio de 1939, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 282.
121. Arturo Rigel, *Revista de Revistas*, 22 de junio de 1939, cit. en *ibidem*.
122. *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 318.
123. Gerónimo Baqueiro Fóster, "México y la danza moderna", *op. cit.*
124. Waldeen declaró en 1992 que después de iniciarse en la traducción profesional con la poesía de Federico García Lorca, el cónsul chileno en Nueva York, Luis Enrique Delano, le había pedido que tradujera algunos poemas de Pablo Neruda, lo que hizo gustosa porque le pareció "que era lo más maravilloso que había leído en mi vida"; en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 59.
125. Pablo Neruda cit. en Juan Bañuelos, "Prólogo. El sentimiento imaginado", en Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, *op. cit.*, p. 11.
126. Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, *op. cit.*, p. 144.
127. Omar Galindo, "Ocho preguntas a Waldeen. 'Es difícil mentir con el cuerpo'", en *Los Universitarios*, UNAM, México, marzo de 1982.
128. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
129. Waldeen en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 61.
130. Michiko Tanaka, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?" en *Seki Sano 1905-1966*, CNCA-INBA, México, 1996, p. 5.
131. Brígida Murillo, "Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México", en *Seki Sano*, *op. cit.*, p. 40.
132. "Declaración de principios del Teatro de las Artes", firmada el 1 de agosto de 1939, en *Boletín de Información del Teatro de las Artes*, num. 1, México, mayo de 1940, cit. en Josefina Lavalle, *Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen*, *op. cit.*
133. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*

134. Nellie Campobello negó al propio Gorostiza la documentación oficial de ex alumnas de la END, como Josefina Lavallo, Guillermina Bravo, Alicia Ceballos, Alba Estela Garfias, Josefina Luna, Paz Monterde, Ofelia Reyna y Rosa Ortiz. Así, tanto las waldeenas como las sokolovas se enfrentaron a obstáculos para trabajar con sus nuevas maestras.
135. Josefina Lavallo, *Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen*, op. cit.
136. Josefina Lavallo, *Waldeen*, Cuadernos del CID Danza, núm. 7, INBA, México, 1987, p. 12.
137. Guillermina Bravo en César Delgado, *Guillermina Bravo. Historia oral*, CENIDI Danza, INBA, México, 1994, p. 21. Esta impresión que causaba Waldeen a sus bailarinas, siguió presentándose muchos años después. Margarita Gordon, quien bailó con ella en los años sesenta, recuerda que además de sus inclinaciones, fue la figura de Waldeen la que la llevó a definir su vocación por la danza. Al igual que las waldeenas originales, ella se dejó atrapar por la belleza de su maestra; al conocerla la percibió como "una dama bellísima que olía a perfume, fue como un hada"; en Alan Stark, "Margarita Gordon", en *Una vida en la danza 1993*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 25, INBA, México, 1993, p. 55.
138. Waldeen en Omar Galindo, op. cit.
139. Waldeen en Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", op. cit., p. 3.
140. Michio Ito cit. en Mary-Jean Cowell y Satoru Shimazaki, op. cit., p. 14.
141. *Ídem*, p. 19.
142. Waldeen en Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", op. cit., p. 3.
143. La bailarina Roseyra Marengo, quien no es de las waldeenas originales, pero que trabajó en los años cincuenta con Waldeen, cuenta que en una ocasión apareció una foto de ella en un periódico, descalza y usando esa falda: "Una vez salió una foto en el periódico y en mi casa hasta me pegaron y me dijeron 'Eso es tongolelismo dinámico, no danza moderna. Las piernas al aire'; en Margarita Tortajada, "Roseyra Marengo", *Mujeres de danza combativa*, inédito.
144. José Barros Sierra, "Hacia un ballet mexicano", en *Romance*, Revista popular hispanoamericana, núm. 18, México, 15 de noviembre de 1940.
145. "Hablando de ballet", op. cit.
146. Los créditos de estas funciones del Ballet de Bellas Artes fueron: dirección escénica de Seki Sano; ayudante del director, Ignacio Retes; Consejo Artístico, el presidente Celestino Gorostiza, directora artística Waldeen, consejero escenográfico Gabriel Fernández Ledesma, consejero de escena y producción Seki Sano y, hasta su muerte, Silvestre Revueltas consejero musical. (Revueltas murió antes de concluir la música y Blas Galindo continuó el trabajo de composición, basándose en los apuntes que había dejado). Los miembros del Teatro de las Artes que participaron en este programa: coreógrafa, Waldeen; bailarinas, Dina Torregrosa, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Rosa María Ortiz, Josefina Martínez Lavallo, Siska Ayala, Laura Vega, Magda Montoya y el bailarín, Sergio Franco; los actores José de Alba, Mario Ancona, José Arenas, Arnulfo Dávalos, Vicente Echeverría, José Gelada, Fidencio Jiménez, Rafael Muciño, Raúl Sánchez, Gabriel Sotomayor, Fernando Terrazas y Manuel Vergara; las actrices, María Douglas, Concepción Fernández, Ondina Macías, Irma Pedrozo, María Esther Poveda y Celia Rubí; el pianista, Salvador F. Ochoa; el compositor, Blas Galindo; los escenógrafos, Fernández Ledesma y Julio Castellanos; el director de escena, Seki Sano y el ayudante del director, Ignacio Retes.
147. Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, México, 23, 26 y 30 de noviembre de 1940.
148. Arturo Perucho, op. cit., p. 65.
149. Waldeen en "Hablando de ballet", op. cit.
150. *Íbidem*.
151. Waldeen decía que antes de regresar a México en 1939 se le reveló de golpe la coreografía, estando en el metro de Nueva York; de pronto vio bailando las calaveras de Posada. Para ella, *La Coronela* fue "una explosión porque nadie había tocado antes los temas de la política, de la Revolución, ni la sátira ni las calaveras. Me acuerdo que la gente me rogaba no usar el rebozo porque en aquel entonces no se podía llevar al escenario"; en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", México, 1976.



152. Magda Montoya en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, op. cit.
153. Miguel Guardia, "Danza en el teatro", en suplemento cultural "Diorama" de *Excélsior*, México, 1981.
154. Josefina Lavalle, *Waldeen*, op. cit., p. 12.
155. Salvador Novo, "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo", 1951.
156. Waldeen en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", op. cit.
157. Francisco Gómezjara, "Hacia una sociología de la sociología vasconceliana", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984, pp. 143-144.
158. Waldeen recuerda: "Invitamos a Anna a reunírse nos, pero rehusó. Ella dijo: 'no creo que dos coreógrafas puedan trabajar juntas en el mismo grupo'. El Teatro de las Artes era muy progresista y sentimos que ella debería estar allí. Creo que no le gustaba mi danza, la suya era tan inflexible en ese tiempo. Todas las 'grahams', no pueden ver otra cosa que no sea su propia técnica. Ellas forman bandos y yo era tan diferente, que ellas no lo aceptaron"; en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
159. Folleto del Teatro de las Artes. Escuela de danza, bajo la dirección de Waldeen, México, 1942.
160. Josefina Lavalle, *Waldeen*, op. cit., p. 14.
161. *Ibidem*.
162. Dina Torregrosa en Charla de Danza con Dina Torregrosa, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 26 de septiembre de 1988, inédita.
163. SEP, *La obra educativa en el sexenio 1940-1946*, SEP, México, 1946.
164. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
165. *50 años de danza en el PBA*, op. cit., pp. 343-344.
166. Las y los bailarines eran Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Edmée de Córdoba, Ana Mérida, Gloria Mestre, Evelia Beristáin, Ricardo Silva, José Silva, Juan Ruiz, Alberto Holguín, Enrique Escandón, Roberto Iglesias y Waldeen.
167. *El Universal*, 1945, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 103.
168. Dice Martha Bracho: "Me acuerdo que una vez, con Anna, nos presentamos en un cabaret, en el Sans-Souci, un cabaret muy famoso de esa época. Era la inauguración y Anna Sokolow puso *Carmen* de Bizet con Óscar Tarriba, Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Alicia Ceballos, Rosa Reyna, yo, éramos como ocho muchachas que bailamos ahí. Precioso, por supuesto"; en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, op. cit.
169. Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
170. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
171. Evelia Beristáin en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, op. cit.
172. Programa de mano del Ballet Waldeen, Teatro del Hotel del Prado, México, 3 de diciembre de 1946.
173. Cartas de Waldeen a Guillermina Bravo, fechadas el 1 de enero de 1947 y 10 de mayo de 1948, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, CNCA-INBA, México, 1996, pp. 46 y 52.
174. Carta de Waldeen a Carlos Chávez, fechada el 12 de marzo de 1947 en Hollywood, California, en Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza, INBA.
175. Guillermo Keys en Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, p. 143.
176. Josefina Lavalle, "Los misioneros se van de gira", en *Tramoya*, Cuaderno de teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996, p. 65.
177. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
178. Miguel Cobarrubias, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952, pp. 106-107.
179. *Ibidem*.
180. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
181. Waldeen en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", op. cit.
182. "La nueva presencia de Waldeen", México, 1960.
183. Miguel Covarrubias, op. cit.
184. En papeles oficiales de Waldeen, Asa Zatz está registrado como su esposo, por lo menos a partir de 1951, pero al parecer, desde su regreso a los Estados Unidos

- en 1946 (después de romper con Seki Sano) se habían constituido como pareja. As Zatz aparece como iluminador en los programas de mano de las funciones que Walde dio en Nueva York en 1948; en expediente de Waldeen, CENIDI Danza, INBA.
185. Gerónimo Baqueiro Fóster, "Música. La temporada de danza de Waldeen", en *El Nacional*, México, septiembre de 1952.
186. Raúl Flores Guerrero, "El Ballet Contemporáneo", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, 21 de noviembre de 1954, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 87.
187. Guillermo Keys recuerda que Sokolow: "Me pidió unos gastos tremendos que yo no contaba, gastos de cada día y pago de la coreografía. Un año después montó la obra en Nueva York diciendo que era la primera vez que se presentaba"; en entrevista con Anadel Lynton, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1983, inédita.
188. Zatz cit. en Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 42.
189. Waldeen, según documentos oficiales -pasaporte de 1978- estaba casada con Rodolfo Valencia Gálvez desde el 27 de agosto de 1956, año en que también se naturalizó mexicana.
190. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
191. Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet. Anna Sokolow y su última creación", en *El Universal*, México, 15 de julio de 1956.
192. Raúl Flores Guerrero, "El Poema frío de Anna Sokolow", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, 15 de julio de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, pp. 181-185.
193. Waldeen, "¿Dejarán morir la danza mexicana?", en *Excelsior*, México, 20 de julio de 1956. En esta crítica, Waldeen parafraseaba a Sokolow, quien en la mesa redonda del 2 de julio de 1956 dijo: "1. Cuando veo una función de danza moderna es como cuando abro un libro y encuentro las páginas en blanco. 2. La danza moderna ha llegado a un momento aburrido y rancio, no tiene comunicación con el público, nada más con grupos de amigos. 3. La danza moderna es un viento frío de mentiras, se ha vuelto deshonesto. 4. Hemos perdido el sentido de lo que intentamos decir y cómo decirlo".
194. Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 42.
195. Raúl Flores Guerrero, "El Poema frío de Anna Sokolow", *op. cit.*
196. Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 43.
197. Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Anna Sokolow", en *Novedades*, 1 de julio de 1956.
198. Anna Sokolow en Lin Durán, "Crisis en la danza. A cuatro años de la polémica", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, 6 de junio de 1960.
199. *Ibidem*.
200. Waldeen, "¿Dejarán morir la danza mexicana?", *op. cit.*
201. *Ibidem*.
202. *Ibidem*.
203. *Ibidem*.
204. Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982, p. 23.
205. Anna Sokolow en *idem*, p. 25.
206. Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Anna Sokolow", *op. cit.*
207. Anadel Lynton, "Estrena Rooms, Anna Sokolow en México", en *Tiempo libre*, México, 27 de agosto-2 de septiembre de 1987, p. 78.
208. Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 40.
209. Anna Sokolow en Anne Livet, *op. cit.*, p. 206.
210. Deborah Jowitt, *The Dance Beat*, Marcel Dekker, Nueva York, 1977, p. 94.
211. Anna Sokolow en Anne Livet, *op. cit.*, p. 203.
212. Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", en Jean Morrison Brown, *The vision of Modern Dance*, *op. cit.*, p. 110.
213. Louis Horst, en *Dance Observer*, marzo de 1963, p. 39, cit. en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, *op. cit.*, p. 21.
214. Evelia Beristáin en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*

215. Mario Monteforte Toledo, "Waldeen, 1959", en *Excélsior*, México, 30 de agosto de 1959.
216. *Íbidem*.
217. Waldeen en Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", *op. cit.*, p. 3.
218. Luis Fernández de Castro, "Crónica musical. El Ballet de Bellas Artes, no justifica su existencia", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 31 de octubre de 1960.
219. "Teatro de acción. Nuestro Ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de octubre de 1960.
220. Cipriano Rivas Xerif, "Calendario del aficionado. Acabó El paraíso de los ahogados con el Ballet de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 30 de octubre de 1960.
221. Carmen G. de Tapia, "El teatro de acción. Urge otro concepto de Ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 22 de octubre de 1960.
222. "Teatro en acción. Nuestro ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de octubre de 1960.
223. Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 24.
224. Lin Durán, "Anna Sokolow y Guillermina Bravo triunfan en la temporada de danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 16 de octubre de 1960, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 33.
225. Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 23.
226. Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989, p. 44.
227. Cipriano Rivas Xerif, "Calendario de aficionados. Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 12 de febrero de 1961.
228. Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine mundial*, México, 24 de julio de 1961.
229. Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1961.
230. Víctor Reyes, "Notas de música. Programa del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 15 de noviembre de 1961.
231. Cuando Anna Sokolow repuso *Opus* en 1961, Daniel Dueñas, el cronista "pro Waldeen", escribió: "Una vez más Anna Sokolow nos da muestra de su versátil 'genio', con el reprise de su obra *Opus*, ballet en donde se hacen el amor una jovencita y un jovencito; dos jovencitos por su lado, y tres señoritas por el suyo, para llegar al 'gran final' y allí toda la compañía -cogidos de la mano- paso a paso se aproximan al proscenio y, sin distingo de raza, color o sexo, se acuestan los unos con los otros, y las otras con las otras. ¡Precioso! Debemos felicitar a Ana Mérida, a Celestino Gorostiza y a todos los responsables de tan feliz, sana, fresca y genial idea de reprisar tan importante obra de arte"; en Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine mundial*, México, 11 de septiembre de 1961.
232. Ramón Ortiz, "Exhibición privada de danza moderna", en *Cine mundial*, México, 14 de septiembre de 1961.
233. Helena Jordán, "Críticas sobre el Festival de la Danza", en *Novedades*, México, 3 de junio de 1962.
234. Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de junio de 1962.
235. Víctor Reyes, "Notas de música, Innovaciones en el Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de noviembre de 1961.
236. "El Ballet del INBA", en *Política*, México, 1 de diciembre de 1961, p. 76.
237. Anna Sokolow en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 25.
238. Deborah Jowitt, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 40.
239. Diego Rivera cit. en Juan Bañuelos, *op. cit.*, p. 11.
240. Pablo Neruda cit. en *íbidem*.
241. Vicente Lombardo Toledano cit. en Josefina Lavalle, *Waldeen*, *op. cit.*, p. 6.
242. Waldeen, "Imágenes y aforismos sobre la danza", en *Revista de la UNAM*, UNAM, México, 1974, p. 9.
243. *Íbidem*.
244. Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, *op. cit.*, p. 16.

245. *Ídem*, p. 60.
246. *Íbidem*.
247. Waldeen, "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza", en revista cultural "Plural" de *Excélsior*, 2a. época, núm. 177, México, junio de 1986, p. 41.
248. *Íbidem*.
249. Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología, op. cit.*, p. 61.
250. *Ídem*, p. 64.
251. *Íbidem*.
252. *Ídem*, p. 65.
253. *Ídem*, p. 115.
254. Waldeen en Patricia Cardona, "Clausurado en Oaxaca el Taller Ometéotl, destinado a estudiar la relación de identidad cultural y danza", en *Uno más uno*, México, 2 de septiembre de 1981.
255. Waldeen, "La danza es una energía social", entrevista por Carlos Montemayor, en *Casa del tiempo*, Revista de la UAM, México, 1980, p. 2.
256. Waldeen, "Imágenes y aforismos sobre la danza", *op. cit.*, p. 10.
257. *Ídem*, p. 11.
258. *Íbidem*.
259. Waldeen en Omar Galindo, *op. cit.*
260. Waldeen en Raquel Tibol, "La filosofía de la danza moderna según Waldeen: 'una flama viviente, llamada que provoca'", en *Excélsior*, México, 27 de enero 1975, p. 24A.
261. Waldeen, "La danza es una energía social", *op. cit.*, p. 2.
262. *Íbidem*.
263. *Íbidem*.
264. *Ídem*, p. 3.
265. *Íbidem*.
266. Miguel Guardia, "Danza en el teatro", *op. cit.*
267. Waldeen en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", *op. cit.*
268. Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología, op. cit.*, p. 17.
269. Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", *op. cit.*, p. 11.
270. *Ídem*, pp. 11-12.
271. *Ídem*, p. 14.
272. Deborah Jowwit, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 43.
273. Jeff Duncan en Anadel Lynton, *Anna Sokolow, op. cit.*, p. 23.
274. Esta obra fue publicada originalmente en la revista norteamericana *Dance Magazine* en 1965, y en 1966 apareció con el nombre de "El rebelde y el burgués", en Selma Jeanne Cohen, *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. La versión que aquí se cita está tomada de Jean Morrison Brown, *The vision of Modern Dance*, Princeton Book Co, Publishers, Princeton, 1979, pp. 105-110.
275. Anadel Lynton, *Anna Sokolow, op. cit.*, p. 26.
276. Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", en Jean Morrison Brown, *op. cit.*, p. 107.
277. *Ídem*, p. 108.
278. Anna Sokolow en Walter Sorell, "'We work toward Freedom'", en *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1964, p. 52.
279. Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", *op. cit.*, p. 109.
280. *Ídem*, p. 110.
281. Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
282. Jeff Duncan en Anadel Lynton, *Anna Sokolow, op. cit.*, p. 20.
283. Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.
284. Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", *op. cit.*, p. 110.
285. Jeff Duncan en Anadel Lynton, *Anna Sokolow, op. cit.*, p. 20.
286. Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
287. James May en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
288. Deborah Jowwit, "Anna at eighty-five", *op. cit.*, p. 39.
289. Anna Sokolow en Walter Sorell, *op. cit.*

290. Alberto Dallal, *La danza en México*, op. cit., p. 93.
291. John Martin, *The Borzoi Book of Modern Dance*, 1949, op. cit., p. 214.
292. James May en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.
293. Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, op. cit.
294. Raquel Tibol, en *Excélsior*, 1969, cit. en Josefina Lavalle, *Waldeen*, op. cit., p. 33.
295. Programa de mano, clausura del Primer Congreso Internacional de Educadores, Acapulco, 1975.
296. Luis Bruno Ruiz, "¿Dónde están las raíces que debe tener la danza mexicana?", en *Excélsior*, México, 13 de noviembre de 1982, p. 13-B.
297. Patricia Cardona, "Clausurado en Oaxaca el Taller Ometéotl", op. cit.
298. Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, op. cit., p. 145.
299. Guillermina Bravo declaró a la muerte de Waldeen: "Me duele la muerte de Waldeen, porque se fue sin que nos hubiéramos visto, sin que hubiéramos tenido una conversación. En primer lugar fue mi maestra y luego mi adorada enemiga. Me duele como nadie me ha dolido. Lamento mucho no haber tenido una reconciliación con ella"; en César Delgado, "Preparan homenaje a Waldeen en San Luis Potosí", en *Excélsior*, México, 20 de agosto de 1993, p. 1.
300. Waldeen, "La danza es una energía social", op. cit., p. 2.
301. Waldeen en Raquel Tibol, "La filosofía de la danza moderna según Waldeen", op. cit.
302. Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", op. cit., p. 3.
303. Waldeen en Omar Galindo, op. cit.
304. Athenea Baker en Cutberto Domínguez, "Una charla con Athenea Baker. 'Waldeen... mi madre'", en *Macrópolis*, México, 22 de septiembre de 1993. p. 64.
305. Waldeen en Patricia Camacho, "Danza y poesía", op. cit., p. 58.
306. En *The California Quartely*, vol. I, núm. 3, primavera de 1952 fue publicado un poema de Waldeen, "A Nocturnal Discourse". En *The California Quartely*, vol. III, no. 3, 1954, fueron publicados dos poemas de Waldeen: "Riddle" y "The Quartz Heart", así como la traducción de Waldeen del poema de Pablo Neruda "The Conquistadores (Excerpts from Canto General)". También existe la traducción de Waldeen al inglés (1950) de *Let the Rail Splitter Awake and Other Poems*, de Pablo Neruda.
307. Athenea Baker en Cutberto Domínguez, op. cit.
308. Waldeen en Luis Bruno Ruiz, "La coreógrafa Waldeen se descubre como famosa traductora y poetisa", en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1985.
309. Cit. en Patricia Camacho, "Danza y poesía", op. cit., p. 58. El mismo poema, pero con otra traducción apareció, sin título, en Luis Bruno Ruiz, "La coreógrafa Waldeen se descubre como famosa traductora y poetisa", op. cit.
310. Waldeen en Patricia Camacho, "Danza y poesía", op. cit., p. 61.
311. Waldeen y Anna Sokolow se reunieron en Cuernavaca en casa de Waldeen, donde hablaron de los mismos intereses, compartiendo sus críticas contra la técnica y la deshumanización de los bailarines; en Tania Álvarez, "Reencuentro de Anna Sokolow con Waldeen", en *Boletín CID Danza*, núm. 12, INBA, México, enero-marzo de 1987, pp. 19-21.

## Capítulo V. REBELDÍA E INSTITUCIONALIZACIÓN: LA DANZA DE GUILLERMINA

BRAVO, AMALIA HERNÁNDEZ Y ANA MÉRIDA

La primera generación de bailarinas mexicanas de danza moderna aprendieron la lección de sus maestras y tomaron su propio camino: lucharon por constituirse como sujetos creativos y desarrollar sus propuestas artísticas. Todas ellas, waldeenas y sokolovas, habían tenido su primera formación dentro de la Escuela Nacional de Danza, pero optaron por un lenguaje nuevo, en términos de forma, técnica y concepción creativa. A partir de ese lenguaje, se hicieron del capital dancístico y de las instituciones que requerían para desarrollarse y desarrollar el campo dancístico profesional mexicano. Esta labor la realizaron en función de sus intereses y necesidades expresivas y, al mismo tiempo, permitieron que la danza escénica mexicana avanzara hacia el reconocimiento social.

Las maestras les dieron las herramientas; ellas las utilizaron y transformaron; inventaron y desarrollaron alternativas y construyeron una nueva danza, que permitió la diversificación del campo dancístico mexicano.

Muchas fueron las mujeres que participaron en este proceso (también estuvieron presentes algunos hombres), pero rescato a tres de ellas que son fundamentales por su influencia, su permanencia en el trabajo creativo y el poder que han sustentado en el interior del campo dancístico. Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida convirtieron sus propuestas artísticas en escuelas y en compañías profesionales, además de marcar las tendencias más representativas de

la danza mexicana en la segunda mitad del siglo y ser punto de partida de muchos artistas, inclusive para negarlas.

## 1. Los orígenes

### **Amalia Hernández**

Amalia Hernández ha logrado convertirse en un símbolo de "mexicanidad"; su obra más importante ha sido el Ballet Folklórico de México, que es conocido a nivel mundial y utilizado como imagen del país.

Amalia Hernández Navarro nació en la ciudad de México el 19 de septiembre de 1917. Su padre, Lamberto Hernández, sería muy importante para su trabajo dancístico, no sólo porque consintió en que realizara sus estudios, sino porque más tarde, y después de lograr convencerlo para que aceptara su carrera profesional dentro de la danza, se convertiría en el destinatario de todas sus obras.

Lamberto Hernández era un prominente hombre de negocios, militar y político que alcanzó varios cargos importantes; dos veces fue senador por su estado natal, San Luis Potosí (1924 y 1945-1948), y por un breve periodo, en 1930, fue jefe del Departamento del Distrito Federal. (1) Su madre, Amalia Navarro, nació en Chihuahua y era una mujer de gran fuerza, "era muy estricta" (2) y llevaba la disciplina en la familia e incluso se convirtió en líder de varias de las mamás de futuras bailarinas, compañeras de su hija.

Amalia Navarro era "una enamorada de su carrera de maestra"; (3) y su mejor consejo para sus hijas fue: "Las mejores mujeres son madres y maestras". (4) Así, sus tres hijas siguieron "los pasos marcados para la cuarta generación de la señora Hernández" (5) y las

tres ingresaron a la Escuela Normal. Esto, a diferencia de lo que sucedería con sus dos hijos, quienes siguieron otros caminos; uno de ellos, Agustín Hernández, es un afamado arquitecto y el diseñador de la actual escuela y teatro del Ballet Folklórico de México. Pero Amalia Hernández no estaba satisfecha con el destino que la tradición familiar le dictaba y abandonó la Escuela Normal.

Su madre ayudó a desarrollar la sensibilidad artística de sus cinco hijos; dentro de su casa tocaba la guitarra y cantaba, además de pintar. Les fomentó esas prácticas y por eso permitió que Amalia, su hija mayor, se acercara a la danza, pero nunca con el fin de que se convirtiera en una profesional. Sin embargo, para ella la danza era una experiencia fundamental; más de seis décadas después de que ocurriera su primera presentación ante el público, Amalia Hernández todavía recuerda la gavota que bailó a los cuatro años de edad. (6) Para esa práctica, su padre construyó un estudio en su casa, después de que logró convencerlo:

Quando tenía ocho años se puso una noche en las rodillas de su papá y dijo: "Papá desearía tanto bailar ¿no me permitirías aprenderlo, es decir, estudiar el baile verdadero?". Don Lamberto Hernández frunció las cejas. Era un fabricante, estanciero y senador, y había trabajado duro para conseguir dinero y posición para sí y su familia. Por supuesto que su hija podría hacerse bailarina, pero... "Si, Amalita, puedes muy bien aprender a bailar, pero con una sola condición: no debes bailar en otra parte que aquí en tu casa, nunca mostrar tus piernas y nunca exhibirte delante de otros que no seamos tus tíos y yo". (7)

Así, Amalia Hernández recibió clases privadas de importantes maestros de danza. Con Luis Felipe Obregón y Amado López aprendió danza mexicana; danza española con Encarnación López "La Argentinita", y ballet con la maestra francesa Nelsy Dambre y el ruso Hipólito Zybin.



Sin embargo, ella quería ser profesional, dejó la Escuela Normal y sus papás la enviaron a San Antonio, Texas, a estudiar, pero también allá se acercó al ballet. "No hubo más alternativa para la familia que aceptar la carrera para la cual Amalia había nacido", (8) e ingresó en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.

### **Guillermina Bravo**

El 13 de noviembre de 1920 nació "la niña de agua" Guillermina Nicolasa Bravo Canales en Chacaltianguis, Veracruz, un pequeño poblado en la rivera del río Papaloapan. Ahí había emigrado su familia, el capitán de fragata Guillermo Nicolás Bravo (siempre "al servicio del mar y de la Patria"); (9) su madre María de los Dolores Canales y Mondragón y su única hermana, Lola, que había nacido dos años antes en el puerto de Veracruz.

La infancia de Guillermina Bravo siempre estuvo rodeada por el agua, "elemento que para mí siempre ha sido fundamental", (10) pues hasta los once años de edad vivió en Tampico. Se habían trasladado a ese puerto porque su padre, después de abandonar la Armada, "puso una sociedad de prácticos". (11)

Además de compartir su amor por el mar, Guillermina Bravo compartió los juegos de azar con su padre. Ella dice que si no se hubiera convertido en bailarina hubiera sido jugadora "porque vengo de una familia de jugadores de todo, de póker, de ruleta; yo jugaba dominó con mi padre cuando tenía cuatro años. Aprendí a jugar antes que a leer". (12)

Ella y su hermana crecieron con la "presencia activa y contundente de su padre" y la "sabiduría femenina" de Lolis, como

ambas hijas llaman a su madre. (13) Ella era una bella y fuerte mujer que le dedicaba gran atención a su familia y tenía "un gran sentido teatral"; (14) vestía a sus hijas "de fantasía" con un sentido lúdico, que está presente en sus fotos de infancia.

El origen urbano de Lolis, quien había nacido en la ciudad de México, le hacía insoportable el "calor del puerto y bajo el pretexto de que a sus hijas les salía salpullido y se enfermaban, hacíamos viajes constantes México-Tampico, hasta que nos quedamos en México. Ahí mi hermana terminó su carrera [de ingeniera química] y yo me encontré con la danza sin saber ni cómo". (15)

En sus viajes a la capital y a otras ciudades del país, Guillermina y su hermana habían conocido a las grandes actrices de la época; María Tereza Montoya, Virginia Fábregas y Esperanza Iris. Para su madre, aunque disfrutaba de las zarzuelas y operetas, sólo eran "cómicas", pero para las dos hermanas fue una experiencia importante que las motivó para desarrollarse en las artes escénicas.

Ya establecidas las tres en México, Lola venció la resistencia familiar e inició la secundaria en una escuela oficial; cuando le tocó el turno a Guillermina, su madre la llevó al Colegio Williams, donde se convirtió en secretaria bilingüe, una actividad "propia para señoritas" en esa época.

La madre de Guillermina Bravo tenía por costumbre asistir con sus hijas a los grandes bailes de la época con las enormes orquestas de los años treinta. Además, las llevaba a tomar clases particulares de bailes de salón, pero nunca con la intención de convertirlas en bailarinas profesionales ni "cómicas", sino como un adorno obligado para las "muchachas de sociedad".

Más tarde, Guillermina Bravo ingresó en el Conservatorio Nacional de Música, donde sus maestros fueron las grandes figuras de la música nacionalista mexicana. Manuel M. Ponce y Candelario Huízar serían algunos de ellos, quienes le darían una sólida formación musical que después aprovecharía plenamente en la composición dancística.

Paralelamente a sus estudios musicales, en 1936 Guillermina Bravo se incorporó a la Escuela Nacional de Danza (END). Tres años después, cuando optó por la danza profesional, debió enfrentarse a la oposición de su familia que fue, "supongo que la normal, [pero] la supe lidiar muy bien y cuando no me dejaban ir al ensayo pues me ponía en huelga de hambre. Pero no me dejaron huella. Vencí rápidamente esta represión y me metí de lleno a la vida profesional".

(16)

### **Ana Mérida**

Desde el momento de su nacimiento, Ana María Mérida Gálvez vivió en un ambiente lleno de magia. Su padre, el pintor guatemalteco Carlos Mérida, autor de una enorme obra plástica, muralista, investigador y promotor de la danza, influyó en el desarrollo de su talento. Su madre, Dalila Gálvez, era una "'ladina' de ojos y pelo claros", (17) también guatemalteca, que apoyó la vocación de su hija.

Ana Mérida se convertiría en una bailarina con una fuerte personalidad escénica y una creativa coreógrafa. Quienes la vieron bailar, tanto los críticos como sus propios compañeros, coinciden en opinar que fue una bailarina con una presencia impactante, con gran sensualidad y un dominio del espacio y las emociones.

Nació en la ciudad de México el 22 de enero de 1924 en un ambiente propicio para desarrollarse dentro de las artes. Tuvo contacto, a través de su padre, con la plástica, la música y la historia del arte, además de conocer una pintura alternativa a la predominante en la época. A diferencia de lo que le sucedió a las mujeres de su generación, ella no debió enfrentarse a la oposición familiar para desarrollar su talento.

En la escuela primaria, Ana Mérida era "mala en ciencias y buena en deportes", (18) y sus padres la presionaron para que estudiara danza con el fin de que subiera de peso, pues era una niña muy delgada. Ella, "con ese amor por la libertad", (19) inició sus estudios en la Escuela de Danza; en un principio acompañada de su hermana Alma.

Así, simultáneamente a la fundación de la Escuela de Danza en 1932, cuyo primer director fue Carlos Mérida, éste llevó ahí a sus hijas "como para probar con actos su fe" (20) en el proyecto que él encabezaba. Ana realizó estudios de ballet con Hipólito Zybin y Linda Costa; tap y baile acrobático con Evelyn Eastin y Tessy Marcué; ritmos mexicanos y danzas rituales con Gloria Campobello y Francisco Domínguez; bailes mexicanos con Nellie Campobello; bailes españoles con Ernesto Agüero; danzas orientales con Xenia Zarina; danza moderna con Dora Duby; bailes populares extranjeros con Rafael Díaz y plástica escénica con Carlos Orozco Romero y Agustín Lazo.

En noviembre de 1934, "Anita" Mérida hizo su debut al participar, como una de las doncellas, en *La virgen y las fieras*, de Francisco Domínguez, basada en la leyenda otomí, con coreografía de Gloria Campobello y escenografía de Orozco Romero. Esta obra se

estrenó en el Festival de Danzas Mexicanas que mostró las primeras obras de la Escuela, siguiendo el proyecto de Carlos Mérida. Éste planteaba la investigación antropológica de las danzas tradicionales, la práctica de técnicas modernas y el trabajo interdisciplinario para llegar a un arte dancístico contemporáneo. Carlos Mérida consideraba que era preciso, "para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual, pero no en su forma exterior... sino en su forma esencial anímica". (21) Esas ideas serán cruciales para Ana Mérida y las recuperará en sus trabajos coreográficos

Poco después de este Festival de Danzas, ya dentro del cardenismo encendido y rojinegro, Carlos Mérida fue destituido por "artepurista", y Ana Mérida permaneció en la Escuela por lo menos hasta octubre de 1936, cuando participó en unas funciones de Reconocimiento, pero se retiró cuando Nellie Campobello ocupó la dirección.

## **2. Hacia la danza profesional**

También Amalia Hernández (en 1934) y Guillermina Bravo (en 1936) ingresaron a la END; ambas fueron alumnas de Nellie y Gloria Campobello, Ernesto Agüero, Dora Duby, Tessy Marcué y Xenia Zarina.

En el Palacio de Bellas Artes (PBA), Amalia Hernández participó en marzo de 1936 en el programa de *La fuente* de Estrella Morales; danzas españolas de Ernesto Agüero; danzas orientales de Xenia Zarina; *La gruta de los enanos* de Linda Costa; *Uchben C'Coholte* de Gloria Campobello, y *Una boda en tap* de Tessy Marcué. (22)

De Guillermina Bravo existe un programa de noviembre de 1938 en el PBA, como bailarina de las obras de Gloria Campobello *En la escuela* o *Una clase de técnica clásica* y *Amanecer*. (23) Ahí aparecía vestida con el clásico tutú, que rechazaría poco tiempo después.

Ambas bailaron en obras de otros coreógrafos de la END, además de participar en el ballet de masas *30-30*. Para Bravo éste sólo buscaba desplazamientos "para dar un diseño masivo general", sin incidir en "la construcción de cuerpos". (24) Y, para Hernández, la experiencia fue más emocionante: "Yo iba vestida de rojo. Imagínate he de haber parecido una revolucionaria bolchevique... recuerdo que me emocionó mucho estar allí, en el escenario, frente al público". (25)

En su momento, su permanencia en la END fue muy importante para ambas, pero en fechas posteriores, han hecho críticas a esa institución, especialmente Guillermina Bravo, quien ha considerado que su verdadera entrada a la danza fue hasta 1939.

Después de un reinado pasajero de Bravo en la END, creado a instancias de la madre de Amalia Hernández ("quien tenía muchísima influencia sobre las Campobello"), (26) ambas bailarinas salieron de la escuela por conflictos con la directora. Sin embargo, se les abrió como alternativa la maestra Estrella Morales, quien se había separado de la Escuela. También a instancias de la señora Hernández, ante quien Lolis "cedía porque ella era más fuerte aún", (27) ambas ingresaron a la escuela de la maestra Morales, a estudiar "de eso que le llaman duncanismo". (28)

En su escuela, Estrella Morales reunió a un grupo de expulsadas de la END, al que Waldeen recurrió en 1939 para conformar el Ballet

de Bellas Artes (BBA). Después del gran impacto que recibieron las bailarinas mexicanas con la presencia de Waldeen, tanto Bravo como Hernández fueron elegidas para la nueva compañía. Sin embargo, Waldeen planteó un trabajo totalmente profesional y la familia de Amalia Hernández la retiró del grupo, al igual que sucedió con otras bailarinas; sólo se quedaron "las que defendimos la carrera", (29) inclusive con huelgas de hambre como Guillermina Bravo.

Bravo entró de lleno al BBA y participó en todas las obras que se presentaron en noviembre de 1940: *Procesional*, *Seis danzas clásicas*, *Danzas de las fuerzas nuevas* y *La Coronela*, todas ellas de Waldeen. Se convirtió en un elemento importante de la compañía y, según palabras de Waldeen, "evolucionó técnicamente como intérprete" y desarrolló su bellissimo estilo personal; (30) además, inició una cercana relación de amistad y trabajo con su maestra, que duraría más de una década.

Amalia Hernández no participó de esta experiencia y contrajo su primer matrimonio, que la tendría separada de la danza por un tiempo.

Por su parte, Ana Mérida se convirtió en sokolova, principalmente porque fue su padre quien promovió la venida a México de Anna Sokolow en 1939. Ana Mérida se distinguió del resto de sus compañeras desde el inicio del trabajo con la maestra norteamericana: era la única que no debía ser "vigilada" por sus padres en ensayos y funciones. (31) Formó parte del elenco que estrenó la primera obra de Sokolow en México, *Don Lindo de Almería*, en enero de 1940 (como uno de los "arabescos sacerdotales"). Posteriormente lo sería de *Los pies de pluma*, *Entre sombras anda el fuego*, *El renacuajo paseador* (como el Ratón cantinero) y *La madrugada del panadero*. En este último actuó en

el personaje de La luna, que años después ella crearía en una de sus obras y se convertiría en su papel más recordado.

Al igual que las otras sokolovas, después de la partida de Sokolow al desintegrarse La Paloma Azul, Ana Mérida siguió trabajando con su maestra. Ella es una de las bailarinas principales de la película *La corte del faraón* (1945), donde aparece mostrando su gran belleza y proyección escénica.

Sin embargo, Ana Mérida no se limitó al trabajo con las sokolovas, lo que demuestra su postura independiente que siempre la caracterizó. En 1942 era maestra de danza en la recién formada Academia Cinematográfica de México, dirigida por Celestino Gorostiza, y también en ese año viajó a los Estados Unidos. En el North Texas State Teachers College, donde realizó parte de sus estudios, participó en The Modern Dance Club, grupo con el cual "Miss Mérida" montó *Three Rythmic Contrasts*, y se presentó como "Ana María Mérida and her Dance Group", con danzas mexicanas, como *La Zandunga*, *Jarana yucateca*, *Jarabe de la botella* y *Jarabe tapatío*, que seguramente recuperaban sus enseñanzas de la END.

Una vez que se desintegró el BBA de Waldeen, en el cambio de gobierno de 1940, ésta y sus alumnas siguieron trabajando en el Teatro de las Artes. Dentro de la Escuela de Danza, Guillermina Bravo era una de las tres "únicas autorizadas para enseñar su técnica". (32) Además, en 1941, acompañada de su madre, Bravo participó en la gira que hizo el grupo a varias universidades de Estados Unidos.

Hacia 1944, Ana Mérida formaba parte de un pequeño grupo de teatro que dirigía Seki Sano, a quien consideraba un maestro fundamental en su formación. Una de sus compañeras de grupo, Lola



Bravo (hermana de Guillermina), recuerda que para su debut todos los y las integrantes decidieron cambiarse de nombre, pero Ana Mérida se negó: "Yo no me cambio el mío, me gusta mucho. Además el apellido de mi padre es muy conocido. ¿Quién no conoce a Carlos Mérida" (33) y, de hecho, ese nombre fue siempre un respaldo para su carrera. Asimismo, su padre fue el autor de numerosas escenografías para sus obras, por lo que lograron realizar un trabajo conjunto de gran importancia. Al respecto, escribió Xavier Icaza:

Las manos amorosas del padre. La sabia mano del pintor. La caricia y el fuego interno en su pintura. ¡Qué se escapa del cuadro! ¡Qué brota de sus manos! ¡Qué se torna mujer y bailarina! ¡Es carne de su carne! La mejor obra del pintor. El padre que se ha mirado en ella. El artista que la ha creado y la mima -y la acompaña en su carrera. Ballet y Danza. Creado ha la bailarina. Y antes a la mujer. (34)

Aunque efectivamente fue muy importante el apoyo e influencia del pintor, Ana Mérida logró desarrollar sus propias ideas y crear un estilo propio en su danza, marcado por su fuerte personalidad, que le valió el reconocimiento dentro del medio dancístico.

Seguramente el trabajo que Ana Mérida realizó con Seki Sano le permitió acercarse a Waldeen, y en 1945 era una de las bailarinas solistas (al igual que Guillermina Bravo) de su ballet de masas *Siembra*. Mérida fue la única de las sokolovas que se incorporó totalmente al grupo rival e inclusive, como "fervorosa admiradora y discípula", (35) siempre consideró a Waldeen su maestra más importante porque la alentó, le dio gran seguridad como bailarina y las bases técnicas para la composición. (36)

En noviembre de 1945, el Ballet Waldeen tuvo un momento importante al estrenar en el PBA un nuevo repertorio. En la prensa se

escribió sobre las bailarinas, en quienes se concentraba el interés de los cronistas:

Las muchachas jóvenes que no alcanzan a los veinte años, proceden en su mayoría de Escuelas Superiores -hay una que está haciendo estudios de medicina-, y han llegado a adquirir tal intuición del ritmo, que sus figuras son gráciles y durante los movimientos de la danza, aún aquellos que necesitan ser rudos, enérgicos, agitados, los músculos maravillosamente tallados de estas sílfides, parecen moverse al compás de un resorte que suaviza, que armoniza, que encanta sencillamente. Se destacan sobre todo, Ana Mérida y Guillermina Bravo. (37)

Ambas, y venciendo las rivalidades de waldeenas y sokolovas lograrían, más tarde, la creación de nuevas propuestas.

También en 1945, Guillermina Bravo, después de cinco años de "batallas campales" con su familia, recurrió al matrimonio para poder dedicarse de lleno a la danza. Sólo un año duró casada con Juan Mata, "un marido extraordinario que me dejó bailar", (38) y fue tiempo suficiente para afianzar su posición como bailarina.

En 1946 Waldeen abandonó México y sus alumnas quedaron "desoladas". (39) A instancias de Bravo, su "magnífica lugarteniente", (40) las dos líderes se unieron para continuar su trabajo y fundaron el Ballet Waldeen, en honor a su maestra. Durante un año trabajaron para presentarse ante el público, luchando contra su precaria situación y la hostilidad del medio. "Muchas familias consideraban que la danza era una ocupación indigna de sus hijas y más aún, de sus hijos", (41) pero eso fue combatido por la convicción de las y los bailarines del grupo. Una de ellas, Lin Durán, habla al respecto: "Era la época del nacionalismo y eso no sabes cómo te engancha, porque de joven es muy fácil ser fanático. En esa época,

ser bailarina era ir contra la sociedad, ser rebelde, y me daba mucha fortaleza ir en contra de la sociedad". (42) Ese sentimiento, seguramente, era compartido por todas las demás bailarinas y bailarines del Ballet Waldeen.

### **3. Nuevas propuestas de la danza mexicana**

#### **Una danza propia: Academia de la Danza Mexicana**

En 1946, con la subida al poder de Miguel Alemán, se impuso un proyecto de modernización política y crecimiento económico, cuyo discurso retomó al "nacionalismo de campanario como ideología". (43) Este discurso contradecía el proceso de desnacionalización que se vivía en el país, en el que la cultura y el arte se convirtieron en formas sofisticadas de dominación y cooptación de artistas e intelectuales. El discurso se mantuvo "revolucionario", pero la práctica siguió una lógica contra éste; sólo la danza y algunos intelectuales continuaron en la búsqueda de un arte nacionalista y con referencias a las luchas sociales.

Dentro del proceso de modernización, Alemán creó en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), instrumento central para impulsar la política cultural del Estado, con sus formas sofisticadas e institucionales. Carlos Chávez fue el encargado del proyecto y su primer director.

El INBA surgió por el reconocimiento que el Estado le dio al arte ("la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional") como medio para la "consolidación de la mexicanidad"; sus objetivos eran impulsar la creación, investigación y educación artísticas y difundirlas hacia las clases populares. (44)

El Ballet Waldeen, (45) bajo la dirección de Guillermina Bravo y con el apoyo de la SEP y numerosos políticos y artistas, (46) se presentó en el Teatro del Hotel del Prado el 3 de diciembre de 1946 ante varias autoridades, entre ellas Carlos Chávez. Bravo y Ana Mérida se habían visto forzadas por las circunstancias para iniciarse como creadoras y demostraron que estaban dispuestas a seguir trabajando con o sin la participación de su maestra, por lo que también habían intervenido en la planeación del INBA.

El Ballet Waldeen hacía un reconocimiento a la labor de su maestra como iniciadora "de un verdadero ballet mexicano" que, a partir de la "esencia" de las danzas mexicanas y la técnica contemporánea tendría "alcances universales". El objetivo de la compañía era lograr que la danza profesional ocupara "un lugar prominente" en las artes nacionales. Sostenían que su trabajo era experimental y que rompía con las "limitaciones" técnicas e ideológicas del ballet para que, retomando las danzas indígenas y mestizas "y las luchas del pueblo, se convierta en un medio de expresión directo y profundo que dé, al propio pueblo, orientación, estímulo y cultura". (47)

Presentaron las obras de Waldeen *Sinfonía clásica* y *En la boda*, además de las primeras coreografías de Bravo y Mérida. Bravo estrenó *Sonata No. 7* (mus. Prokofieff, vest. Julio Prieto) y *Danza de amor* (mus. Beethoven, vest. Dasha); y Ana Mérida, *Negro heaven* o *El paraíso de los negros* (mus. Otto Cesanne, vest. Carlos Mérida).

*Sonata No. 7* hablaba de "la vida moderna; el movimiento incesante de las maquinarias, su ritmo acelerado; la guerra, el dolor, la tragedia que surge en consecuencia; al fin el impulso

decisivo para alcanzar más desenvolvimientos, verdadera libertad". (48) *Danza de amor* era un dueto que la propia Bravo ejecutó con Gabriel Houbard, y que a pesar de tener éxito, fue objeto de una dura autocrítica por parte de Bravo, pues ésta mantuvo esa facultad ante "el primer éxito", lo que le impidió, según Waldeen, que se le "subiera a la cabeza", porque la tenía "bastante bien amarrada". (49)

Por su parte, *El paraíso de los negros* era una creación "alrededor de una de las más fuertes expresiones populares de baile de la época actual", (50) refiriéndose a las danzas negras y al jazz. Esta sería una línea que desarrollaría Mérida porque se identificaba con la calidad de movimiento y sensualidad que implicaba, y que fue una constante en su trabajo como bailarina.

Debido a la aceptación del trabajo, Chávez invitó al Ballet Waldeen a incorporarse al INBA, para formar la Academia de la Danza Mexicana (ADM), la cual quedó formalmente constituida el 1 de febrero de 1947. La ADM expresaba el discurso oficial: sus lineamientos consideraban que el arte popular era la "fuente viva de conocimiento y de carácter" de lo mexicano, haciendo énfasis en que "una organización política revolucionaria y una acción que sintetizara nuestra tradición, acercando a todos los factores de la cultura mexicana, llevaría sin duda a darnos nacionalidad". (51) Por esto, se concibió como una compañía profesional de danza moderna que permitiría la creación y experimentación con el fin de proyectar la identidad nacional con un lenguaje moderno y alcances universales. La primera directora fue Guillermina Bravo, y Ana Mérida fue nombrada subdirectora, aunque ambas tenían la misma autoridad frente al resto de las y los integrantes.

Poco después de su fundación, se realizó el primer viaje de investigación a la sierra yalalteca de Oaxaca y a la costa del sur del Istmo de Tehuantepec. Ana Mérida sólo llegó a la ciudad de Oaxaca; "vio, calculó y regresó a México", (52) con lo que rompió la unidad del grupo. Los y las demás siguieron "a la valerosa, voluntariosa e indomable Guillermina Bravo que más parecía una guía de exploradores que una frágil bailarina de 45 kilos". (53)

En la ciudad de México, Mérida tenía un compromiso pendiente. Había estado asistiendo a los ensayos y funciones, además de suplir a algunas bailarinas de la compañía norteamericana de Katherine Dunham. Ésta era una bailarina, coreógrafa y antropóloga negra que presentaba "el folclor de su raza con excelente propiedad, imaginación y sentido teatral", (54) además de contar con excelentes bailarines. Con ella, Ana Mérida estrenó como bailarina invitada *La Valse* (c. Dunham; mus. Ravel; vest. John Pratt) en el papel de La solitaria. Era una obra producida por el INBA, que se presentó en una temporada en mayo y junio de 1947 en el PBA, y que le valió a Ana Mérida positivos comentarios por ser una

bailarina excepcional, milagro de México. Su experiencia le permitió acoplarse perfectamente al conjunto negro a tal grado que, independientemente de las diferencias orgánicas, su asimilación al ritmo, a la movilidad y al sentido emocional de la danza de color fue perfecta. (55)

Por su parte, el viaje de investigación significó una importante experiencia para quienes participaron en él y sus resultados se concretaron en diciembre de 1947, cuando la ADM presentó su temporada en el PBA con seis estrenos.

Para ese momento la ADM había crecido considerablemente; Amalia Hernández se había incorporado, después de su segundo divorcio, y fue una de las coreógrafas que se iniciaron en la temporada. Según sus propias palabras, fue Carlos Chávez quien le dio confianza para dar ese paso:

Estaba yo un día en Bellas Artes cuando se me presentó el maestro y me dijo "Amalita usted ha estudiado mucho, ¿por qué no se viene con nosotros y se deja de estar encerradita en su casa?". Y me fui a la ADM de maestra y coreógrafa. [Después, Chávez le insistió] "Le digan lo que digan, Amalita, usted tiene capacidades para coreógrafa". (56)

El programa estuvo constituido por obras con temas mexicanos y de danza pura. Guillermina Bravo, que creó obras de ambas tendencias, estrenó *El zanate* (mus. Blas Galindo; diseños Gabriel Fernández Ledesma), basada en una leyenda indígena que había conocido en su viaje por Oaxaca sobre el pájaro que roba para construir su nido. Bravo desarrolló esa idea y convirtió al zanate en "el presidente municipal del pueblo", quien robaba a la novia de un "buen hombre indígena". (57)

También dentro de las danzas mexicanas, Ana Mérida estrenó: *Balada del pájaro y las doncellas o Danza del amor y la muerte* (mus. Carlos Jiménez Mabarak; libreto Diego de Meza y Juan Soriano; diseños Juan Soriano) y *Día de difuntos o El triunfo del bien sobre el mal* (mus. Luis Sandi; libreto Celestino Gorostiza; diseños Carlos Mérida). En ambas, Ana Mérida era la protagonista principal; en la primera como el personaje de La muerte y el amor, y en la segunda como La muerte. Además, inició un importante trabajo de colaboración con el compositor Jiménez Mabarak (quien incluso creó la balada,

forma musical para ser "traducida coreográficamente sin perder su valor sinfónico"). (58)

Dentro del segundo grupo de obras, las de danza pura, Amalia Hernández creó *Sonatas* (mus. Domenico Scarlatti; diseños Juan Soriano), un trío en el que bailaban la coreógrafa, Ana Mérida y Evelia Beristáin, y que recreaba *La primavera* de Boticelli. Guillermina Bravo creó la danza para seis mujeres *Preludios y fugas* (mus. Bach; diseños Guillermo Meza), en la cual bailaban, entre otras, Ana Mérida, Amalia Hernández y la coreógrafa.

El otro estreno correspondió a *Suite provenzal* de Josefina Lavalle (mus. Darius Milhaud; libreto Arnulfo Martínez Lavalle; diseños Carlos Marichal), quien reconoce que la obra surgió gracias a Guillermina Bravo. Varias de sus compañeras de generación "nos hicimos coreógrafas por su impulso. Todas nos estábamos lanzando en ese camino, también ella [...] No nos consideraba sus muchachitas, sino sus compañeras y casi nos obligaba a hacer coreografía". (59)

Al respecto, Evelia Beristáin sostiene que Bravo se imponía sobre las demás porque era "muy dominante y por supuesto, en ese momento, yo la consideraba como mi diosa, después de que nos dejó desamparadas Waldeen". (60) A diferencia de Ana Mérida, quien no tenía esa cercanía con sus compañeras, Bravo "cumplió en ese momento como nuestra madre artística [porque] nos apoyaba, nos estimulaba [y] trabajábamos". (61)

A invitación de Guillermina Bravo, la directora huésped de la ADM para esa temporada debió haber sido Waldeen, pero finalmente la invitación no se concretó. Sin embargo, eso muestra el apego que aún tenían las waldeenas con su maestra. Ésta, a su vez, consideraba a



Bravo "completamente capacitada para llevar adelante el destino" de la ADM, (62) y poco después le hizo una profecía:

*Mi profecía: Llegarás algún día a ser la mejor bailarina y coreógrafa de tu país, la primera que ha tenido [...] Vas a comparar bien con las de otros países y (ojalá) tener más base para producción: tanto en tus conocimientos de los elementos de la danza, como en la cultura y contenido de tus obras. Vas a ser directora del Ballet y la Escuela Nacional (¡pero espérate un poquito!), haciendo de esto un centro activo para México como para otros países [...] Vas a justificar toda la fe que tengo en tí [...] No vas a cometer errores fatales, por tener una buena consejera (yo), hasta que no me necesites más (que no es todavía).*

*Tu lucha, tu lucha artística, será también tu lucha social [...] Vas a tener tres hijos de Carlos. ¿Satisfecha? Podría aumentar mi pronóstico, pero estimo que los mencionados son básicos para una vida de felicidad y éxito. (63)*

Carlos Sánchez Cárdenas era un militante del Partido Comunista Mexicano (PCM) con quien Guillermina Bravo se había unido en 1946, al separarse de su primer marido. Por medio de Waldeen, Bravo había tenido relación con ese partido, pero cuando su maestra regresó a los Estados Unidos y mientras "lloraba su partida", se enamoró de Sánchez Cárdenas y se convirtió en una militante. (64)

Esa vida política activa y sus ideas sociales en torno a la creación artística llevaron al rompimiento entre las "hermanas" Guillermina Bravo y Ana Mérida. Las diferencias se habían manifestado desde la fundación de la ADM; mientras Bravo pugnaba por una danza con compromiso social y fines políticos; Mérida creía en una danza más formalista, no comulgaba con las "fuertes tendencias izquierdistas" y, según sus propias palabras, "era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía su valor en sí misma". (65)

Ambas estaban de acuerdo en que para llegar a una danza con alcances universales habría que llegar a las raíces de la cultura

mexicana; consideraban que la danza moderna, para ser auténtica, tenía que basarse en el estudio de la danza popular, e inclusive estaban de acuerdo en que *La Coronela* (que hacía referencia al compromiso social del artista) era una obra representativa de la danza mexicana con carácter universal. (66) Sin embargo, sus caminos eran diferentes.

Mérida planteaba a la danza moderna mexicana en términos formalistas; decía que "se pueden crear danzas sin contenido social como expresión pura de la forma o, se puede usar la forma bella para expresar toda clase de sentimientos o emociones". (67) En cambio, para Bravo la danza debía tener un contenido social, "tan variado como son los aspectos de la propia vida mexicana", como los "conflictos y esfuerzos de nuestro pueblo... el legítimo anhelo de progreso, independencia nacional y paz, así como lo más íntimo de la sensibilidad, moral y psicología del pueblo mexicano". Para ella, la danza que tuviera un contenido diferente a éste sólo era "vehículo de corrupción, destructivo, que no cumple con la misión que está obligada hacia nuestro país". (68)

Aunadas a las diferencias ideológicas entre Bravo y Mérida, surgieron conflictos con Carlos Chávez, quien destituyó a Bravo como directora. Desde la gira de investigación a Oaxaca, por medio de una nota anónima, habían denunciado ante Chávez la tendencia política de Bravo y la supuesta influencia de Sánchez Cárdenas sobre ella, así como la "propaganda pro comunista" que hacían ambos. (69)

Además de Guillermina Bravo, había más bailarinas adheridas al PCM, como Áurea (Vargas) Turner; sin embargo, Bravo niega haber formado una "célula" del partido dentro de la ADM, acusación que le

hicieron Chávez y Ana Mérida. (70) En realidad la militancia de Guillermina Bravo fue "muy romántica y muy bella", (71) pero limitada, ya que en el PCM, según sus propias palabras, "nunca apreciaron mi vida profesional", (72) y "no tomaban en cuenta" su trabajo dancístico. (73)

En esas fechas consideraba que "todo artista que se precie debería ingresar" (74) al PCM, pero acabó chocando con su rigidez. Por la falta de reconocimiento, en cuanto a su actividad y su condición de mujer, abandonó su militancia: "El tiempo en que milité en el PCM era otra época; como mujer, era muy difícil tener ese tipo de ideas. ¡Imagínate el choque con la familia, los amigos y sobre todo con la gente que manejaba la cultura!". (75)

A pesar de eso, aún se siente orgullosa de haber participado en ese partido y reconoce que Sánchez Cárdenas siguió teniendo influencia positiva en su trabajo artístico (aunque a veces tuvieron desacuerdos). Lo que rescata principalmente de su experiencia como militante es "el conocimiento del marxismo; a través de él pude entender el mundo, sin necesidad de dios. Y eso es muy importante para mí. Es un arma que me ha servido durante toda mi carrera". (76)

Sin embargo, la diferencia central que tenía Guillermina Bravo con la ADM era en términos del trabajo creativo. Las coreógrafas no tenían autonomía, y estaban sujetas a las decisiones de Chávez y su equipo de artistas colaboradores. Si bien eran ellas quienes creaban las danzas, estaban obligadas a seguir los criterios artísticos que les imponían.

Guillermina Bravo optó, ante las diferencias artísticas y políticas con Mérida y Chávez, por separarse de la ADM y fundar su

propia compañía (conservando algunos sueldos, que autorizó el propio Chávez). Fue seguida por varios de los y las integrantes, incluyendo a Amalia Hernández, quienes firmaron su renuncia colectiva y argumentaron que les era imposible continuar el trabajo conjunto que habían emprendido; se negaban a aceptar a Ana Mérida como directora en sustitución de Bravo, pues "tenemos la convicción de que elegir quien nos dirija es un derecho básico para un grupo que trabaja, no por burocracia, sino por fe en el movimiento de danza moderna al que ha estado entregado". Deseaban que la ADM no acabara en "manos de gente mercenaria, que use los medios que Usted tan noblemente ha creado, para fines mezquinos o de exhibicionismo puro, y por consiguiente antipatrióticos". (77)

Así, en 1948 Bravo y Mérida "las gallonas de la danza moderna" (78) se separaron. Sin embargo y a pesar de los ataques que una a la otra se harían en el futuro, Guillermina Bravo y Ana Mérida nunca rompieron totalmente, inclusive volvieron a trabajar juntas, y siempre reconocieron el talento de su "rival".

### **Guillermina Bravo: Ballet Nacional de México**

Guillermina Bravo fundó el Ballet Nacional de México (BNM) en 1948, lo cual le ha permitido desarrollarse como artista y ha impulsado la profesionalización de la danza en el país. Desde el primer momento la compañía enfrentó serias dificultades, principalmente económicas, que ha sabido sortear a lo largo de cinco décadas de trabajo.

El BNM nació como una compañía codirigida por Guillermina Bravo y Josefina Lavallo, con la participación de Evelia Beristáin, Áurea Turner, Lin Durán, Enrique Martínez y Amalia Hernández.

En 1949, Bravo invitó a Waldeen a trabajar con el BNM como asesora artística, y sus primeras funciones fueron en marzo de ese año en *La doma de la fiera*, dirigida por Seki Sano, con coreografía de Waldeen. Una de las bailarinas era Amalia Hernández, pero poco después se separó, y en noviembre de ese mismo año se integró al Ballet Waldeen, que de manera independiente se formó para dar una temporada en el PBA; Hernández bailó en todas las obras y poco después se reintegraría a la ADM.

En 1950 se dio el rompimiento entre Waldeen y Bravo, aunque el BNM conservó obras de la primera hasta 1958, porque no tenían suficiente repertorio. La separación fue muy dolorosa para Waldeen, y Bravo la vivió como una auto afirmación, por la seguridad que había adquirido al lanzarse como coreógrafa y directora de su grupo. (79)

El BNM más que una institución era un "conjunto de voluntades" (80) que pretendía desarrollar una danza sin vínculos con la burocracia para consolidar su libertad creadora, su propia organización y alcanzar estabilidad. La declaración de principios inicial del BNM sostenía que la misión de la danza era "coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México" y no reducirse a una manifestación "cultural abstracta". Se planteaba como objetivo crear una danza moderna mexicana sólida, para lograr un desarrollo constante; fuerte, "para adquirir alcances universales" y, auténtica, "para conmover y estimular al pueblo mexicano". Las dos directrices de la compañía eran, en lo técnico, asimilar las formas dancísticas para crear una nueva técnica, y en lo conceptual, "expresar la tragedia y el vigor de México, los problemas y las angustias, las esperanzas y anhelos de nuestra Nación genuina". (81)

Así, el BNM consideró su trabajo como una misión social, de solidaridad y servicio al pueblo; hablar de él y sus "angustias", y bailar para él: era "un proyecto vasconceliano, un arte de altura conectado con la gente". (82) Guiado por ese sentimiento y siempre bajo el liderazgo de Guillermina Bravo, el BNM recorrió numerosos poblados del país, incluyendo comunidades indígenas; llegó a los sitios más recónditos y se presentó en teatros, mercados, plazas, atrios de iglesias y, cuando no había nada, sobre la tierra; llegó a un público para el que la danza moderna le era totalmente desconocida. Su repertorio, en el primer momento, estaba basado en obras de Waldeen y *El zanate* de Bravo.

Sus giras eran organizadas por instituciones oficiales. Al Bajío viajaron con la Comisión de Maíz en apoyo a la campaña presidencial de Gabriel Ramos Millán y dentro de los festejos del Año de Chopin (1949); al norte del país con la Dirección General de Alfabetización (1949); a Oaxaca con el apoyo del gobierno de ese estado (1950); a Michoacán con la Comisión del Tepalcatepec (1951) y a la Cuenca del Papaloapan con la Secretaría de Recursos Hidráulicos (1952).

Estas giras permitieron que la danza moderna fuera conocida por públicos rurales, que nunca hubieran tenido acceso a ella de otra manera. La concepción de cuerpo y danza que tenía el BNM chocaba muchas veces, con

la fuerte inercia de la tradición pueblerina [que] se atisba en algunas reacciones inconscientes, plenas de ingenuidad: las mujeres se cubren momentáneamente el rostro con el rebozo, los hombres abren tamaños ojos ante los vuelos atrevidos de las amplias faldas de las bailarinas y los niños se entusiasman con el diablo y su máscara de cartón que ya no les asusta. Pero siempre el Ballet Nacional, con sus movimientos libres de convencionalismos, termina por posesionarse del sentimiento popular, conduciendo a los espectadores a una euforia

silenciosa [...] ven en los cuerpos que danzan los propios cuerpos liberados. (83)

A pesar del primer choque, los públicos rurales acababan aceptando la danza del BNM porque se reconocían en sus danzas. Esto lo lograban porque eran producto de la investigación que las coreógrafas (Bravo, Waldeen y posteriormente Lavalle y Carlos Gaona) hacían; acudían a fiestas para aprender las danzas indígenas y populares y las reelaboraban para crear una nueva realidad, artística, pero "jamás copiábamos los pasos sino que íbamos al mito. O sea: lo que nos interesaba de la danza indígena no era la danza misma sino el por qué la bailan". (84)

A los cinco años de fundado el BNM, Guillermina Bravo declaró: "Nosotros no aspiramos a triunfar en la metrópoli aunque es agradable; nos interesa ir al campo, llevar a nuestras clases rurales ese arte, aun preguntándonos cómo puede responder el público que jamás ha tenido oportunidad de presenciar la danza moderna". (85) Así, el BNM dio funciones en todo el país,

en sitios donde no se habla el castellano y a los que hemos llegado montados en mulas. En algunos lugares nos han robado los aparatos de sonido y los han tirado al río; también nos han apedreado [especialmente a Bravo en su personaje del diablo de la obra *Juan Calavera*]; hemos bailado en lugares helados casi desnudos y en lugares calientísimos que nos sofocaban y nos hinchaban. También hemos bailado en lugares donde la gente nos decía que después de ver nuestras danzas podía morir tranquila. (86)

En 1950 el BNM alcanzó mayor estabilidad cuando ocuparon el ya mítico estudio de la Calle del 57 ("entre murciélagos y arañas"), (87) en el centro de la ciudad de México. Los cafés de los alrededores se convirtieron en las "oficinas" de Guillermina Bravo, como el ¡Ah, qué

rico!, donde se reunían los integrantes de la compañía a discutir sus proyectos. (88)

En noviembre de 1950, ya sin la presencia de Waldeen en la compañía, Guillermina Bravo estrenó su ballet de masas *Fuerza motriz* (*Ballet de masas en tres episodios para bailar sin interrupción*) (mus. Salvador Contreras, Jiménez Mabarak y Prokofiev; esc. y diseños Horacio Durán) en el que trabajó con un enorme contingente de bailarines y alumnos de numerosas escuelas, y conjuntó el trabajo de varios coreógrafos y maestros misioneros. La obra, estrenada en el Acto Inaugural de los II Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución, hacía referencia a "la lucha por la industrialización del país", y en el texto del programa de mano, Bravo mencionaba que la obligación de los artistas mexicanos era "servir al pueblo". (89)

En ésta como en muchas otras funciones, las obras del BNM se bailaban en actos oficiales y homenajes a altos funcionarios públicos. Bravo reconoce que fue precisamente "un gobierno tan reaccionario como el de Alemán" y algunos políticos (también "reaccionarios") los que apoyaron al BNM. (90) Así, la compañía vivía una aparente contradicción; por un lado mantenía su independencia y con sus obras atacaba al régimen, y por otro, recibía subsidios gubernamentales y estaba incorporada al discurso oficial nacionalista demagógico. Esto era resultado de una negociación entre BNM y el régimen, en la que todos salían beneficiados: se mantenía la libertad de expresión (aunque a veces las instituciones oficiales les pedían "otra cosita") (91) y al mismo tiempo el Estado lo aprovechaba para legitimarse.



Seguirían obras como *Recuerdo a Zapata* (basada en *Raíz y razón de Zapata* de Jesús Sotelo Inclán; mus. Jiménez Mabarak; esc. y vest. Leopoldo Méndez) de 1951, en la que Bravo recuperó la Flor del Pericón y el Diablo, que perseguía a las mujeres, y le permitía escenificar la desigualdad y explotación. En 1952 *La conquista del agua* (mus. Jiménez Mabarak; diseños Raúl Flores Canelo), sobre la bondad de las presas. En 1952 *Alturas de Macchu Picchu* (basado en el poema del mismo nombre de Pablo Neruda; mus. Beethoven; diseños Julio Prieto), con una danza "más libre" y sin vestuario "folclórico". (92) En 1952 *Guernica* (mus. Guillermo Noriega; esc. y vest. Fernando Castro Pacheco) sobre el bombardeo a esa ciudad y el drama de una familia. En 1953 *La nube estéril* (mus. Noriega; libreto Antonio Rodríguez; esc. y vest. Castro Pacheco), que realizó Bravo a partir de una seria investigación en el Mezquital y que giraba alrededor de una leyenda otomí.

Esas obras enriquecieron el repertorio nacionalista que el BNM llevaba a sus giras por el país y, hacia 1953, ajenos a los cambios burocráticos en las esferas de la cultura oficial, iniciaron las funciones en su propio estudio pues, a diferencia de la compañía oficial de danza moderna del INBA, el BNM no contaba con foros suficientes y no siempre era programado dentro de las temporadas del PBA. Las funciones eran casi clandestinas y en colaboración con diversas instituciones culturales, galerías, escuelas y sindicatos. En esas funciones, en 1953, estrenó Guillermina Bravo *Ventanas a la paz*, e invitó a Ana Mérida como coreógrafa huésped, quien presentó *Danzas jaliscienses* (mus. José Rolón).

En general, Bravo no participaba en sus obras, aunque bailaba en *Concerto*, *La maestra rural* y *Emma Bovary*, todas de la codirectora del BNM, Josefina Lavalle. Además, en 1956 fue invitada por el Nuevo Teatro (NTD) de Danza a bailar en la obra de John Fealy, *Las naderías*, que era una sátira del ballet clásico tradicional y en la que Bravo hizo el personaje de la triste abandonada que deshoja una margarita y se suicida con un puñal de cartón. (93)

En esos momentos, el director del NTD, Xavier Francis, era el maestro del BNM. Su propuesta artística era alternativa a la danza nacionalista predominante en la época y fue atacada por varios críticos que no reconocían otra posibilidad en la danza mexicana. A pesar de ese rechazo, el BNM trabajó varios años con Francis, quien fue una de las influencias en la formación de Bravo.

Por otro lado, Bravo y Lavalle desarrollaron, en tanto coreógrafas y codirectoras del BNM, una labor conjunta que fortaleció a la compañía, aunque mantuvieron caminos independientes. Para Raúl Flores Guerrero, Bravo hacía una danza de "realismo expresivo", porque "establece una terminología para las nuevas manifestaciones en danza y su búsqueda surge de la interpretación realista del mundo actual"; y por otro lado veía el "poético dinamismo" de Josefina Lavalle, en el que "la intuición encauzada por un sistema bien elaborado de composición puede unirse más fácilmente que la espontánea proyección subjetiva del sentimiento creador, a la técnica coreográfica para la realización de un ballet moderno". (94)

En la temporada de 1953, cuando el BNM y la compañía oficial compartieron el PBA, Flores Guerrero señaló esa diferencia de caminos, mientras que los demás críticos establecieron las

características de cada grupo. Por un lado, estaban las obras del BNM, que hacían "propaganda de una actitud política, a través del terreno artístico", (95) y por otro las de autores y autoras como Ana Mérida "más o menos desligadas de todo compromiso social e ideológico". (96) Junto a estas últimas, *Guernica* y *La nube estéril*, según Antonio Rodríguez, eran "bombas de dinamita" que habían dejado "fríos a los espectadores". (97) También Julio Lazeta hacía comparaciones, y le parecía que la compañía oficial contaba con obras de "mediocridad, chabacanería, mal gusto, intrascendencia y frivolidad", mientras que las del BNM pretendían "dignificar, y no ridiculizar, el arte de la danza". (98)

En 1954 el director del INBA, Andrés Iduarte, fue destituido de su cargo por permitir que dentro del PBA fuera velada Frida Kahlo, cubierta con la bandera del PCM y acompañada por los cantos de *La Internacional*. Dentro del contexto de guerra fría que existía, con un gobierno plegado a las consignas estadounidenses y con el pequeño margen de acción que se le dejaba a la izquierda mexicana, estas concesiones no podían ser permitidas. Esto afectó directamente al BNM, que en 1954 fue censurado y, en el ensayo general del estreno que preparaban para ese año en el PBA, fue cancelada su obra *El rescoldo*.

*El rescoldo* era una obra en dos actos y seis escenas, con libreto de Guillermo Noriega, y diseños de Fernández Ledesma. Guillermina Bravo era la coreógrafa del primer acto, con música de Rafael Elizondo, con las escenas "Para algunos el asunto era muy bueno", "No hay derecho" y "Era cosa de revolverse". La coreógrafa del segundo acto era Josefina Lavalle que, con música de Guillermo

Noriega, había creado las escenas "Pudieron cantar victoria", "Con todos los agravantes" y "El rescoldo".

El INBA había financiado parte de la producción, pero aún así, por órdenes del subdirector José Antonio Malo, fue cancelado el estreno. En la prensa hubo protestas por ser "un grave atentado contra la libre expresión artística", (99) y se informaba que la censura se debía a que era un "ballet comunista", ya que giraba en torno a la Revolución Mexicana y a "los tipos clásicos de 'redentores' que aprovecharon la sangre del pueblo para enriquecerse y alcanzar el poder", lo que podía "molestar a los personajes de nuestra política que pudiesen sentirse afectados". (100) Dos años después, de nuevo *El rescoldo* causó controversia, cuando se presentaron cuatro de sus escenas por la televisión y el programa que lo transmitió fue suspendido. (101)

Esas experiencias no detuvieron el trabajo del BNM; en cambio fortalecieron los conceptos de Guillermina Bravo, quien consideraba que la danza mexicana no debía ser folclórica, ni abstracta, ni artempurista; debía, alejada del "arte demagógico", contribuir al "ascenso revolucionario". (102) Bravo tenía una clara visión sobre la dinámica propia que debía tener la danza escénica, fuera del ámbito oficial, para no ser afectada por los cambios gubernamentales y las ideas propias de cada funcionario. Para Bravo era necesario que los artistas de la danza construyeran las condiciones para desarrollar su trabajo, lejos de la dependencia del Estado; con esto señalaba una situación aún vigente de la danza escénica mexicana, que sigue sujeta a subsidios e instituciones oficiales.

En 1956, Guillermina Bravo habló sobre sus conceptos y convicciones; reconoció la influencia de Waldeen y Francis en su formación dancística, pero sobre todo la "beneficiosa" influencia del poeta César Vallejo y del compositor Bela Bartok en su obra coreográfica.

En cuanto a su tendencia declaraba que se había propuesto olvidarse de ella porque debe "subyacer en la obra". No reconocía un estilo fijo, porque para ella "el estilo son los residuos que de una obra quedan en otra". A Bravo la conmovía por encima de todos los problemas, la injusticia social, que debía ser abordada con un lenguaje contemporáneo y de calidad artística (sin ser "obvio ni cursi y que sea danza"). Consideraba que cada coreografía tiene un destinatario, un público determinado y, "si tiene calidad conmoverá a cualquiera pero mucho más a quienes su contenido afecta directamente". No aceptaba que al BNM se le considerara una compañía que hacía danza para el pueblo, pues "nosotros somos gente del pueblo que hacemos danza".

Con gran claridad hablaba de la especificidad de la danza: cuerpos pensantes que se expresan, ideas unidas a movimientos, trascendencia de la anécdota. Su esfuerzo intelectual "en el mejor de los casos, consiste en lograr que mi conciencia nutra correctamente a mi subconsciente", pero permitiendo que la danza exista como tal. (103)

Guillermina Bravo llevaba a la práctica sus ideas, aunque a veces, según ella misma reconocía, "me he perdido en otros lenguajes; he querido decir algo y lo he colocado encima de la danza en vez de darlo en la danza misma". (104) Pero eso, ante los ojos de David

Alfaro Siqueiros era positivo pues el contenido acabaría modificando la forma de su danza:

La búsqueda social de Guillermina Bravo y su grupo muestra otra faceta por demás importante del problema en marcha hacia la perfección integral. En mi concepto Guillermina Bravo se está refiriendo más a lo que hay que decir que al estilo de decirlo, y no debe olvidarse nunca que cuanto habrá de decirse en la danza será una fuente de infinita fecundidad para la forma. A un nuevo discurso corresponde una nueva manera. (105)

En búsqueda de esa danza, en 1955 estrenó *Danza sin turismo Núm. 1* (mus. Silvestre Revueltas; diseños Flores Canelo), basada en una nota del periódico que informaba sobre la muerte de un albañil al caer de un andamio. Seguirían otras dos danzas "sin turismo, porque era justamente lo que no ve el turismo": (106) en 1956 *El demagogo. Danza sin turismo Núm. 2* (mus. Bartok; esc. y vest. Xavier Lavalle) sobre una huelga que fracasa por la traición del líder sindical, y en 1957 *Braceros. Danza sin turismo Núm. 3* (mus. Rafael Elizondo; diseños Flores Canelo) sobre "los lazos sentimentales de una pareja campesina y la cruda e inhumana explotación de un miserable", y usaba música de "lirismo vernáculo" y rock and roll llevado "a extremos hirientes y brutales". (107)

Esa última obra había sido rechazada por el consejo del INBA, encargado de evaluar las coreografías que serían incluidas en la temporada del PBA de 1957, aunque tendría gran éxito en numerosos foros, incluyendo el PBA un año después. Otra de las obras rechazadas fue la "ópera prima" de Raúl Flores Canelo, *El corrido del güero Vázquez y sus malas compañías*, creada también gracias al estímulo de Bravo. Ella misma participaba como bailarina, al igual que lo hizo en

la primera obra de Carlos Gaona, *Canción de los buenos principios* (1956). (108)

Para Raquel Tibol, colaboradora del BNM pero que mantenía su actitud crítica, *El demagogo* era una "obra de transición" de Bravo, donde persistían "ciertas soluciones estatuardianas" y "actitudes lánguidas", pero que tenía momentos de "una riqueza expresiva notable". Gracias a éstos y a su "sentido social", la comparaba con *La mesa verde* de Kurt Jooss; hacía énfasis en que Bravo era la única coreógrafa que se atrevía a hacer una danza política, directa y, en ese sentido, humanista. (109)

Otros críticos señalaron que, aunque con "ribetes socialistas", (110) era una coreografía bien construida e interpretada que expresaba la realidad mexicana. Incluso fue una de las obras que se mencionaron en febrero de 1957 para ser incluidas en una película norteamericana, que no se concretó. (111)

Frente a la danza estática de *El demagogo*, Raquel Tibol reconoció que en *Braceros* Bravo había logrado una "danza de línea directa, limpia", con economía de recursos dancísticos que permitió que el tema trascendiera "volcando en bloque su impacto, sobre la emoción del público". (112)

Para Antonio Rodríguez, *Braceros* y su carga de denuncia política no eran "demagogia ni información periodística", sino "arte, de vigorosa fuerza expresiva" y "enorme fuerza vital", con un "lenguaje coreográfico propio y una amplia gama de sentimientos" (113)

Flores Guerrero, quien en ocasiones anteriores había escrito que Bravo enfatizaba demasiado "su tendencia realista" y debía hacer algunas "concesiones a la forma", (114) a *Braceros* la consideró una

obra donde la coreografía "era un verdadero alarde en el empleo de la danza como expresión". (115) Para él, en este tipo de danzas se tenía el peligro de caer en el ridículo, pero Bravo había logrado una resolución inteligente en términos de movimiento corporal.

Estos comentarios anunciaban una nueva etapa creativa de Guillermina Bravo y el BNM, así como las diferencias internas que empezaron a darse en torno a la forma de entrenamiento técnico que se seguía, y que llevó a Josefina Lavalle a abandonar la compañía en 1956. Su partida se daba en un momento en que nuevos vientos llegaban al Ballet Nacional y se avecinaba la transformación de Guillermina Bravo y la danza moderna mexicana.

#### **Ana Mérida: Grupo Experimental y Ballet Mexicano**

Al quedarse Ana Mérida a la cabeza de la ADM en 1948, llamó de inmediato a su antigua maestra Anna Sokolow, quien logró darle fuerza de nuevo a la compañía y auspició la entrada de las sokolovas y los "clásicos". Todos trabajaron en las temporadas nacional e internacional de ópera, para las que Ana Mérida montó la ópera *Carlota*, además de bailar en otras de Sokolow. También en ese año, Mérida se incorporó como maestra a la recién fundada Escuela de Arte Teatral del INBA.

A la partida de Sokolow, Ana Mérida en su calidad de directora de la ADM, elaboró un "Plan de reorganización", donde hacía una crítica feroz a las y los bailarines de danza clásica que se habían incorporado y no tenían una "vocación para la danza moderna", sino que se conformaban "con cobrar sueldo y aceptar cualquier ballet, si es que así puede llamarse a la serie de movimientos que realizan al



son de la música". (116) Para ella, la ADM estaba reproduciendo la línea de la END y, con eso, "cavando su propia tumba". (117)

También mostraba su desacuerdo con los maestros que impartieron clases ese año; se refería, sin mencionarlos, a Niní Theilade y a Adolph Bolm, y los rechazaba por ser extranjeros, no conocer la realidad mexicana, no tener preparación suficiente y no saber diferenciar la danza moderna del ballet clásico. En el tercer punto de su propuesta, Ana Mérida afirmaba que era necesario

y extremadamente urgente unificar el criterio en el sentido de que la Academia debe estar integrada exclusivamente por bailarines profesionales de arraigada conciencia en la danza moderna, eliminando, o enviando, a los bailarines clásicos o de inclinaciones clásicas, a la Escuela de Danza Clásica [END]. (118)

En diciembre de 1949, la ADM tuvo una temporada en el PBA con obras mexicanas en su mayoría. Para ese momento estaba de regreso Amalia Hernández (después de su breve estadía en el BNM) y, junto con Ana Mérida, formaba parte de los "coreógrafos y figuras principales" de la compañía. (119)

Amalia Hernández estrenó *Sinfonía india* (mus. Carlos Chávez; libreto, decorados y vest. Federico Silva), con la música de Chávez del mismo nombre, quien seguía apoyándola en su trabajo. Con la frase "Tiembra la tierra. Comienza el canto de la nación mexicana", (120) Hernández creó una obra dividida en cuatro partes: Danza guerrera en honor de Tláloc, Ofrenda y duelo, Danza de Tláloc y Chalchihtlicue, y Danza final de júbilo. Ella interpretó el papel protagónico de Chalchihtlicue y, además, bailó en *Suite*, obra de Rosa Reyna y Martha Bracho, que también se estrenó en esa temporada.

Por su parte, Ana Mérida creó una de las obras más importantes de su repertorio, *La balada de la luna y el venado* (mus. Jiménez Mabarak; vest. y decorados Rufino Tamayo), que desde el primer momento se convirtió en un éxito. Bailó el papel estelar de La Luna, que ha sido recordado a través de los años por los espectadores. En esa coreografía, Ana Mérida logró lo que para ella era el arte: "suprema síntesis de emoción, de poesía y técnica", (121) y se convirtió en un clásico que duraría muchos años en repertorio.

Además, Ana Mérida estrenó *Norte* (mus. Luis Sandi; decorados y vest. Leoncio Nápoles), y repuso *La balada del pájaro y las doncellas*.

Un cronista habló sobre esa temporada y mencionó la "indudable calidad y técnica artística" de Amalia Hernández; señalaba que sus obras eran "hábilmente resueltas y en general [tiene] mucho talento coreográfico". En cambio, hizo una dura crítica a Ana Mérida, a quien consideraba "en franca decadencia" como bailarina y disentía "en principio y en detalle de [sus] insostenibles concepciones coreográficas", que comparaba con desfiles de modas:

Ni los decorados de Tamayo, ni los trajes de Nápoles, ni las brillantes orquestaciones de Mabarak son el mismo ballet, sino algo para el ballet, pero ese ballet es lo que no existe [...] Ana Mérida lo afianza todo en algo que podríamos llamar "cuadros plásticos" teatrales pero no balletísticos. No vemos en ningún momento los amplios movimientos y conjunto que aborda el *Don Juan* de Guillermo Keys o la *Sinfonía india* de Amalia Hernández. No vimos tampoco la exactitud rítmica y de línea y la perfecta unidad de movimiento que alcanzan las bailarinas de la *Suite* de Scarlatti [...] Y por último no vimos que Ana Mérida realice ningún paso de bailar capaz de revelar a una verdadera bailarina, sea de clásico o de moderno. (122)

Esta crítica contradice lo que numerosos cronistas y espectadores han dicho a lo largo del tiempo sobre Mérida; seguramente tiene que ver con la lucha interna del campo dancístico, en el que la crítica desempeñó un papel importante para apoyar o atacar a cierta personalidad o grupo, y de la que también se valió Ana Mérida.

Al lado de esta crítica negativa existen muchas otras que hablan de su calidad dancística, como la hecha por Celestino Gorostiza, quien la llamó "la bailarina profesional más perfecta de la danza moderna en México", (123) o la de Andrés Soler, cuando era director del Instituto Cinematográfico de Radio y Televisión:

Todo en ella es armonioso y proporcionado. Su gracia rítmica y su vaporosa suavidad, así como la seguridad de sus movimientos, hacen consonancia con su delicado temperamento artístico. Sin saber aún quién era, el día que conocí a Ana Mérida, el primer pensamiento que me asaltó al verla fue el siguiente: "¡Esta mujer baila!"... su estructura física -cabeza pequeña, hombros estrechos, brazos delgados, caderas amplias- contribuyen a fijar esta reflexión, y su estetismo habitual -ritmo y calología- lo confirman posteriormente. (124)

Sin embargo, la primera crónica señala un aspecto que se le criticará fuertemente a la danza moderna: la creación de obras coreográficas sustentadas en la escenografía, la música y el argumento y no en los elementos propios de la danza. Pero, para Ana Mérida era, según sus propias palabras, precisamente "su música, su pintura y sus temas literario-sociales o puramente artísticos" lo que "será esencialmente mexicano en la danza moderna". (125)

En general, Ana Mérida tenía ideas más mesuradas que sus compañeras de generación, Guillermina Bravo y Amalia Hernández. Mientras que ella reconocía a la danza clásica como "valioso auxiliar

en la formación de bailarines modernos" pero sin subordinarse a esa técnica (como se muestra en su Plan de reorganización citado), Amalia Hernández sostenía que "el ballet clásico no tiene ningún lugar en nuestro arte... ni [en] nuestros problemas y ambiciones", y Bravo lo reconocía como "elemento de estudio" pero no medio para "producir danza mexicana [pues] ésta cuenta con sus propios medios de expresión y está obligada a enriquecerlos". (126)

Asimismo, Ana Mérida le reconocía valores a obras de danza moderna norteamericana (*La pavana del Moro* de José Limón), "donde la técnica esencialmente moderna respira como perfume ignato en clasicismo evolucionado y perfecto". En contraparte, Hernández sostenía que las escuelas norteamericanas, como la Graham, han degenerado en técnicas "híbridas, mecanizadas o gimnásticas, alejadas del sentido de belleza, rayando en filosofía barata", muy distantes a lo que debe ser la danza mexicana. Por su parte, Bravo señalaba que "lo esencial de una escuela de danza es la orientación en que se apoya"; para ella, la escuela norteamericana, formalista y estereotipada, era muestra del "decadentismo en el arte" por hacer una danza abstracta, "virtuosa en la forma y hueca de contenido". (127)

A pesar de los matices y del radicalismo de Bravo, las tres estaban en contra del desarrollo de "tendencias formalistas" al estilo de la escuela norteamericana de danza moderna y, mucho más, en el caso de la danza clásica; para ellas la danza mexicana debía partir de elementos propios y no reproducir los ajenos. Esto expresa su negación a las tecnologías corporales rígidas de la danza académica, así como su reproducción en el trabajo creativo. Ellas,

como la casi totalidad de la primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas de la danza moderna, se negaron en un primer momento a crear una danza en estos términos y, por encima del énfasis en la precisión técnica, impusieron la expresividad de sus cuerpos. Esto no sólo significó una nueva postura respecto a la danza y a la técnica, sino una postura contestataria al poder y una forma de liberación de la mujer a través de su propio cuerpo; aunque ellas nunca lo vieron de esa manera, simplemente lo hacían.

Desde mayo de 1949 había habido cambios en la estructura del INBA; Fernando Wagner había ocupado la jefatura del Departamento de Teatro y Danza del INBA, con lo que el poder de Ana Mérida al interior de la ADM se vio afectado. Esta situación, además de su desacuerdo con "los clásicos" y con los criterios artísticos de la dirección del INBA, y su espíritu independiente la orillaron a fundar el Grupo Experimental. Lo constituyó con sus alumnos, a quienes entrenaba con su propia técnica, elaborada a partir de las enseñanzas de sus maestras Sokolow y Waldeen. (128) Eran principalmente bailarines y bailarinas muy jóvenes de la compañía que la respetaban y admiraban, que tuvieron su primer acercamiento a la danza gracias a ella y que se convertirían en grandes figuras de la danza mexicana.

El repertorio que Mérida montó con el Grupo Experimental, según Rocío Sagaón (una de las más brillantes de sus bailarinas) tenía "magia" por la marcada influencia de Katherine Dunham y

los movimientos negroides, movimientos libres, los que Ana captó muy bien y que todos bailábamos con verdadero entusiasmo. Su estilo tenía mucho sabor, era realmente excepcional en esa época. Todos la seguíamos por la gran admiración que le teníamos, por su forma de trabajar. (129)

En enero de 1950 el Grupo Experimental viajó a Guatemala, en un avión especial enviado por el presidente de ese país, Juan José Arévalo. Dieron funciones durante los VI Juegos Deportivos Centroamericanos, e inauguraron el Teatro al Aire Libre de la Ciudad Deportiva. Ahí Mérida estrenó su obra *Canción desesperada*, sin música y con el poema de Pablo Neruda declamado por Miguel Ángel Asturias. (130)

También en ese año, Miguel Covarrubias ocupó la jefatura del Departamento de Danza del INBA. Durante dos años impulsó notablemente a la danza moderna nacionalista, llevándola a la cúspide de su desarrollo. Logró conjuntar los esfuerzos de todos los y las artistas de la danza; sokolovas, waldeenas, clásicos o independientes, todos participaron, a excepción de Ana Mérida.

Para Covarrubias, Mérida era una de las personalidades de la ADM que era necesario incorporar a la compañía, pero no lo logró; ella, que sólo lo veía como "administrador" y continuamente le hacía críticas, (131) consiguió, en julio de 1950, que el subdirector del INBA, Fernando Gamboa, oficializara su Grupo Experimental al interior de la ADM. Los términos del acuerdo le permitían "la libertad necesaria para desarrollar sus actividades", tener espacio para trabajar, decidir sus formas de entrenamiento y contar con el sueldo para nueve integrantes, "en la inteligencia de que artísticamente queda obligada a coordinar sus labores con la dirección de la Academia de la Danza, de la cual depende administrativamente". (132) Pero Mérida no siguió esos lineamientos y actuó en total independencia de los dictados de Covarrubias. (133)

Ella se resistía a perder poder y autonomía artística y a aceptar a otros "extranjeros". Mérida, en comunión con los conceptos

de Waldeen, consideraba que con José Limón y Xavier Francis la danza moderna mexicana se "academizaba y estereotipaba", mientras que su Grupo Experimental "se aventuraba por nuevos rumbos y refinaba la interpretación de los mejores hallazgos del movimiento iniciado" en 1940. (134) Sin embargo, Limón y Francis realizaron un importante trabajo conjunto con las y los artistas mexicanos, del que Mérida se relegó. Tan sólo su obra *La balada de la luna y el venado* fue incluida en la primera temporada del Ballet Mexicano (marzo y abril de 1951).

En octubre y noviembre de 1950, Ana Mérida y su Grupo Experimental viajaron, por invitación de la Universidad de Guadalajara, a esa ciudad, y presentaron su repertorio. Se enfrentaron con un público mayoritariamente masculino y desconocedor de la danza moderna. Guillermina Peñalosa, una de las bailarinas que participaron en esa gira, recuerda:

Había mucho público y muchos jóvenes. Y entonces, en una serie de movimientos al abrir a la segunda, se nos salió una pierna completa por la abertura de la falda y no sabes el chiflerío que se armó. Nos pedían dinero y una serie de cosas. Yo estaba azorada. Después vi que esas cosas pasaban, pero esa vez fue una impresión terrorífica. (135)

Esas experiencias no hacían mella en Ana Mérida y continuó con las giras. En junio de 1951, con apoyo del gobierno del estado de Chiapas, partieron hacia Tuxtla Gutiérrez, después de tener un enfrentamiento directo con Covarrubias. Con el fin de evitar que los bailarines participaran en la gira, Covarrubias los amenazó con cesarlos (lo que efectivamente hizo), pero aún así y mostrando la fidelidad que le tenían a Ana Mérida, gran parte del grupo se marchó. La bailarina Roseyra Marengo recuerda que en Tuxtla Gutiérrez "nos

recibieron como si fuéramos dioses y reinas. Quedamos cesados de la compañía pero muy contentos", y al regresar a México, fueron reinstalados en la ADM. (136)

El repertorio que había acumulado el Grupo Experimental y que presentaron en el Teatro Francisco I. Madero de Tuxtla Gutiérrez, estaba compuesto por *Norte, Tres danzas jaliscienses, La balada de la luna y el venado, El hombre y el infinito y Huapango*, de Ana Mérida; *Provincianas y Danzas románticas*, de Evelia Beristáin; *Tres estudios de Chopin*, de Mérida y Beristáin; *Fecundidad* de Guillermo Keys, y la obra colectiva *Suite de danza clásica*.

Después de sus exitosas funciones, Ana Mérida fue invitada por el gobernador de Chiapas, Francisco J. Grajales, para crear una obra sobre los recién descubiertos murales mayas de Bonampak. El resultado fue la obra *Bonampak* (argumento y texto Pedro Alvarado Lang; esc. Carlos Mérida; vest. Leopoldo Macías Báez y Angeles G. de Macías), que la coreógrafa hizo "en contrapunto" (137) a *Los cuatro soles* (mus. Carlos Chávez; libreto Carlos Chávez y Covarrubias, esc. y vest. Covarrubias). Esta obra la había estrenado José Limón, como coreógrafo huésped de la ADM y el Ballet Mexicano, en su temporada de marzo y abril de 1951, y había utilizado un enorme contingente de bailarines y estudiantes para representar la leyenda prehispánica. Limón y la ADM alcanzaron un resonado éxito con esa obra, y Ana Mérida quiso competir en los mismos términos: con una obra basada en motivos prehispánicos y con un gran número de participantes.

Mérida trabajó *Bonampak* sin sus bailarines y bailarinas, por lo que se vio obligada a



hacer el ballet con unos danzantes que me encontré en Avenida Juárez [en la ciudad de México]; contraté a 35 y me los llevé a Chiapas donde logré juntar a 140 elementos, contando entre ellos a las "señoritas de sociedad" [...] Se trataba de reproducir, de ponerle movimiento a los frescos de Bonampak; utilizaba pasos autóctonos y luego movimientos que yo inventaba. (138)

Aunque *Bonampak* le valió a Mérida su restitución en la ADM, por parte de la SEP, Covarrubias consideró que "más que una danza es un gran espectáculo escolar", (139) agudizando las diferencias con la coreógrafa. Por su parte, Carletto Tibón escribió que la obra era "de gran fuerza y muy mexicana" y que le había parecido extraordinaria "por el sentido y por los conjuntos magníficos. Gente que no sabe bailar y que, sin embargo, baila, y lo hace con auténtica fe, diríamos, en el cuerpo. Esta fe es otorgada por la verdadera coreógrafa". (140)

El estreno fue en noviembre de 1951 en el Teatro del Pueblo de Tuxtla Gutiérrez. En junio de 1952 se repuso en el PBA junto con dos obras más de Mérida, *Norte* y *Suite veracruzana* (mus. Gerónimo Baqueiro Fóster; esc. y vest. Carlos Mérida), en medio de gran publicidad y con la presencia del candidato oficial a la presidencia, Adolfo Ruiz Cortines, en una de las funciones.

Además de ese trabajo, Ana Mérida colaboró con Waldeen en el Ballet Concerto, que preparó para febrero de 1952, un repertorio nuevo con obras de su maestra y la suya propia, *Tres danzas jaliscienses*.

Con el cambio de gobierno y de funcionarios, Ana Mérida regresó al medio oficial como bailarina y coreógrafa del Ballet Mexicano en 1953, y desde ahí atacó a Carlos Chávez y a Covarrubias, por haber fomentado el "favoritismo y la inmoralidad en el Departamento de

Danza". (141) Aunque mantuvo al Grupo Experimental hasta febrero de 1953, cuando realizó una gira a Chihuahua y estrenó *Al aire libre* (mus. Bartok; esc. y vest. Juan Soriano), su trabajo se centró en la compañía oficial.

Con Ballet Mexicano estrenó en 1953 *Psiqué* (m. Franck; libreto Miguel Bueno; esc. y vest. Carlos Mérida), donde ella representaba el personaje protagónico acompañada de cuatro bailarines varones. La obra le valió negativos comentarios por parte de Flores Guerrero, quien la calificó de efectista, porque consideraba que en ella Mérida había recurrido "al fácil aprovechamiento de la proyección sentimental del gran público", y al "empleo constante de figuras plásticas desligadas que, no obstante, su fina composición, no constituyen una unidad balletística". (142)

En 1954 y 1955, además de su trabajo en la compañía oficial, Ana Mérida se integró a Quinteto, un grupo de cámara con cinco integrantes, donde Mérida bailaba en sus propias obras, como *La balada de la luna y el venado* y *Al aire libre*, además de *Quinteto* (c. Magda Montoya; mus. Haendel). *Quinteto* (formado por su promotora Magda Montoya, Rosa Reyna, Ana Mérida, Ricardo Silva y José Silva), contó con apoyo oficial y dio funciones en diversos foros de México y otras ciudades. En la gira que el grupo realizó en enero de 1955, Ana Mérida no participó debido a una lesión que por mucho tiempo la afectó y fue determinante para su retiro como bailarina.

Quinteto siempre recibió excelentes comentarios por la gran calidad de sus bailarines, aunque no por sus coreógrafos. Flores Guerrero escribió al respecto y señaló que de todos ellos Ana Mérida era quien se acercaba al "modernismo coreográfico". Decía que en *Al*

*aire libre* podía apreciarse su "formalismo artístico", y que su "realización balletística, por intuitiva y no intelectual, ha imprimido a la danza un sentido poético fino, de buen gusto y con el peculiar estilo de la bailarina". Sin embargo, hacía énfasis en que Mérida se limitaba al "esteticismo momentáneo de los movimientos", lo que iba en detrimento del "impacto emocional". (143)

Flores Guerrero, convencido de que el nacionalismo y expresión contemporánea eran los valores fundamentales de la danza moderna mexicana, fue el único de los críticos que hizo comentarios adversos a *La balada de la luna y el venado*. En 1953 habló sobre el "buen gusto esteticista" de Mérida en esa obra, pero consideraba que el tema que trataba y la forma de hacerlo eran parte de la tradición de la danza clásica y alejaban a la coreógrafa del "auténtico modernismo". Comparaba la obra con *La muerte del cisne* y otras similares que empleaban "sentimientos y alegorías animalísticas" que, para él, distaban del camino que debería tomar la danza moderna. (144)

Por su parte, Siqueiros habló sobre la tendencia coreográfica de Ana Mérida y de otros artistas que seguían su línea, a la que el muralista definía como "posición teórica formalista (la transcripción de la pintura formalista a la danza formalista)". Para él, la bailarina contaba con grandes facultades y férrea disciplina, pero llegaría el momento en que chocaría

frente al muro final del callejón de las búsquedas formales, como le está aconteciendo a la pintura y a las artes plásticas en general. La potencialidad creadora de quienes mantienen tal posición se disolverá lamentablemente si es que una reacción oportuna no lo hace cambiar. (145).

La fuerte personalidad de Ana Mérida la llevó a convertirse en líder de una de las facciones que se crearon en la compañía oficial; hacia 1955 dirigía su propio grupo (que conservó el nombre de Ballet Mexicano), y sólo se plegó a Waldeen, cuando fue nombrada directora del Ballet de Bellas Artes por un corto periodo en 1956. En ese año, Mérida bailó *Polifonía* (c. Helena Jordán), *Titeresca* (c. Evelia Beristáin), *Zapata* (c. Guillermo Arriaga), *Leyenda* (c. Beristáin) y *Cuauhtémoc* (c. Arriaga), además de la controvertida obra de Anna Sokolow, *Poema*.

Aunado a eso, participó como bailarina huésped con la compañía de danza clásica dirigida por Felipe Segura, el Ballet Concierto de México, en la obra *Fuego muerto* (c. Jorge Cano; mus. Wagner; diseños Luis Sánchez Arriola) que, debido a que giraba en torno a la homosexualidad masculina, causó gran polémica. Ana Mérida fue invitada por su versatilidad como bailarina y su enorme proyección escénica.

Una vez que renunció Waldeen a la dirección del BBA, nuevamente la compañía oficial se dividió en grupos; Ana Mérida y Guillermo Arriaga retomaron la dirección del Ballet Mexicano. Sin embargo, pronto se dieron conflictos internos, uno de los cuales desembocó en la expulsión de la bailarina Colombia Moya; (146) seguiría la del bailarín venezolano Tulio de la Rosa, quien había llegado a México por invitación de Mérida con el fin de fortalecer a su grupo y que se mostró crítico al trabajo de la compañía. (147)

En la temporada de noviembre de 1956, en el PBA Ana Mérida repuso *La balada de la luna y el verano* (ahora con escenografía de Leonora Carrington), y estrenó *La balada de los quetzales* (mus.

Jiménez Mabarak; esc. y vest. Carlos Mérida), sobre una historia de amor imposible entre un quetzal y una joven y que fue considerado como un "argumento original y atrevido". (148) Mérida había dedicado el preestreno de esa obra a su maestra Waldeen "quien con lágrimas en los ojos agradeció el homenaje". (149)

Si bien no hubo acuerdo entre los críticos sobre el valor de las coreografías de Ana Mérida en esa temporada, muchos de ellos destacaron su participación como bailarina, pues era

una figura señorial que se apodera de las dimensiones escénicas para llenarlas de una sola idea, de una sola estatua y de una sola línea, en que se suman las ambiciones del esteta. En *La balada de la luna y el venado* llena esta artista al público de una cosita muy simple: de Ana Mérida." (150)

Por su parte, Flores Guerrero, aunque criticaba la coreografía, reconocía a Mérida como una excelente bailarina y artista "de primer orden", quien "interpreta La Luna con movimientos fluidos, etéreos, que revelan su personalidad inconfundible". (151)

Como figura clave de la danza moderna, Mérida intervino en la discusión en torno al arte nacionalista que inició Anna Sokolow en 1956. Para Mérida, la danza moderna mexicana contaba con solidez y no sería afectada por "las fuerzas externas que tratan de desvirtuar nuestro movimiento", sino que éstas acabarían por ser "devoradas por la gran fuerza creadora mexicana". Negaba ser nacionalista "porque el nacionalismo tiene un contenido estatal, trata de comportar a todos los connacionales en una línea", y el arte debería "aceptar todas las enseñanzas y valores universales y practicarlos de acuerdo con nuestra psicología y tradición, eso que llevamos dentro y que no

podemos evitar sin traicionarnos vitalmente". (152) Con eso, Mérida hacía una síntesis de las ideas de Waldeen y Sokolw sobre la nacionalidad en la danza.

En marzo de 1957 Ana Mérida y el Ballet Mexicano viajaron a Venezuela, con apoyo de la SEP. En Caracas se presentaron exitosamente dentro del Congreso Bienal de Música de Latinoamérica, y tuvieron una temporada en el Teatro Municipal y en la Concha Acústica de las Colinas de Monte Bello, ante veinte mil espectadores. Al regresar a México, la compañía de nuevo tuvo problemas internos; las bailarinas y Guillermo Arriaga acusaron en julio de 1957 a Ana Mérida de tomar medidas absurdas y hacer manejos inadecuados en la compañía. (153) Sin embargo, siguieron trabajando, dieron funciones en varias ciudades del país y en el PBA, con repertorio de Mérida y Arriaga.

Después de la temporada del PBA, cuando los problemas internos se volvieron irresolubles, Arriaga formó una nueva compañía, el Ballet Popular. El Ballet Mexicano desapareció, ya que Ana Mérida se vio obligada a retirarse para reponerse de su "vieja lesión en la columna vertebral". (154) Sin embargo, Ballet Popular incluyó a Ana Mérida como coreógrafa huésped, y en la gira que realizó a la Exposición Universal de Bruselas en septiembre de 1958, presentaron *La balada de la luna y el venado*.

#### **Amalia Hernández: Ballet Folklórico de México**

Amalia Hernández ha hablado en varias ocasiones sobre el origen de su interés por la danza tradicional mexicana, y siempre lo ha hecho como hablando de un enamoramiento. Ella dice que se dejó cautivar por la danza y la música que conoció en diversos lugares del país, cuando

veía y oía a campesinos e indígenas en fiestas populares o en su vida cotidiana. Además, en su casa tocaba la guitarra y cantaba canciones mexicanas con su madre, y había tenido las enseñanzas de importantes maestros de danza mexicana en la END.

"Y soñaba -¡Qué precioso ha de ser irse de danzante por las ferias de los pueblos! Ese era un sueño poco ambicioso. Pero también tenía otro mayor -¡O bailarina de ballet para recorrer el mundo!". (155) Y Amalia Hernández cumplió su sueño. Lo logró al desarrollar profesionalmente una nueva forma de danza, a partir de su esfuerzo e inteligencia.

En 1951 Amalia Hernández todavía era integrante de la ADM, cuando Covarrubias impuso sus criterios. Para él la danza mexicana debía seguir el mismo camino que habían tomado la pintura y la música: "surgir de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista" pero expresado con un lenguaje moderno y universal; (156) por lo que la única manifestación que consideraba válida era la danza moderna. Descartaba a la danza clásica y a la danza folclórica, porque ésta última se desvirtuaba al llevarla al teatro; (157) sólo "debería cultivarse con veneración y respeto como parte esencial de la educación de nuestros bailarines, no para 'mejorarla' sino para poseerla y aprovecharla en autenticidad". (158)

Este criterio limitó las aspiraciones de Amalia Hernández, quien había pretendido en 1951 crear una danza con los sones Antiguos de Michoacán, "y me dijeron que no, porque tenía que ser música contemporánea". (159) Entonces, se retiró de la ADM y buscó sus propios espacios.

De esa manera, las tres artistas, Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández se vieron obligadas a separarse del INBA; cada una tenía sus propias propuestas y se negaron a ceñirse a los dictados oficiales. Sólo Ana Mérida regresó al medio oficial y, por un breve lapso, también Hernández, pero ella y Bravo tuvieron la fuerza de mantener sus compañías independientes (con todos los problemas económicos y de organización que les significó) que les han permitido trabajar con estabilidad hasta el presente.

Paralelamente a su trabajo con la ADM, Hernández había seguido colaborando con su maestra Waldeen; fue una de las bailarinas del Ballet Waldeen que se presentó en el PBA en noviembre de 1949. Tres años después, y una vez que se había separado del INBA, Amalia Hernández promovió la creación del Ballet Moderno de México (BMM), se encargó de financiar a la compañía (incluso era en su propia casa donde ensayaban), pero fue Waldeen quien tomó la dirección.

En marzo de 1952, el BMM se presentó en el PBA con obras de Waldeen, Amalia Hernández y Ana Mérida, ésta como artista invitada y autora de la obra *El despertar* (mus. Salvador Levy). Hernández estrenó una de las obras que más tiempo ha permanecido en el repertorio mexicano, *Sones michoacanos* (mus. autóctona por el Trío Los Aguilillas), (160) que había creado según su idea original y con el apoyo de Waldeen.

Esa obra recibió muy buenas críticas; Flores Guerrero habló de su "toque de gracia y brillantez" y del "alegre sonido metálico de las sonajas de dos bailarinas que, en sucesiva aparición, emocionaron con sus hermosos y aéreos movimientos". (161)



En agosto y septiembre de 1952, el BMM tuvo funciones en la Sala Chopin; además de las obras de Waldeen y Evelia Beristáin, Amalia Hernández presentó *Contra la muerte*, *Tres sonatas españolas*, *Sones antiguos michoacanos* y *Por la libertad*. (162) En esa ocasión, la crítica habló sobre las integrantes de la compañía (Waldeen, Hernández, Beristáin, Roseyra Marenco, Alma Rosa Martínez y Bary Rolfe) como un "conjunto de mujeres incomparables, jóvenes, bellas, artísticamente maduras, técnicamente completas y de simpatía cautivadora sin excepción". (163) Así era Amalia Hernández en el foro, con una enorme proyección escénica que lograba aglutinar la atención de los espectadores.

Después de esa temporada, vino la ruptura con Waldeen, quien abandonó el grupo, y Hernández dedicó sus esfuerzos a un proyecto que modificó el campo dancístico mexicano. De nuevo, la alumna se respaldaba en su propio trabajo coreográfico y se liberaba de su maestra para encontrar su propio camino.

Hernández transformó al BMM y su repertorio, que no volvió a incluir obras de Waldeen. En noviembre de 1953 tuvo otra temporada en la Sala Chopin, con las obras: *Danza yaquí*, *Fiesta*, *La danza de la guerra al dios Huitzilopochtli*, *Sones antiguos de Michoacán*, *El cupidito*, *Sones mariachis*, *Zapateado veracruzano*, *Sonatas españolas del Padre Soler*, *El fandango del candil*, *El amor en el Medioevo*, *Saludo*, *Concierto oriental*, *Danza negra* y *Danza eslava*, todas ellas de Amalia Hernández. Además *Movimiento sinfónico* (c. Roseyra Marenco) y *Contraste* (c. Alma Rosa Martínez). A pesar de que el trabajo de Hernández cada vez que se inclinaba más hacia la danza folclórica,

aún había obras de danza moderna como la de Roseyra Marenco que tuvo gran aceptación esa temporada.

El objetivo que perseguía Hernández con su trabajo, según Juan José Arreola, era presentar "con un criterio artístico" las "muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criollas y modernas", lo que significaba "depurar y elevar a su verdadero nivel algunas de estas creaciones populares". (164) Esto era lo que Covarrubias había combatido y que, para Flores Guerrero, era cuestionable y alejado del "auténtico" movimiento de danza moderna mexicana que debía "buscar lo esencial de la tradición artística del pueblo para traducirlo a los lineamientos de una creación original y propia del coreógrafo". (165)

La crítica que hizo Flores Guerrero de esa temporada de 1953 fue devastadora, e incluyó desde "el acre sabor de unos textos mal redactados" del programa hasta el "carácter superficial" de las obras. Señalaba que eran "coreografías ligeras" creadas para la televisión, que no habían resistido su presentación en un teatro. *La danza de la guerra al dios Huitzilopochtli* mostraba las dificultades de "llevar la arqueología al escenario", que requería de profundos conocimientos históricos, "además de una buena dosis de sensibilidad y buen gusto"; si esto no se conseguía, entonces se caía "irremisiblemente en la ideal y fantasiosa concepción de algo burdo e irreal, en un mexicanismo artificial de plumas y macanas".

Por su parte, *Zapateado veracruzano*, según el crítico, caía en la "fácil escapatoria" del folclorismo, pues "no es recreación, sino traslación; no es coreografía original, sino adaptada". *El amor en el medioevo* "invita sencillamente a cerrar los ojos y oír la música de

Gluck"; *Danza negra* "evidencia la intromisión de lo que menos esperaba uno en la danza de concierto: la influencia lamentable en este caso, de las películas norteamericanas de revista". Inclusive le pareció que *Sones antiguos de Michoacán* había perdido todas sus virtudes y ahora era una obra "marchita".

Sin embargo, Flores Guerrero reconoció la calidad de las escenografías de Robin Bond y del vestuario de Dasha, quienes se convirtieron en parte importante de la propuesta escénica que Amalia Hernández desarrollaba. (166)

Después de dar funciones en noviembre de 1954, el BMM desapareció, pero Amalia Hernández continuó trabajando con otro grupo, el Ballet de México, que en forma simultánea al BMM había fundado en 1952. Era un pequeño grupo de ocho bailarinas de la ADM que trabajaba en la única televisora mexicana, y cuyas giras por el país eran patrocinadas por la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación.

*Sones antiguos de Michoacán*, que había sido la primera obra "inspirada en el folclor y desarrollada en una forma teatral", (167) bailada por el Ballet de México y el BMM, le valió a Amalia Hernández el Premio de Radio y Televisión de 1953 como el mejor ballet folclórico. Esto le dio seguridad para continuar en su línea, además del apoyo del grupo de bailarinas de gran calidad con el que contaba y que le permitieron expresar el refinamiento y sencillez que requería esa danza. (168) Para crearla había contado con el apoyo de Waldeen, pero también del "zar de la televisión mexicana", Emilio Azcárraga, con quien llegó Amalia Hernández en 1952.

El éxito del Ballet de México, le permitió contar en 1954 con el patrocinio de la empresa General Electric, gracias al cual tuvo veinte presentaciones en el programa de televisión *Función de gala*; el Banco del Ahorro Nacional le patrocinó 47 presentaciones más, y en la televisión de los Estados Unidos se programó el ballet ritual azteca de Amalia Hernández, *The White Orchid*. Para este trabajo, fue muy importante el apoyo que recibió de Luis del Llano, su tercer marido, quien "alentó el éxito" de Amalia Hernández desde su posición como director de Televisión. (169)

En 1955, su grupo obtuvo el Premio de la Ciudad de México como mejor compañía en su género; dio numerosas funciones en foros mexicanos y realizó dos giras a Cuba, presentándose al aire libre, en la televisión, en la Sociedad de Arte y en la Universidad de La Habana. (170)

Amalia Hernández supo utilizar a la televisión como medio de difusión y realizó una "labor efficacísima, tenaz, al servicio de la danza". (171) El trabajo le exigía poner obras nuevas semanalmente, lo que le dio gran experiencia y mayores conocimientos en coreografía.

Televisión estaba interesado en presentar danza dentro de sus programas, por lo que Azcárraga hizo una gran inversión para construir un teatro-estudio especialmente para ello a finales de 1957. Por supuesto, fue Amalia Hernández la directora del proyecto, que pretendía establecer varios grupos con diversos coreógrafos y numerosos ejecutantes para crear un amplio repertorio "desde los tradicionales ballets sobre 'puntas' hasta las danzas místicas,

folclóricas, cubanas, africanas y aquellas que hablan de la tradición y el recio sabor de nuestras danzas modernas". (172)

La compañía de Amalia Hernández fue la columna vertebral de ese gran conjunto, y montó *México a través de los siglos*, con treinta bailarines y bailarinas, tres conjuntos de música y una lujosa producción. La obra hacía un recorrido por la historia del país y constaba de danza prehispánica, danza en la Colonia y danza folclórica y moderna. A pesar de todo el trabajo invertido, Azcárraga rechazó la obra, pero el Ballet de México se mantuvo en sus programas televisivos semanales.

Simultáneamente, Amalia Hernández "mujer tenaz, incansable, fanática de su arte, extraordinariamente entusiasta para todo lo que sea danza, en relación a México", (173) coordinó la danza de la película *México lindo y querido*, (174) y fue invitada por la Dirección General de Turismo al Festival de Montreal de 1958, (175) con presentaciones en la televisión y la Comedia Canadiense, (176) así como en la ciudad de Nueva York.

En Montreal, las presentaciones de la compañía (con el nombre de Ballet Moderno de México) tenían como base el frustrado espectáculo *México a través de los siglos*. En general, las opiniones del público y la crítica fueron muy positivas y fueron ovacionados de pie, pero también hubo quien consideró que su espectáculo, divertido y con colorido, era más adecuado para un cabaret refinado, y dirigido a turistas, pues según algunos críticos, la compañía no representaba a la cultura mexicana auténtica. (177)

A su regreso a México, la embajada de Canadá les ofreció una recepción, en la que bailaron ante embajadores y funcionarios, como

el Oficial Mayor de la Secretaría de Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz.  
(178)

En 1959, Amalia Hernández y Felipe Segura iniciaron un trabajo conjunto que involucró a sus compañías (Ballet de México y Ballet Concierto). Los integrantes de ambas, con el nombre de Ballet de México, codirigido por Hernández y Segura, se presentaron en la famosa revista *Fiesta musical* en el Nuevo Teatro Ideal. La incorporación de bailarines y bailarinas del Ballet Concierto, así como la disciplina que impuso Segura a la compañía, le permitió al Ballet de México avanzar hacia su profesionalización y mejorar su nivel técnico. Por su parte, para los bailarines de ballet significó una fuente de trabajo y seguridad económica.

Después de la temporada en el Ideal, Miguel Álvarez Acosta, director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores, le dio un gran impulso a la compañía de Amalia Hernández, que tomó el nombre de Ballet Folklórico de México (BFM). A instancias del funcionario, Felipe Segura se incorporó a la compañía y se convirtió en el director artístico; a partir de su experiencia dentro de la danza clásica hizo aportaciones al concepto de espectáculo del BFM, y le dio unidad a las pequeñas danzas que conformaban el programa para convertirlas en ballets más largos y con un argumento mínimo; asimismo, reforzó la compañía con los bailarines del Ballet Concierto e incorporó su sistema de multas para imponer medidas disciplinarias. Segura se encargaría de estos aspectos, mientras que Amalia Hernández se concentró en sus funciones de directora, coreógrafa y encargada de las relaciones públicas.

El BFM fortalecido partió a Chicago para participar en el Festival de las Américas de agosto de 1959, realizado paralelamente a los Juegos Deportivos Panamericanos. (179) Ahí obtuvieron un gran éxito de público y crítica, e inclusive la revista Life les dedicó la portada.

Un mes después, el BFM acompañó a Gustavo Díaz Ordaz, ahora secretario de Gobernación, a Los Ángeles, en la conmemoración de las Fiestas Patrias. Actuaron exitosamente en el City Hall, el Belvedere Recreation Park y el Teatro Griego de esa ciudad, además de la Ópera de San Francisco.

Fue a partir de ese momento que Amalia Hernández se desligó de la danza moderna y su propuesta folclórica tomó mayor solidez. Ella recuerda su etapa de "moderna" como un momento "durísimo" de su vida profesional, que no le gustaría repetir, pero reconoce que le dio "una disciplina muy grande" e importantes conocimientos de parte de sus maestros y maestras, como Waldeen. Fundamentalmente, le debe a la danza moderna, según sus palabras, "el concepto contemporáneo" del arte que significa recuperar "la dinámica, el sentido que tiene la época que estamos viviendo", y que también está presente en la danza folclórica. (180)

En 1958 Adolfo López Mateos ocupó la presidencia y, aunque el país vivía la desnacionalización económica y social, se mantuvo a nivel de discurso la ideología del nacionalismo revolucionario, pero adquirió una nueva connotación; ahora hacía referencia a una visión cosmopolita, en la que el arte y la cultura nacionales eran considerados embajadores eficaces en el mundo. La danza folclórica, definida como nacionalista y que resemantizaba a la danza

tradicional, se adecuaba a la nueva época, y se convirtió en el arte oficial que requería el Estado mexicano. Éste utilizó al folclor para promover su imagen nacional y homogénea, vinculándolo a las bellas artes que, en la danza folclórica escénica, se realizó a través de los procesos de academización y espectacularización. (181)

Dentro de esta lógica, el nuevo director del INBA, Celestino Gorostiza, propuso a Amalia Hernández presentarse todos los domingos a las 9 de la mañana en el PBA. Era el horario en que se exhibía la cortina de cristal Tiffany y, aunque en un primer momento no tuvieron público, después se convirtió en un éxito de taquilla, especialmente por la aceptación que tuvo entre los turistas, la que se ha mantenido cuarenta años después.

Con esto, Amalia Hernández y el BFM recibieron apoyo del INBA, institución que supo aprovechar el éxito internacional de la compañía, basado en su calidad y concepto de espectáculo de danza tradicional. Además de que el BFM se adecuaba a las nuevas necesidades del Estado, proveyó al INBA de la entrada de recursos superiores a los que hubiera podido lograr cualquier otro grupo dancístico.

El interés de Gorostiza por el BFM lo convirtió en el presidente de la compañía, posición que quiso aprovechar para imponer sus criterios. Eso provocó que la prensa lo considerara como su creador, sin darle reconocimiento al trabajo que Amalia Hernández había realizado desde 1952. La prensa veía el "surgimiento" del BFM en 1959 como "un hecho natural y necesario: la danza popular mexicana debía ser presentada, definitivamente, en un alto plano de dignidad técnica y artística". (182) Asimismo, la prensa apoyaba a la compañía frente



a los grupos extranjeros que cada vez en mayor medida llegaban a los teatros mexicanos, e incluso, aparecieron caricaturas en varios periódicos, en las que "Celestynowky" Gorostiza pateaba al ballet mexicano, (183) o vestido como cosaco decía que "el INBA fomenta el *folklore... ruso*". (184).

El propio presidente López Mateos decretó la creación de una compañía mexicana de danza folclórica, que representaría al país y daría una nueva imagen al gobierno en el exterior; el INBA cumplió la disposición eligiendo precisamente al BFM, y no a cualquiera de los otros existentes, pues no habían alcanzado el nivel de profesionalización que se requería o porque propugnaba por la autenticidad de la danza tradicional contra su espectacularización. Así, en 1959 el BFM nació, oficialmente, por decreto presidencial, y las autoridades "designaron" como directora de su propia compañía, a Amalia Hernández. (185)

Ella recuerda el hecho sin ningún resentimiento, y dice que López Mateos "me llamó un día y me dijo, 'Amalita, una compañía tan exitosa no puede pertenecer a una sola persona, te la voy a expropiar, ahora pertenece al pueblo de México'". Y ella aceptó, no sin antes poner sus condiciones, que le impidieron perder el control sobre su compañía. (186)

A su llegada al PBA, Hernández hizo los cambios necesarios: "Cuando llegué al teatro me puse a estudiarlo y me di cuenta de que era un teatro para ópera, por eso le metí un gran coro de música mexicana que pudiera proyectar el sentido grandilocuente que tiene la ópera". (187) Amplió el espectáculo y modificó el foro, además de invitar a Guillermo Arriaga como director de escena. La compañía se

lanzó entonces a un intenso trabajo para dar funciones permanentemente en el PBA.

La incorporación del BFM al INBA y su consecuente pérdida de independencia, lo transformó en el Ballet Folklórico de Bellas Artes (BFBA), que debutó en el PBA en enero de 1960. Se inició entonces la polémica en torno a su valor artístico, su autenticidad y su representatividad de México ante el mundo. Miguel Adam fue uno de los críticos más severos. Éste sostenía que debían cumplirse dos condiciones para que el folclor fuera presentado en un foro: autenticidad y profesionalismo, pero que en la práctica se estaba haciendo una "mamarrachada indigna" que sólo engañaba "a las parvadas de bobalicones turistas, que domingo a domingo, engrosan las arcas del INBA, asistiendo a las funciones del BFBA". Para él, esta compañía carecía de autenticidad y de profesionalismo; "estas dos condiciones son sustituidas por la adulteración, el mercantilismo y la improvisación". El "show" que presentaba estaba constituido por tres etapas de la historia de México: la precortesiana, la colonial y la contemporánea; "de las cuales las dos primeras están absolutamente fuera de lugar como manifestaciones de folclore mexicano". Para él, la única razón que justificaba la inclusión de las danzas precortesianas era "que la danza con plumas y muchachas de piernas desnudas son exóticas, comerciales, y forman parte de toda revista musical que se respete". Sobre el periodo colonial, decía, sólo se presentaban danzas de castañuelas y pandereta y no lo más representativo, como el jarabe. La última parte,

compuesta por las danzas populares que todos conocemos y [un cuadro] más o menos logrado de la Revolución, sería la que menos reparos ameritaría por su composición, a pesar de la mediocridad en que se

desenvuelve y que nos hace suspirar por algunas humildes fiestas de escuela [...] Sólo dos detalles nos dan la tónica de la "propiedad" con que están puestas las danzas: los hermosos vestidos veracruzanos han sido convertidos en multicolores vestidos de manta adornados con unas extrañas rayas oblicuas, en segundo lugar, pasos zapateados españoles alternan con los mexicanos en plena coexistencia pacífica, quizá para hacer gala de que aquéllos también nos los sabemos. Mas lo que rebasa toda medida y da idea clara de la confusión, es el afán incontrolado de taparse la cabeza con las enaguas, y dejar el resto expuesto a las miradas atónitas del respetable. (188)

Además de este artículo, aparecieron otros que hablaban del "lamentable" trabajo del BFBA, por "la serie de mixtificaciones en que se ha incurrido". (189) Pero también había muchos otros que halagaban el trabajo y lo consideraban auténtico:

Un aplauso sincero a Amalia Hernández, hija del conocido político y magnate don Lamberto Hernández, quien ha vertido todo lo que sus pupilas y mente absorbieron en sus muchos viajes, en sinfonía de colores y ritmo de movimientos sin igual en el ballet y coreografía que aplaudimos con delirio, con sentido de arte enaltecido por el sentimiento profundo de mexicanos. (190)

Se le consideraba al BFBA como el medio para "cultivar [las] manifestaciones del arte popular, preservarlas de la corrupción y el olvido como base de un importante espectáculo". (191) Así, lo mismo se le calificaba como espectáculo "revisteril" que como representante de las "esencias" y tradiciones nacionales.

El BFBA actuó en numerosos actos oficiales y, tan sólo en 1960, dio 104 funciones en el PBA. La compañía se mantenía de sus propios ingresos, algo insólito en la danza escénica y, cuando a finales del año se dieron a conocer los récords de taquilla, fueron el BFBA y el Ballet Georgiano los espectáculos más destacados, por encima de muchos otros que visitaron el PBA. (192)

En 1960, Amalia Hernández estrenó *Danza de los quetzales*, *Revolución*, *Tonantzintla* y *Tehuantepec*, que pasaron a formar parte del extenso repertorio. En términos generales, éste se ha mantenido constante, pues está dirigido a un público compuesto por turistas, o para el que asiste a los festivales internacionales, por lo que no se requieren cambios frecuentes. Además de esta razón, Amalia Hernández sostiene que cada una de las obras necesitan de un largo tiempo para montarse, por el proceso de investigación previo que conllevan y que a veces es muy prolongado. (193)

En 1961 el BFBA incrementó sus actividades nacionales e internacionales, y obtuvo el apoyo técnico y artístico de Agnes de Mille, la notable coreógrafa norteamericana, quien trabajó por unos meses con la compañía. Pero sin duda, el evento del año fue su participación en mayo en el Festival del Teatro de las Naciones de París, donde compitió contra 36 espectáculos internacionales y recibió el Primer Premio. Este triunfo significó el lanzamiento internacional de Amalia Hernández y su compañía; López Mateos los felicitó personalmente cuando regresaron a México y empresarios de varios países empezaron a ofrecerles atractivos contratos.

A partir de ese momento, la compañía logró convencer a un número mayor de espectadores; el exigente Armando de María y Campos lo calificó como un "espectáculo folclórico superdotado", por medio del cual Amalia Hernández había logrado

convertir en realidad el sueño que tuvieron hace más de cuarenta años un grupo de escritores, compositores y pintores, que bajo la tutela económica del licenciado José Vasconcelos intentaron crear un espectáculo formado por los bailes y cantos de la ancha tierra mexicana. (194)

En la prensa se mostraba una euforia a favor del BFBA y Amalia Hernández, pero surgió la discusión (que en la actualidad persiste) sobre la legitimidad de explotar comercial y artísticamente el arte tradicional. Un grupo de músicos purépechas reclamaron haber sido utilizados como informantes por esa y otras compañías similares, sin que se les redituara nada a sus comunidades y a los "auténticos artistas populares". Encima de eso, decían que el producto escénico tergiversaba sus tradiciones. (195)

Por su parte, Amalia Hernández reconocía que "desgraciadamente, al trasladar al teatro una expresión popular, se sacrifica parte de su autenticidad para convertirla en espectáculo. Nuestra misión consiste en conservar -pese cualquier transformación-, el verdadero espíritu de México". (196)

Debido a los múltiples viajes, se formó una segunda compañía del Ballet Folklórico que, bajo la dirección de la hija mayor de Amalia Hernández, Norma López, se quedaría en el PBA de forma permanente. Desde ese momento, Hernández ha reconocido las capacidades de su hija, "mejor directora y administradora de lo que he sido yo". (197) Norma López, a pesar de su juventud, tuvo la capacidad de realizar ese trabajo porque contaba con una gran experiencia, ya que había crecido al interior de la compañía y había sido bailarina de ésta.

En 1962, Amalia Hernández tomó el mando total sobre su compañía, y la convirtió de nuevo en el Ballet Folklórico de México, desligándose del INBA. A inicios del año, Hernández anunció la función que darían en junio ante los presidentes Kennedy y López Mateos en Nueva Orleans, así como el contrato que había firmado con el poderoso promotor internacional Sol Hurok. (198) Esta fue, al

parecer, la razón por la que se rompieron las buenas relaciones con Gorostiza, pues éste pretendía que Hernández respetara el contrato que él había hecho con Columbia Concerts. Trabajar con Sol Hurok significaba entrar al circuito internacional de teatros y festivales más importante del mundo; Amalia Hernández estaba convencida de su decisión y volvió a la vida independiente.

El resultado de esto fue la enorme difusión de la compañía en 1962, cuando cumplió su contrato en Estados Unidos y Canadá, y obtuvo un enorme éxito. Pero también trajo las represalias de Gorostiza, quien trató de expulsar al BFM del PBA y promovió a otras compañías del mismo género, como el Ballet Popular de Guillermo Arriaga, que se convirtió en "el dolor de cabeza" de Hernández. (199) Sin embargo, la posición de Amalia Hernández era firme e incluso fue protegida por López Mateos. (200)

A partir de ese momento, Amalia Hernández consolidó aún más su trabajo. Su compañía siguió siendo la "representante" del país en el mundo, y su prestigio se reforzó con numerosos premios y reconocimientos que ha obtenido en todo el mundo. El BFM ha sido presencia obligada en todos los actos oficiales en el país y el extranjero, así como en visitas de presidentes, reyes, ministros y todo tipo de embajadores en México, además de mantenerse constantemente en los foros y festivales más importantes del mundo.

Debido a su éxito, el BFM se convirtió en el prototipo de compañía de danza folclórica en el país, y ha sido el modelo de todos los grupos de ese género. Por su estabilidad, el BFM ha representado una seguridad económica a muchos bailarines, coreógrafos, directores, técnicos y maestros que a lo largo de casi cincuenta años lo han

conformado; además, ha sido un espacio de desarrollo para muchos artistas, a quienes Amalia Hernández siempre ha apoyado en forma generosa, y quienes, a su vez, han enriquecido a la compañía.

#### **4. Saberes y experiencias**

##### **Una experiencia de poder y burocracia**

El cambio de gobierno de 1958 significó la subida de Ana Mérida a la jefatura de Danza del INBA; el 25 de febrero de 1959 recibió el nombramiento de manos del nuevo director, Celestino Gorostiza. Ella, a su vez, nombró directora de la ADM a Josefina Lavalle, quien obtuvo el reconocimiento académico de la SEP y la profesionalización de los estudios dancísticos.

Desde ese 25 de febrero surgieron los rumores en el interior del mundo de la danza escénica. Se temían represalias de Mérida, por ser "una de las más encarnizadas enemigas de los grupos ajenos al INBA", porque a lo largo de los años habían tenido diferencias con ella; (201) y se señalaba que pretendía "repetir su política de eliminación de los valores de la danza, que le hacen sombra o que no simpatizan o comparten su criterio". (202) Aunque Gorostiza hizo un desmentido y anunció la creación de una compañía que aglutinaría a todos los bailarines de danza moderna, los rumores se confirmaron: con Ana Mérida habría represalias.

Mérida se convirtió en centro de atención. Se publicó un libro sobre ella, cuyo autor era Antonio Luna Arroyo, su primer esposo, quien pretendió fortalecer la figura de Mérida, así como combatir el concepto que se tenía de ella como una artista intuitiva, sin reconocerle capacidades intelectuales. (203) Por su parte, la prensa

cubría sus actividades, enfermedades y declaraciones. De la misma manera que se informó sobre un envenenamiento que tuvo por comer langostinos, y que le valió el apodo de "la envenenadita", (204) se publicaban largas entrevistas con ella, en las que defendía su nuevo proyecto: la fundación de la enésima versión del Ballet de Bellas Artes (BBA).

Su gestión la inició despidiendo a varios maestros que trabajaban en la ADM, especialmente los que eran bailarines del Ballet Nacional y el Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis, uno de los "extranjeros" con los que ella siempre se negó a trabajar. Mérida eligió, junto con Antonio López Mancera y Horacio Flores Sánchez, a los miembros de la nueva compañía oficial (ninguno de ellos del NTD) y el 4 de junio de 1959 quedó formalmente constituida, bajo la dirección de Flores Sánchez.

Las críticas no se hicieron esperar, pues periodistas y bailarines (especialmente Guillermina Bravo y Xavier Francis) argumentaban que la danza moderna no requería una compañía oficial que concentrara los recursos, sino que debían mantenerse los diferentes grupos que realizaban un trabajo experimental. Acusaban a Mérida de aprovechar su puesto para imponer criterios arbitrarios que no cubrían las necesidades de la danza mexicana y atacar a sus antiguos enemigos. (205) Se le comparaba con Eva Perón, quien "desde palacio abrió su cofre de tarántulas sobre aquellas actrices ex compañeras suyas que le eran poco gratas". (206) En apoyo a las protestas, Emilio Carballido rechazó los criterios e intervención de funcionarios culturales, su falta de respeto y de apoyo a las diferentes tendencias e individualidades, así como al "amor



vergonzante por los clásicos y sus zapatillas voladoras [y] un desprecio inconfeso por las características raciales de nuestras bailarinas". (207)

Ana Mérida se mantuvo firme en sus ideas y tuvo todo el apoyo de Gorostiza, además de algunos periodistas, quienes hablaron de la "energía" con la que actuaba Ana Mérida, "bailarina estupenda" y "coreógrafa destacada". Señalaban que hasta ver el resultado de su trabajo se le podría juzgar y que las críticas que se le hacían sólo eran muestras del "desahogo, el resentimiento y la chismografía". Un periodista deseaba que su enfermedad, "de la que tanto se han aprovechado para lanzar cargos sin valor alguno, ya que han recurrido a la sucia política de mezclar su vida pública con la vida privada", no le impidieran seguir trabajando. (208)

En ese ambiente nació el nuevo BBA, que pretendía encauzar el trabajo de los bailarines y coreógrafos mexicanos "más valiosos" y "restablecer los principios de una danza cimentada en el fondo artístico e histórico de México, que refleje e interprete la vida e inquietudes del país y que sea una manifestación genuina de la sensibilidad nacional". (209) La compañía estaba formada por 24 bailarines, por la encargada del entrenamiento (Nellie Happee) y el maestro de danza folclórica (Ramón Benavides). Además del director, existía un consejo (al que pertenecía Ana Mérida) y responsables de las áreas de apoyo.

Con esa organización se hacía un esfuerzo para darle solidez a la compañía, además de implantar una férrea disciplina. Para ese fin, se elaboró un reglamento, en el cual se establecía que el consejo directivo era el único encargado de seleccionar a bailarines, aprobar

repertorios, decidir sanciones y solucionar conflictos. En él se hablaba de las obligaciones y compromisos de sus integrantes; de la contratación por medio de becas; de las "faltas de ética profesional" y de "comportamiento moral" que eran motivo de expulsión, e inclusive se les prohibía hacer declaraciones a la prensa sin antes consultar a las autoridades. (210)

El hecho de que se incluyera a Ramón Benavides como maestro de danza folclórica reflejaba la tendencia que predominaba en ese momento, en la que Ana Mérida pretendía participar. Ella promovió la creación de este tipo de obras para el BBA, con el fin de que fuera considerado para giras internacionales y cubriera "los gustos" imperantes. De hecho la gira que realizó el Ballet Folklórico en 1959 a Chicago, originalmente había sido ofrecida al BBA, pero su línea estaba lejana de la que desarrollaba Amalia Hernández, y los propios bailarines se negaron a participar. Para Mérida, el BBA "podría perfectamente cumplir" las funciones de danza folclórica que se requerían, sin que eso significara un gasto adicional al INBA. (211)

En la primera presentación que tuvo el BBA, ante la señora Eva Sámano de López Mateos, funcionarios y embajadores, Ana Mérida incluyó obras del repertorio ya probado (como *La balada de la luna y el venado*) y el estreno de *La culebra* (c. Benavides), a la que le seguirían otras obras de esa línea folclórica.

El único bailarín de Ballet Nacional que permaneció, por razones económicas, en la compañía oficial (aunque siguió participando en el BNM), fue Raúl Flores Canelo. Años después habló sobre esa experiencia:

Aquello era deprimente. Era una guerra de vanidades. Después inventaron un consejo, y ahí me tenías tratando de hacer planes, pero no funcionaba nada. No había convicción ni visión. Y cuando pasa eso, siempre lo primero que se les ocurre es traer a alguien de fuera del país. Lo mejor que hizo el BBA fue traer a Anna Sokolow. (212)

Poco tiempo después de fundado el BBA se iniciaron los problemas entre sus integrantes, tanto por el descuido de sus directores como por la "guerra de vanidades" de la que habla Flores Canelo, y que en realidad hace referencia a la lucha interna del campo dancístico por prestigio y poder (y en la que todos y todas participaban muy activamente).

Así, los bailarines protestaron por las malas condiciones de una gira realizada a Tijuana, mientras que "Ana Mérida está en viaje de bodas en Nueva York y Flores Sánchez en un congreso en Brasilia"; (213) más tarde y paulatinamente, Flores Sánchez, Guillermo Arriaga, Graciela Arriaga y Graciela Castillo del Valle renunciaron a la compañía (quedando Mérida como única directora); después serían varios bailarines los que se separarían del BBA por el burocratismo imperante y la presión que se ejercía para que crearan espectáculos de danza folclórica.

En su afán por internacionalizar a la compañía, Ana Mérida contrató a Mathias E. Kelemen como representante administrativo y publicista, e inclusive consiguió una audición del BBA frente a empresarios del Hollywood Bowl, pero no logró sus objetivos. La única gira internacional que realizó la compañía fue a Cuba en marzo de 1960, para participar en el Festival Internacional de Ballet de La Habana.

Sin embargo, estaba realmente comprometida con el BBA y pretendía fortalecerlo; programó cursos y giras, e invitó a

coreógrafos huéspedes de diversas tendencias. Así, impartieron clases David Wood (1959), Mary Anthony y Anna Sokolow (1960). Como coreógrafos huéspedes, participaron Sokolow (1960 y 1961), José Limón (1961), Gloria Contreras (1962), Trisha Brown y Joseph Schlichter (1962). Además, el BBA se convirtió en espacio para que algunos de sus integrantes experimentaran hacia nuevos caminos, aunque muchas veces sus obras fueron criticadas por su audacia.

En cada temporada del BBA, Ana Mérida estrenó y repuso obras suyas, e incluso en 1961 de nuevo bailó *Zapata*, a pesar de que la lesión que la aquejaba la había hecho retirarse como bailarina tiempo atrás, algo a lo que no estaba resignada.

En 1960 Mérida estrenó *Complejo de Electra* (mus. Guillermo Noriega; esc. y vest. José Solé); en 1961 *La Llorona* (mus. Jiménez Mabarak; libreto Carmen Toscano de Moreno Sánchez; esc. y vest. Antonio López Mancera); y en 1962 *Triángulo de silencios* (mus. Bela Bartok; poema Elías Nandino; esc. y vest. Juan Soriano).

Todas sus obras, estrenos y reposiciones, fueron comentadas por la crítica. Luna Arroyo consideró que *La Llorona* era "una excelente y expresiva coreografía mexicanísima", (214) e incluso la defendió de los ataques de otros críticos. Jorge Martínez Lizardi señaló que en *La llorona* se utilizaba la escenografía para "ocultar las deficiencias coreográficas, como repetición excesiva, falta de variedad evolutiva, abuso de la pantomima". (215) Mientras que la antigua compañera de Mérida, Helena Jordán, describió a *La Llorona* como "ballet de calendario, vacío, intrascendente que a nadie en nuestra sociedad puede interesar"; (216) además, acusó a Luna Arroyo

de defender incondicionalmente a Mérida y sostenía que ambos atacaban a todos aquellos que no compartían sus criterios, "que debieran ser exclusivamente artísticos" y no personales. (217) Hans Sachs consideró a *La Llorona* como una obra original, (218) y la integrante del BNM, Lin Durán, opinó que al basarse en el argumento, Mérida había caído en la pantomima "con deleitosa morbosidad". (219)

En cambio, con *La balada de la luna y el venado*, Mérida tuvo el consenso de los críticos; lo mismo la elogiaba Luna Arroyo que Carmen G. de Tapia, para quien era una obra muy bella y uno de los más expresivos ballets mexicanos. (220) Luis Bruno Ruiz decía que con esa obra Ana Mérida "traduce sensaciones de la selva de un poema de Kipling", (221) y que en ella "sí existe intensa poesía moderna". (222) También Luis Bruno Ruiz halagó *Sones jaliscienses* de Mérida, porque estilizaba "con gusto delicado" el folclor y por ser un "espectáculos de optimismo". (223)

Por *Triángulo de silencios* Mérida recibió buenas críticas de Emilio Carballido, quien escribió "que contiene algunos de los momentos más bellos en la carrera de esta corógrafa". (224) Sin embargo, para Carmen G. de Tapia era una obra "intrascendente" y un autoplagio que Mérida hacía a su obra *Al aire libre*. (225)

Muchas de las críticas que se le hicieron al BBA de 1959 a 1962, iban dirigidas a su directora, por la falta de unidad que mostraba la compañía. Mérida no logró aglutinar a todos sus integrantes y se mantuvieron las divisiones internas, quizá porque la consideraban como una compañera y no fue capaz de convencer con sus propuestas artísticas y organizativas y, con eso, le fue imposible mantener la hegemonía.

Por otro lado, participaba en la "guerra de vanidades" e imponía criterios a veces arbitrarios, como en el caso de incluir a otras compañías (como el BNM en 1959 y el Ballet de Cámara en 1961) pretendiendo que eran parte del BBA. Sin embargo, en esas ocasiones, fueron las compañías huéspedes las que tuvieron mayor aceptación y permitieron hacer comparaciones con el BBA, que salió mal librado de ellas. También mantuvo su rechazo al NTD, a cuya escuela le negó el respaldo institucional, a pesar de ser reconocida como un centro riguroso de formación de bailarines.

En el caso de Sokolow y Limón, antes de que concluyera la temporada de 1961, cuando participaron como coreógrafos huéspedes, se retiraron de la compañía y acusaron a Ana Mérida de querer acaparar los créditos "como organizadora, coreógrafa y bailarina" y no darle a ellos los que les correspondían. (226) Este incidente, y las diferencias de Mérida con el periodista que escribió la nota, trajo como consecuencia agresivas acusaciones contra ella, donde se decía que el Departamento de Danza "está en manos de señoras menopáusicas e histéricas, que sacrifican la difusión artística en beneficio de su particular vedetismo desvelado". (227)

Cierto es que al concentrar el poder, Ana Mérida también concentró la atención y ataques de todos los detractores del BBA; se le exigía que, como directora, debía "señalar rutas y prohijar sentimientos a través de la capacidad y cultura de sus colaboradores". (228) Pero se aprovechaban los errores que cometía, como funcionaria y participante de la "guerra de vanidades", para ironizar sobre sus amplios criterios artísticos, (229) y minimizar sus esfuerzos para fortalecer al BBA. (230)

Sin embargo, la decisión más desafortunada que tomó Ana Mérida fue censurar las obras que produjo el BBA en 1962 e imponer líneas artísticas para que las nuevas coreografías fueran más convencionales. Esto rompió con la libertad creativa que tenía la compañía y que había permitido que se estrenaran obras de Sokolow (*Opus 1960* y *Sueños*) o de Josefina Lavallo (*Informe a una academia*), que habían causado gran controversia. Ana Mérida optó por la censura debido a las exigencias de Gorostiza, a las críticas negativas que se hicieron en la prensa y al rechazo del público, porque eran obras nuevas y experimentales que buscaban caminos alternativos y no fueron entendidas en su momento. Además, las obras que seguían haciéndose dentro de la tendencia nacionalista hacían evidente que esa propuesta artística estaba agotada, por lo que no alcanzaban la calidad y maestría que habían tenido en el pasado. Es decir, la decisión de Mérida tenía un sustento en el trabajo real del BBA, pero no se dio cuenta que acababa con un impulso renovador en la danza moderna oficial.

Emilio Carballido hizo un crítica más serena que, sin dejar de ser aguda, reflejó la situación que vivía Mérida al frente del Departamento de Danza. Sin mencionarla nunca, Carballido hacía referencia al criterio oficial que se había seguido para evitar que se crearan tantos "ballets trágicos" y, en su lugar, se hicieran otros más acordes al gusto del público. Consideraba que el hecho de designar "bailarines al frente de los puestos administrativos" provocó un "fenómeno absolutamente lógico":

un artista convencido de la valía de su trabajo está fácilmente dispuesto a pensar que puede con derecho marcar el camino de todo el trabajo por hacerse. Y eso, por supuesto, es otra locura [...] Un

puesto burocrático cohibe la obra personal del artista, y muy a menudo convierte a éste en un dictador más o menos peligroso, con una mayor o menor tendencia a pensar "El arte (la danza en este caso) soy yo". (231)

Aunque varios críticos mencionaban la crisis que vivía la danza moderna y en especial el BBA, Ana Mérida lo negaba. Ella consideraba que era un arte joven, con sólo veinte años de edad, todavía en proceso de creación, y "la coreografía no es un plato de enchiladas". Defendía al BBA, formado con los mejores bailarines y coreógrafos "que pudimos encontrar en México" y que trabajaban duramente en alcanzar un mejor nivel técnico, lo que "no se logra tomando café y discutiendo", en alusión al BNM. (232)

De hecho, Ana Mérida se cerraba a las críticas y acabó perdiendo el control del BBA. Para la temporada de 1962 en el PBA, aunque Mérida puso "todo su entusiasmo y todos sus desvelos" en el cierre de ese "infortunado año", (233) la división "cada vez más grande entre la directora y el grupo orilló a aquélla, en un arrebató infantil, a poner la temporada en manos de los bailarines, quienes por su probada falta de disciplina y seriedad -salvo una o dos excepciones- sólo lograron hacerse bolas". (234) Poco después las y los integrantes de la compañía declararon que, debido a la ineficiencia de las autoridades, habían solicitado "codirigir la compañía y promoverla", pero Mérida les había contestado que "lo único que importaba era llenar el teatro y se encargó de regalar localidades". (235)

Esto tuvo consecuencias para la compañía y sus integrantes, y al regresar de vacaciones, en enero de 1963, Ana Mérida les comunicó que el BBA quedaba disuelto. Se inició entonces una guerra de declaraciones en la prensa entre las y los ex integrantes del BBA y



las autoridades del INBA. Acusaban a Mérida de desconocer la situación de la danza en el propio INBA, pues "únicamente [le] importa su propia vanidad"; de haberse autonombrado directora del BBA, así como "maestra del grupo, coreógrafa y bailarina, en contra de su imposibilidad física"; de censurar el trabajo de coreógrafos para crear "obras más sencillas". Argumentaban que el fracaso económico de la temporada de 1962 era debido a las malas decisiones tomadas por Mérida y acusaban a Gorostiza de coartar la libertad de expresión artística. (236)

Solicitaron un amparo para protegerse de la medida tomada por el INBA y después de muchas declaraciones, apoyos de otros artistas y maniobras legales (en las que intervino Luna Arroyo), en la prensa se acusó a las y los bailarines inconformes de ser "comunistoides algunos y comunistas los demás", (237) para desprestigiar sus demandas. Finalmente, perdieron el amparo y el INBA, con la participación de Mérida, creó una nueva compañía, el Ballet Clásico de México.

Muy lejos quedó entonces la defensa que había hecho de la danza moderna en 1949, frente a la llegada de bailarines de danza clásica a la ADM. Aparentemente incomprensible que en 1963 traicionara las convicciones que había expresado, a pesar de ser una de las figuras fundamentales de la danza moderna, que ella había impulsado desde 1940, y en la que se había desarrollado como bailarina y coreógrafa. Sus compañeras y compañeros lo consideraron una "traición" y aún se duelen de ello. (238)

Sin embargo, no puede considerarse solamente una traición o una salida fácil para ganar la "guerra de vanidades", aunque su posición

desde el poder y su deseo de mantenerlo fue fundamental en su actuación. Además, da la impresión, por sus declaraciones, que Mérida trató de resistirse ante los criterios oficiales, pero acabó sometiéndose a ellos. Pero más allá de esto, Ana Mérida, en su calidad de jefa del Departamento de Danza, seguía una lógica institucional que consideraba que la danza moderna que se estaba haciendo en los sesenta ya no cumplía con las expectativas ni las tendencias que en ese momento predominaban dentro de la cultura y el arte. Dentro del proceso de modernización que vivía México, el Estado tenía interés en transformar su imagen hacia el exterior y, grandes sectores de la sociedad imponían su visión cosmopolita y cambiaban sus formas de consumo del arte. Las formas dancísticas que cubrían estas nuevas necesidades eran la danza clásica y folclórica.

En cuanto a la formación del Ballet Clásico de México, de nueva cuenta se presentaron los conflictos con Ana Mérida; para crearlo se desintegraron las dos compañías independientes de danza clásica que existían, el Ballet Concierto de México y el Ballet de Cámara, y sus bailarines tuvieron que audicionar. Los directores de ambos grupos, Felipe Segura y Nellie Happee, así como Ana Mérida hicieron la selección, a pesar de que Segura había solicitado que Mérida no interviniera.

Sin embargo, Segura, Happee y Mérida, junto con otros artistas, conformaron el consejo que dirigió en su primer momento al Ballet Clásico de México. Debido a las diferencias Segura y Happee casi de inmediato renunciaron, aunque en esta ocasión Mérida no se quedó con la dirección, pues no contaba con la experiencia que se requería para llevar a cabo ese trabajo.

"La señora Mérida" siguió trabajando dentro de la danza moderna, ahora como independiente. En 1963 fue coreógrafa huésped del resucitado Ballet Mexicano, dirigido por Guillermo Arriaga, con el que repuso *Triángulo de silencios* y *Pas de deux en jazz*, que según Luna Arroyo, estaba "muy bien compuesto [y tenía] gran expresión sentimental". (239) Su presentación se dio poco meses después de que el Ballet del Siglo XX, dirigido por Maurice Béjart, visitara México, y Luna Arroyo escribió que el estreno de Mérida tenía "un parecido en la presentación técnica a las obras" de la compañía belga, "sin que se sospeche la menor copia o subordinación". Decía también, que ese "sincronismo estético" había sido la razón por la que Béjart había invitado a Mérida "a trabajar en una próxima temporada en Bruselas, como coreógrafa huésped", (240) que por supuesto nunca se llevó a cabo.

En contraste, Luis Bruno Ruiz escribió que *Pas de deux en jazz* era "una obra de arte menor, propia para la televisión", (241) y también Víctor Reyes señaló el comercialismo en que había caído el Ballet Mexicano. (242)

Esas serían las últimas funciones que Mérida tendría con un grupo estable, pues a partir del nuevo cambio de gobierno en 1964 las condiciones cambiaron y nunca más volvió a ocupar una posición política determinante dentro de la danza mexicana.

### **Tres posturas de la danza de los sesenta**

En 1960, la periodista Cassandra Rincón realizó entrevistas con las y los protagonistas más representativos de la danza mexicana. Amalia Hernández, Ana Mérida y Guillermina Bravo hablaron sobre diversos

aspectos de su quehacer, además de explicar sus conceptos, logros y preocupaciones. En sus opiniones es posible confirmar las diferencias existentes, en función de las experiencias concretas y proyectos artísticos de cada una de ellas; aunque a veces compartían puntos de vista, cada una construía su propio discurso para definirse a sí misma y a su trabajo. (243)

Ana Mérida consideraba que los únicos bailarines que tenían valor eran los profesionales que no habían comercializado su danza (atacando veladamente al BFM). Para ella, los bailarines mexicanos no sólo podían compararse con los de cualquier país, sino que eran mejores "en el aspecto síquico y en la proyección social, que arrancan de notables culturas prehispánicas y coloniales". (244)

Para Amalia Hernández los bailarines eran ante todo seres humanos, quienes, además de pretender cubrir sus necesidades económicas y de "vanidad profesional" en la danza, tenían "el deseo de integrar una personalidad y lograr su realización". Su interés en que cada elemento del BFM alcanzara el "lugar artístico adecuado a su personalidad" (que se traducía en su lugar dentro de la estructura jerárquica de la compañía y el sueldo que percibían), la asemejaba, según sus propias palabras, con ser "mamá" de todos ellos.

Para que una compañía tuviera solidez, Hernández consideraba que era necesario que se respetara la individualidad de los integrantes y que éstos se aglutinaran en torno a una meta común, "lo suficientemente importante como para dedicarle su vida". La planeación del trabajo, que permitía la canalización de los esfuerzos colectivos, eran parte de ese proyecto. Además, consideraba que, debido a que no todos son "totalmente idealistas", una compañía debe

dar compensaciones artísticas y económicas. Esto había sido una falla, según ella, en la compañía oficial de danza moderna del INBA, como en otras compañías, que finalmente desaparecieron.

Sin mencionar a Ana Mérida decía que, en términos éticos, lo que faltaba en el BBA era "un jefe" que respetara a los elementos que lo conformaban. Y, en términos artísticos, sostenía que la compañía había partido de una "fuente equivocada", la danza moderna norteamericana. Ésta se habían tratado de "nacionalizar" y, con ello, la danza moderna mexicana se había convertido en "una especie de danza 'pocha', intelectualoide". Para recuperar el camino, decía, era preciso que del exterior sólo se tomaran las técnicas y se recordara que "hay que partir de uno mismo". (245)

Para Hernández, el legado de Waldeen y Sokolow era el "sentido de responsabilidad en el trabajo" y el concepto de "lo moderno", pero no debía copiarse a las maestras, sino utilizar sus enseñanzas para crear una danza propia. Explicaba que su propuesta dancística o "idea personal, es crear un espectáculo que aporte una forma de expresión de lo que es México y los mexicanos", recurriendo inclusive a técnicas ajenas a la danza folclórica ("con o sin contracciones", en alusión a la técnica Graham). (246)

Por su parte y a pregunta expresa, Guillermina Bravo hablaba de la imagen que tenía de sí misma como bailarina, y decía que ésta dependía de las etapas de su vida artística. Debido a que siempre trataba de desprenderse de su "imagen anterior", no se mantenía fija ("se hace y se deshace") y la descubría continuamente. (247)

Al comparar a los bailarines mexicanos con los de otros países, Bravo reconocía que los extranjeros habían logrado mayores avances en

términos de técnica y profesionalización, pero al mismo tiempo, eso los limitaba para crear nuevas posibilidades. Por su parte, los mexicanos, en la medida en que tenían mucho por construir, podrían desarrollar esas innovaciones.

Ante la pregunta de si estaban satisfechas del trabajo realizado, Bravo contestó escuetamente que no, que sentía una "profunda insatisfacción"; mientras que Ana Mérida respondió que "indudablemente" estaba satisfecha por haber dedicado su vida a la danza y "muy especialmente a la danza moderna mexicana". Su satisfacción provenía de su trabajo pionero, al lado de Bravo, desde los años cuarenta y a la fundación de la ADM, así como a la colaboración que se logró con artistas de otras disciplinas y al haber superado las "penurias económicas". Como funcionaria del INBA, decía Mérida, estaba satisfecha ("a pesar de las incomprendiones de gentes que no conocen el asunto") por el apoyo oficial que recibía; no así de su trabajo personal. Para lograrlo, señalaba, tendría que darse una evolución mayor en la danza mexicana y ocupar un lugar importante dentro del panorama internacional. Mérida consideraba que esos eran "los motivos para la realización de mi obra personal y la de mi contribución al movimiento de la danza moderna". (Todo lo cual se desvaneció en 1963).

Amalia Hernández veía su satisfacción en el triunfo de su compañía, la cual había conseguido que el público mexicano se sintiera identificado y se diera un "intercambio de emociones", lo que para ella constituía el "clímax en el artista". En contraparte, esa "gloria" significaba trabajar con total dedicación y, con ello venía "el drama" de no tener una vida independiente a la

"balletística" y verse en la necesidad de "olvidar que también se tiene corazoncito". (248)

Guillermina Bravo señalaba la pasión que vivía cuando trabajaba en una nueva obra, y el "estadio de obsesión" en que entraba como creadora, cuando "sólo existe la necesidad de producir". Al concluirla, la obra pertenecía al pasado y "el impulso creador toma otra dirección que se percibe como la necesidad imperiosa de superar esa obra mediante una próxima". (249)

Bravo afirmaba que la danza moderna era "una necesidad real para expresar la vida de México", y la única forma en que podían manifestarse su dinamismo y contemporaneidad. Aunque la danza moderna tenía raíces en la folclórica, ésta tenía una técnica limitada y sólo expresaba las experiencias de épocas pasadas y muchas veces olvidadas. (250)

Sobre el desarrollo que tendría la danza moderna en el futuro, Bravo sostenía que sería el "resultado maduro del impulso creador profesional". Decía que la danza debía ser confrontada continuamente con el público, pues "no creo que pueda haber un movimiento artístico fuerte si no hay un público fuerte que lo guíe". (251)

Amalia Hernández señalaba que el "refinamiento" era lo que definía el "carácter fundamental de lo mexicano". Aunque existieran influencias externas ("Hay que confesar que a una le gusta agarrarle pasos a [José] Limón"), la danza debe recuperar ese refinamiento para que exprese realmente la personalidad propia de la danza mexicana. Hablaba de la ambivalencia de la personalidad de los mexicanos, que ella veía claramente expresada en el son huasteco. (252)

Ana Mérida afirmaba que la danza moderna mexicana había nacido bajo la influencia del muralismo, y ambas manifestaciones artísticas habían conquistado un "lugar innegable en el arte mundial". Sobre la formación de nuevos bailarines, decía que la ADM estaba dando los elementos intelectuales y técnicos que se requerían para profesionalizar la danza, lo que en el pasado había sido una carencia, aunque "es de recordar que yo tuve la buena fortuna de poder salir a estudiar a los Estados Unidos los cursos teóricos y técnicos que entonces no se impartían en México". (253)

Guillermina Bravo negaba que las artes tuvieran un desarrollo simultáneo, pues "el movimiento artístico de un país es siempre fluctuante". Sobre la danza mexicana, opinaba que su desarrollo sería lento por la falta de "antecedentes inmediatos" y de una escuela ("como concepción estética") que la sustentara. Sin embargo, era la danza la expresión artística que tendría mayores alcances por su "fuerza avasalladora". La danza de ese momento no cabía en ningún "ismo. Cuando quepamos en uno, tendremos que volver a empezar". (254)

Guillermina Bravo decía que la imagen que el público y la crítica tenía del trabajo dancístico era muy limitada, debido a que los artistas no habían podido difundir su danza adecuadamente. Por otro lado, consideraba que la crítica de danza era superficial por falta de conocimientos y de comunicación con los artistas y que, en general, los críticos actuaban como "cualquier espectador de primera vez". (255)

Amalia Hernández manifestaba que había una idea tergiversada sobre bailarinas y bailarines, a quienes se consideraban "niñas coquetas" y "maricones". Sin embargo, eso era falso, pues "en la



compañía tengo niñas tan serias, que ni pegándoles se ríen y hay chicos que ni con la amenaza de quitarles el sueldo". Para ella, la razón de esa idea equivocada estaba en relación directa con la posición social desventajosa de la danza, a pesar de que había logrado "con nuestro esfuerzo, ocupar un puesto importante dentro de la vida artística mexicana". (256)

Sobre la crítica de danza, Hernández citaba a Hamlet: "El aplauso de los tontos es el peor de los insultos", y así consideraba a la mayoría de los críticos, aunque también los hubiera inteligentes, que "la hacen a una temblar". (257)

Según Ana Mérida, el público mexicano era afecto a la danza moderna, especialmente cuando trataba temas indígenas, folclóricos y sociales, por la cercanía a sus tradiciones y su "formación patriótica". Sin embargo, decía, los bailarines no sólo deberían "darle al público lo que a él le gusta" porque las artes están sujetas a la transformación y "hay que luchar lo mismo con el público, para enseñarlo primero y cultivarlo después". Además, los artistas "tienen derecho a expresar lo que sienten" y no sólo lo que prefiere el público. Para ella, el creador del arte es "el pueblo en su conjunto", pero es el artista quien "lo interpreta estéticamente". (258)

Mérida, al igual que las otras dos artistas, consideraba que no había "verdaderos críticos" de danza, y que muchos de ellos modificaban continuamente sus criterios, "tal vez porque no han recibido ayuda económica por falta de subsidio que los inspire" (y citaba el caso de Luis Bruno Ruiz). Decía que esa crítica deficiente podía incidir en los artistas, transformando el "natural narcisismo"

de los bailarines en un "delirio de admiración". Sin embargo, los grandes bailarines podían asimilar las críticas positivas como estímulo a su trabajo. De esa manera, Mérida sostenía que bailarines y coreógrafos deberían "poseer una buena dosis de serenidad frente a la crítica", además de reflexionar sobre su trabajo, tener seguridad y ser autocríticos. (259)

Al hablar de sus compañeros, Ana Mérida los reconoció como "excelentes bailarines" y "notables coreógrafos", que habían llegado a la madurez, incluyendo a Guillermina Bravo. Sin embargo, decía tener diferencias con muchos de ellos porque "confunden el ser buen bailarín con ser coreógrafo" y, para lo último, se requiere no sólo de vocación y preparación técnica, sino de una "mayor cultura", "una mejor proyección escénica y, sobre todo, talento creativo, que es un don excepcional". A pesar de que decía estar satisfecha del apoyo que recibían de Gorostiza, Mérida señalaba que se requería mayores recursos económicos para los bailarines, así como "mayor libertad de acción" y que "ayude con su interés personal, que no le de oído a los reaccionarios o ignorantes que no tienen intuición o interés en el porvenir". (260)

Para Guillermina Bravo la danza implicaba un trabajo colectivo que se reflejaba en la "homogeneidad técnica" y la "afinidad espiritual". Consideraba que el mayor valor y el "verdadero creador" de la danza mexicana eran los bailarines y, aún así, eran los que trabajaban en las peores condiciones y no se reconocía que bailar era "el más terrible esfuerzo físico" que se pudiera realizar. Decía que la falta de recursos económicos los obligaba a dedicarse a otras actividades para sobrevivir y les impedía satisfacer sus necesidades

mínimas y tener contacto con otros movimientos dancísticos. Además, muchas veces trabajaban durante largo tiempo sin siquiera llevar ante el público su trabajo (espacio de realización de la danza). (261)

Bravo señalaba la necesidad de que los artistas mexicanos de la danza estructuraran, a partir de su experiencia, una escuela dancística propia. Ésta podría enriquecerse de las aportaciones externas y de las diversas técnicas existentes, pero siempre encaminada a satisfacer "la necesidad de estudiar correctamente la danza". Sostenía que ya no debía esperarse al "Mesías" que viniera del exterior a formar a los bailarines del país, sino que éstos debían tomar esa tarea en sus manos. (262)

Mientras que para Amalia Hernández los ideales de los bailarines eran ser respetados individualmente y recibir reconocimiento artístico y económico, para Ana Mérida los ideales eran la vocación y el trabajo "sin límites al servicio de la danza", tener conocimientos de las demás artes, una preparación en diversas técnicas dancísticas, superarse constantemente en su práctica para darle un lugar a la danza dentro de "la historia del arte mexicano" y, contradictoriamente con lo que sucedió en 1963, guardarle lealtad a la danza y luchar por la danza moderna, "sin importar personas ni sucesos". (263)

En otro momento, Amalia Hernández había hablado sobre las dificultades de ser bailarina, por las exigencias disciplinarias que implicaba la carrera y que "a veces parece destinada a agotarnos en el empeño". Para ella, los bailarines nunca terminaban su formación y aún cuando se convirtieran en coreógrafos, deberían seguir bailando, para "no perder el contacto con el público, ni la dinámica que

requiere la composición coreográfica". Asimismo, consideraba que la carrera de un bailarín terminaba dependiendo de sus facultades físicas y, cuando esto sucedía, tenía el recurso de dedicarse a la enseñanza o la composición, aunque hubiera bailarines que pretendían ser coreógrafos "por el afán de ser solistas". (264)

Hernández también sostenía que la danza y los bailarines folclóricos habían "desbancado" a la danza moderna, la cual "ha caído por falta de cabeza, primero, y de pies luego". Los estímulos, que se habían concentrado en la danza folclórica, decía, no era pretexto para que la danza moderna hubiera perdido fuerza, pues "cuando se tiene dentro el baile, el estímulo se encuentra". (265)

### **La transformación permanente**

En el contexto de guerra fría que se vivió en los años cincuenta en México, constantemente Guillermina Bravo y el Ballet Nacional eran señalados como comunistas. En 1956, desde la prensa, se intensificaron las acusaciones; los consideraban "jóvenes de costumbres inequívocas y miembros del Partido Comunista". (266) Ante los señalamientos, Bravo contestó que a su compañía y a ella los respaldaba su trabajo; "de aquí que no me importen en lo más mínimo los rumores sobre las tendencias de que se me acusa". (267)

Ni esos ataques ni la precaria situación económica que vivían las y los bailarines, detuvieron al BNM para participar en el VII Festival de la Juventud Democrática que se realizó en Moscú en 1957. Además del BNM, y de manera independiente, viajó el Ballet Contemporáneo, que constituía una de las facciones de la compañía oficial del INBA. Cada uno por su lado y sorteando las dificultades

económicas, preparó su repertorio de danza moderna y folclórica; el BNM eligió *El demagogo*, *Braceros* y *La nube estéril* de Bravo, además de *En la boda* (c. Waldeen) y *Juan Calavera* (c. Lavallo).

Cuando se dio a conocer que BNM y el Ballet Contemporáneo viajarían al Festival, la campaña contra ellos se hizo más agresiva, y las autoridades del INBA los amenazaron con cesarlos. Con todo, partieron hacia Moscú el 12 de julio de 1957.

Su primera parada fue París, donde empezaron las revelaciones para Guillermina Bravo, que marcarían su trabajo creativo. La escultura de Rodin la cautivó y, con enorme sentido autocrítico, Bravo se comparó: "al mirarlo me miro a mí inmensamente retrasada en mi forma de expresión, tan decadente y romántica". (268)

En Moscú, Bravo recibió un impacto "al corazón y a la cabeza", a pesar de sus "capas y capas de escepticismo": la danza que veía era "perfecta y emocionante"; era "un arte colectivo y viril" con "atletísimos y virtuosos" bailarines que tenían gran disciplina y convicción, y que conocían a fondo las formas coreográficas y los recursos teatrales. El contenido de esas danzas expresaba "una juventud libre de dramas, de miseria verdadera, de complejos y de Freud". (269)

La presentación de sus obras ante el público ruso, también afectó a Guillermina Bravo; en *El demagogo*, ese público identificó al personaje que representaba al imperialista norteamericano con un funcionario público "y le aplaudían por eso, ante mi asombro terrible porque estaban entendiendo mi ballet al revés". (270)

Las dos compañías mexicanas fueron muy bien aceptadas por el público y por los demás grupos y artistas participantes, pero no por

la burocracia soviética que, a pesar de que reconoció el talento y "el montaje inteligente de la acción plástica" en las obras mexicanas, rechazó su "construcción 'no melódica'" y sus movimientos "antiestéticos", con los que expresaban un "arte negativo". (271) Además, las y los mexicanos se reunieron con la célebre Galina Ulánova y otros integrantes del Ballet Bolshoi y éstos les criticaron la ideología que expresaba en sus obras. Bravo, a su vez, atacó a la *ballerina rusa* y le cuestionó que mantuvieran una tradición caduca en una nación que se transformaba por la primera revolución socialista del mundo, y que sólo pretendieran que se mostraran espectáculos "alegres y positivos". (272) La respuesta de los rusos fue inaudita: ellos bailaban el repertorio tradicional del ballet clásico "con aliento socialista". (273)

Esto, aunado a las "experiencias horribles" que vivió en Rumanía, cuando comprobó la inconformidad de un "pobre pueblo ajeno a la teoría y a cualquier explicación científica, [que] sólo se siente privado de las cosas que ama", (274) afectó fuertemente a Guillermina Bravo.

Ella estaba segura de las bondades del socialismo de esa época y de que en la URSS "me iban a reconocer mis tendencias políticas, pero sucedió todo lo contrario. La posición estética de los soviéticos era exactamente la opuesta al realismo socialista... Para mí fue un choque espantoso. El mundo en el que vivía se me derrumbó.". (275) Además, entendió que el "melodrama" que encerraban sus danzas y la lucha de "buenos contra malos" podía interpretarse de diferentes maneras; (276) no volvería a utilizar esos recursos fáciles en su danza.

A pesar de las rivalidades existentes entre las dos compañías mexicanas, se unieron como Ballet Nacional Contemporáneo de México para continuar la gira por China, Rumanía e Italia, donde dieron exitosas funciones. En ese viaje, Bravo conoció el arte integral chino que la llevó a cuestionamientos fundamentales de su obra:

Siempre he pensado que ir cambiando es cosa buena, pero cuando a uno se le derrumban sus convicciones en una sesión de tres horas y media [en la Opera de Pekín] mirando a un "chango" contarnos aventuras, pues le tiemplan las piernas y el gaznate y se dice una "¿Dónde estoy parada? ¿Qué rayos es eso del realismo?" Hueca y tonta palabreja que no hace más que meter en unos moldecitos algunas obras que nos asombran y que de algún triste modo hemos de catalogar [...] y allí vamos como bueyes a seguir el realismo que, a fin de cuentas, se nos hace bolas y no sabemos explicar. (277)

La gira continuó y, en todos los puntos que tocaron, alcanzaron un gran reconocimiento por parte del público, la crítica, los artistas locales e inclusive de las autoridades gubernamentales. Estos éxitos acallaron los ataques que les hacían en México y, en diciembre de 1957, tuvieron su regreso triunfal, en medio de felicitaciones de la prensa y las autoridades del INBA.

Para todos los participantes, la gira fue una "experiencia vital", (278) no sólo porque confrontaron su trabajo sino porque conocieron nuevas manifestaciones artísticas, tuvieron contacto con otros públicos y lograron un intercambio con numerosos artistas. Esto los motivó a incursionar en nuevas formas dancísticas; según Emilio Carballido (uno de los viajeros), a partir de ese momento la danza mexicana se apartó del "mexicanismo pleonásmico" y Guillermina Bravo "dejó de hacer mensajes explícitos [y] aprendió formas nuevas". (279)

La gira del 57 había modificado los criterios de Guillermina Bravo y ahora veía a la danza nacionalista que habían hecho ella y sus compañeros como una reproducción del ballet clásico, pues sus obras se basaban en argumentos y no en los elementos específicos de la danza. Reconocía que la danza moderna se había apoyado en la literatura y la pintura mural, pero carecía de una construcción propia. Además, el nacionalismo que habían hecho, decía Bravo, era "romántico", se valía del "melodrama" y sus obras eran utilizadas por el discurso oficial y reaccionario; esa era la razón, según ella, que no hubieran sido entendidas sus obras en los países que visitaron. (280)

Así, Bravo inició su etapa no realista como coreógrafa (1958-1963), con obras como *Imágenes de un hombre* (m. Silvestre Revueltas; esc. y vest. Flores Canelo) de 1958, y *El paraíso de los ahogados* (música magnetofónica Jiménez Mabarak con la colaboración de Federico Hernández Rincón, Guillermina Bravo, Rafael Elizondo, Alicia Urreta, Héctor Oropeza y Xavier Sánchez; esc. y vest. Flores Canelo) de 1960; ambas con influencia china.

*Imágenes de un hombre* hacía referencia a la vida y los fantasmas de Silvestre Revueltas, y retomaba un poema de César Vallejo. En general, recibió muy buenas críticas, que hablaban sobre la calidad dancística de la obra, apartada de la narración. Flores Guerrero consideró que con esa obra Bravo había llegado a su madurez como coreógrafa, pues era "una danza expresiva y moderna por su lenguaje conceptual y forma superior, que ha roto, al fin, las barreras del nacionalismo estrecho para alcanzar los linderos de la verdadera universalidad". (281)



La búsqueda que inició Guillermina Bravo a finales de los cincuenta era parte de un proceso general que sufrió la danza moderna en el mundo y que la convirtió en la danza contemporánea. Ésta seguía la tendencia que había comenzado con el siglo, donde se definía "al modernismo dancístico como un rompimiento respecto al pictorialismo", (282) y que había llevado, después de la Segunda Guerra Mundial, a Merce Cunningham a desarrollar en los Estados Unidos sus nuevas ideas en torno a la danza, apartándola del sicologismo y las referencias sociales de las pioneras de la danza moderna. Para él, no debía trabajarse con ideas o con imágenes, sino con el cuerpo, que era lo primordial para la danza. (283)

Estas nuevas posturas expresaban la necesidad que tenía la danza para afianzar su autonomía y buscar su especificidad frente a las otras artes. En el caso de México, Bravo promovió un cambio en la danza, sin recurrir a formas ya probadas, sino experimentales e innovadoras.

Además, resistió el golpe que la burocracia cultural le dio a la danza moderna en 1963, y confirmó que siempre había tenido razón: el único camino para desarrollar su trabajo era manteniendo su independencia. El BNM logró sobrevivir a pesar de las carencias económicas, la falta de apoyos y las rivalidades del medio dancístico porque, según Raquel Tibol,

su tendencia o su orientación había sido lo necesariamente fuerte, lo suficientemente saludable como para contrarrestar sus flaquezas. Al burocratismo convenenciero había opuesto la experimentación sin trabas; a los refinamientos esteticistas en boga enfrentó el humanismo de inspiración popular y trascendencia social; a las fáciles fórmulas nacionalistas opuso una revisión crítica y una búsqueda desprejuiciada de los valores nacionales. Dentro del muy

accidentado desarrollo de la danza moderna en México, ése era el capital artístico del Ballet Nacional. (284)

Así, Guillermina Bravo y el BNM lograron permanecer y tener vigencia dentro de la danza moderna y contemporánea. Bravo venció el reto de crear una danza nueva, apartada del nacionalismo y del mito de la Revolución, ya agotados, logró romper la dependencia de la danza con las otras artes y se alejó de la danza narrativa. Para ello, creó un lenguaje propio, expresado en los términos de la danza: exploró el cuerpo, el movimiento y la energía, y los reelaboró.

La danza que Bravo empezó a experimentar tenía ahora relación con la poesía por el uso de elementos cotidianos y la construcción que se requería. En 1962 afirmó que la danza mexicana, como concepto, no existía para ella, porque hacía referencia al nacionalismo y "toda obra de arte, si de verdad lo es, rebasa las catalogaciones". Pero aceptaba la lección que había recibido del poeta César Vallejo:

danza y poesía son las artes más afines, puesto que sus instrumentos, el cuerpo y la palabra, tienen esa calidad de lo cotidiano que no se encuentra en ningún otro arte. Nuestros pies, nuestros espinazos, todo nuestro cuerpo, realizan continuamente gestos y movimientos comunes y rutinarios; la palabra, igual. Coincido también en cuanto al ritmo y la metáfora. Además, la poesía me sugiere -como ni siquiera la realidad misma puede hacerlo- una riquísima variedad de posibilidades plásticas: las imaginarias [...] Mi idea [sobre la creación coreográfica] es que la forma y el contenido nazcan juntos en lugar de ponerle "pasos" a una idea o querer exprimir de la forma un tema. (285)

Simultáneamente a esta transformación de Bravo, el BNM experimentó cambios en cuanto a las formas de entrenamiento e introdujo paulatinamente desde 1959, la técnica Graham, para permitir la construcción de cuerpos que necesitaba y, posteriormente, la impulsó

como técnica "oficial" en el país. Esta técnica significó el desplazamiento de los bailarines que hasta el momento habían formado parte de la compañía y, cuyo énfasis lo habían puesto en la expresividad y convicción. Surgió entonces en el BNM una nueva generación de bailarines (más jóvenes y con capacidades físicas más adecuadas) para cumplir las exigencias que demandaba la técnica Graham, hasta convertirse en los virtuosos intérpretes que actualmente forman la compañía. Todos optaron por el encierro, para "buscar nuestra técnica, nuestros cuerpos, qué es construirlos, [estudiar] la dinámica, el foro". (286)

Ese proceso permitió que Guillermina Bravo y el BNM alcanzaran una mayor profesionalización en su trabajo y que su búsqueda creativa fuera por caminos experimentales. Al elaborar una danza autónoma, necesitaron de cuerpos "perfectos" y entrenados rigurosamente dentro de la lógica disciplinaria, pero no como fin, sino para lograr la experimentación de nuevas formas y llegar a la libertad corporal expresiva. En diversas ocasiones, Bravo ha subrayado que en su compañía tan sólo han recuperado los "elementos físicos" de esa técnica para la construcción de sus cuerpos, (287) y no como "imitación de conceptos", (288) sino con el fin de crear un lenguaje propio: ha sido un paso para "encontrar el camino exacto, el vocabulario preciso del cuerpo para expresar... y que sea sólo punto de energía, de movimiento". (289)

Desde los años setenta y hasta la actualidad, Guillermina Bravo ha asegurado que no es necesario inventar una técnica propia porque la Graham es capaz de construir cuerpos con gran rapidez, cuenta con los principios teóricos que permiten "crear formas ilimitadamente" y

"pone al maestro y al estudiante en actitud creadora", (290) posición que ha sido rebatida por muchos y muchas creadoras de las recientes generaciones.

El lenguaje que Guillermina Bravo ha desarrollado en y con esos cuerpos finamente trabajados por métodos disciplinarios, ha sufrido transformaciones, "porque la vida misma está cambiando constantemente. Los objetivos no son fijos, los métodos no son fijos, las técnicas no son fijas. Estamos constantemente cambiándolos y adecuándolos a nuestras necesidades diarias". (291) De esa manera, la escuela de BNM, que se había creado desde 1956, también experimentó cambios, y se ha convertido en uno de los centros de formación de bailarines más importantes e influyentes del país que poco a poco introduce nuevas técnicas en sus planes de estudio.

Bravo ha considerado que el arte debe ver hacia adelante y que la única manifestación que es capaz de hacerlo es la danza contemporánea, porque da las posibilidades de exploración y experimentación permanentes. Para ella, la creación artística es "una especie de lanzamiento hacia el vacío, hacia lo desconocido", y las obras exponen al desnudo a las y los coreógrafos. (292) No está de acuerdo con acumular repertorios, porque cree en "los periódicos cambios de piel"; no dirige sus obras a "un público establecido en modelos académicos o coreografías consagradas, sino a ese otro sector de receptores activos, participantes, que buscan, porque necesitan, lenguajes en proceso, liberados de estereotipos". (293)

Por eso su proceso como coreógrafa ha sido muy rico y lleno de contrastes. Ha atravesado por diversas etapas: exploración del coro (1964-1967); exploración del espacio escénico y del enfoque de la

vida interior y sus relaciones eróticas y oníricas (1967-1971); integración de corrientes anteriores (1972); composición para solistas y énfasis en los temas del amor y la muerte (1973-1988), y regreso a las raíces y el análisis de la identidad (1983-1991).

Estas etapas han sido el resultado de los cambios sociales, políticos y culturales del país, que han afectado a Bravo; pero también son producto de su búsqueda personal, sus transformaciones internas, sus nuevas y viejas preocupaciones, su deseo de manifestarse, su convicción en el trabajo de la compañía, las influencias de sus compañeros. Ninguna de las etapas ha sido gratuita y, aunque algunas de sus obras han sido apuntes inacabados y otras muestras de perfección y maestría, siempre tienen el sello de su oficio y son resultado de su obsesión creadora. Además, cada obra parte de los cuerpos que rodean a Bravo.

Soy muy cambiante, no tengo una sola personalidad a través de mi obra. Eso me lo han criticado mucho. Yo lo acepto. Estoy cambiando siempre, también, porque los cuerpos que se están formando son cuerpos diferentes a los que se formaron una generación atrás, ya que tienen otros métodos, otras técnicas. Alcanzan otro nivel de desarrollo muscular. Todo eso hace que en mí haya cambios. Yo puedo componer con un cuerpo poco formado o con una silla pero si tengo a mi disposición profesional un cuerpo realmente bien construido puedo trabajar más, dar más. Es un placer mayor la creación coreográfica.  
(294)

A pesar de las particularidades y diferencias concretas de cada una de sus etapas creativas y de sus obras, Bravo ha conservado elementos que la definen: para ella, la forma y el movimiento corporal siempre tienen una razón de ser y nunca son gratuitas; la precisión de las acciones corporales buscan la "apertura del espíritu cuando esos trazos tocan las fibras sensibles"; su lenguaje es "minuciosamente

explorado" y recupera a sus bailarines y bailarinas en su individualidad. (295) Además, siempre ha considerado como sus maestros a los indígenas,

pero no para utilizar sus formas en imitaciones aztecoides, sino para asimilar y transformar el "drama" de sus códices, sus piedras y sus entrañas mágicas; y por otro lado, para indagar en la esencia dancística del pueblo actual -que somos nosotros mismos, esto es, en nuestra propia esencia- y enlazarla al espíritu del hombre universal: propiedad también de lo contemporáneo. (296)

Nunca se ha apartado de los temas políticos, porque la sí en afectando, pero más que política, considera a su danza revolucionaria, lo que no estriba en los temas, sino en las formas, "en el punto de vista estético [y] artístico". (297)

Algunas de las numerosas obras que han sido hallazgos de esa danza contemporánea, son: *Apuntes para una marcha fúnebre* (1964), *Juego de pelota* (1968), *Homenaje a Cervantes* (1972), *Estudio número 3 Danza para un bailarín que se transforma en águila* (1973), *Estudio número 8 Leona-cazadora* (1979), *Epicentro* (1977), *Visión de muerte* (1980), *El llamado* (1983), *Constelaciones y danzantes* (1987), *Sobre la violencia* (1989) y su última obra, *Entre dioses y hombre. Códice Borgia* (1991).

En cuanto a las numerosas composiciones que ha hecho para solistas, ella dice que lo ha logrado porque conoce a sus bailarines "más que a mi propio cuerpo". (298) Para ella, la relación bailarín-coreógrafo es única y excepcional en el arte porque "sobreviene una simbiosis entre ambos"; (299) por eso sus obras han alcanzado una brillantez y belleza conmovedoras.

En los años sesenta, cuando el BNM se concentró en estudiar el cuerpo y las técnicas dancísticas, la compañía sufrió una dolorosa separación; más de la mitad de sus integrantes, encabezados por Raúl Flores Canelo, abandonaron la compañía para fundar el Ballet Independiente en 1966. Después vendrían otras escisiones de importantes integrantes, pero la compañía se mantuvo firme.

La década de los sesenta y la de los setenta fue difícil para la danza contemporánea y para el Ballet Nacional; el público, la crítica y los funcionarios, en general, aún no lograban asimilar su propuesta experimental. Bravo decía que "hacían falta cómplices, o sea, gente dispuesta o predispuesta a la aceptación de los presupuestos de esta tendencia, comprendidos el estilo, la forma, la carga espiritual y las intenciones" (300) que conllevan. Y, de hecho, el BNM logró formar a sus cómplices: un público conocedor, con los medios simbólicos para comprender, disfrutar y consumir la danza contemporánea y sus propuestas concretas. Pero era un público reducido, ya que la danza contemporánea privilegiaba "la experimentación formal más que su inserción social" (301) y, entre otras cosas, requirió de los teatros y condiciones técnicas adecuadas para presentar sus obras (en contraste a la danza que promovió el BNM en los años cincuenta).

En 1972 Guillermina Bravo explicó con gran claridad su trabajo y el de muchos otros artistas de la danza contemporánea. Aunque advertía que "definir la danza sería como pretender definir la vida", porque su vitalidad se encuentra en sí misma, no requiere de una teoría que la explique y "sólo bailando puede encontrarse el verdadero significado de la danza. El bailarín está inmerso física y

emocionalmente en una experiencia totalizadora. De ahí que sea difícil para él manejar definiciones". (302)

Caracterizó la danza que se hacía, y que era capaz de desconcertar al público porque removía "funciones orgánicas aletargadas". Para ella, era una danza que permitía que se expresara "la vida íntima del organismo" por el uso de "formas agresivas" y "significados no-explicitos", y construida "a base de imágenes sucesivas". (303) Esto explicaba la carencia de público y de crítica para la danza contemporánea.

Bravo concebía a la danza contemporánea como "un proceso, un organismo que cambia y se desarrolla", que crea obras irrepetibles. Para ella, esa danza había nacido de una vuelta a "los orígenes del movimiento animal-humano para encontrar por qué primariamente el hombre bailó... [y] con qué elementos físicos y emotivos se lanzó a representar el mito". Esto no quería decir que la danza contemporánea imitara el pasado ancestral sino que volvía a él para transformarlo y "remover en el cuerpo funciones olvidadas, proscritas", y movimientos que la "civilización" había tratado de desaparecer porque eran "feos, antisociales, amorales"; entonces, "la intimidad orgánica reveló un mundo ilimitado de verdades alucinantes que existen en todo ser vivo". (304)

Bravo habló sobre los tres pasos que había dado la danza contemporánea para crearse como tal y que le sirvieron para explicar por qué había roto con la danza moderna nacionalista. El primer paso era el descubrimiento que había hecho la danza contemporánea del movimiento, que "percibió como el significado de formas distintas, distantes y a todas luces desperdiciadas por la danza" anterior. Por



eso, decía Bravo, era una "corriente artística de carácter subversivo", alejanda del estereotipo y concepto ~~artista~~ lista.

El segundo paso era la superación del nacionalismo para llegar a "la expresión del placer de moverse y su complementario, la necesidad de trascender". Con una cita de Octavio Paz, Bravo explicaba que el artista transforma la naturaleza para convertirla en obras y significados. Para Bravo, el cuerpo era la materia de la que partía la danza y lo reelaboraba en función de conocimientos ordenados (técnicas). "En la danza, pues, un movimiento sin elaborar, sin categoría técnica no puede ser válido dramáticamente, y por lo tanto, no puede pretender la trascendencia". (305) En esos términos, decía Bravo, se cerró "el camino anécdota-pasos-solferino-canana" del nacionalismo, porque era falso para la danza y carecía de esa técnica. Después de esa ruptura con el pasado, la danza inició

la conquista de una herramienta capaz de propiciar la creación y la invención artísticas con una libertad que sólo puede proporcionar el control, la disciplina en el rigor de una técnica que alcanzara las raíces del movimiento y que, al mismo tiempo, tuviera la virtud de poder ser revitalizada y enriquecida constantemente para poder sustentar la construcción de una danza que en su proceso está cambiando con la realidad. En danza, sólo el dominio técnico hace posible la libertad; sin eso la libertad es sólo un azar. (306)

Ese logro de la danza contemporánea, como síntesis de una práctica disciplinaria y libertaria, era el inicio del tercer paso: la etapa experimental. Definía ésta como "el conocimiento profundo de los materiales" que permitía "llegar a verdaderos encuentros y resultados lúcidos". (307)

Además de definir sus conceptos, Guillermina Bravo aprovechó para desmentir la "crisis" que vivía la danza contemporánea; señalaba

cia de apoyos por parte de la burocracia cultural, pues ésta no aceptaba sus preocupaciones artísticas y, "por su propia estructura síquica y cultural, no 'soportan' lo sucio de los pies descalzos". (308) Bravo arremetió contra las otras formas dancísticas: la danza clásica tenía apoyos oficiales porque era un espectáculo rentable para un "público porfirista" y de "indefensos niños de primaria", y la danza folclórica porque "le ofrece lauros tricolores pagados por veteranos de las guerras norteamericanas". (309) Sin embargo, decía Bravo, a pesar de esa situación desventajosa, el Ballet Nacional había crecido, y sus integrantes estaban dotados

con esa lucidez que sólo se encuentra en los locos muy inteligentes, con una vitalidad exuberante y excepcionalmente encauzada al placer de la disciplina y la creación, cada uno; con el espíritu comunal -no familiar- que priva en su interior y que capacita a los bailarines para un trabajo voluntario y de autodeterminación en su vida profesional. (310)

Por eso, señalaba Bravo, el BNM tenía una obra colectiva y trataba de mantenerse al margen de las luchas internas del campo dancístico y las relaciones de poder de la esfera oficial (lo que es casi imposible). Sin mencionar nombres, acusaba a sus compañeros de generación de engrosar las nóminas de la burocracia y de sufrir la enfermedad de "falta de voluntad creadora, pues viven, fantasean y especulan con sus 'excelsas obras del pasado'". (311)

Y es que Guillermina Bravo fue la única de las artistas de su generación que siguió trabajando con un grupo estable y que rechazó abiertamente, con sus obras y sus declaraciones, a la danza nacionalista. Su intento por trascenderla y su énfasis en la técnica

Graham le valió, a su vez, agudas críticas de sus ex compañeros, quienes consideraban que estaba negando el pasado y la fuerza creativa que tuvo la primera danza moderna mexicana.

Pero Bravo defendía a la danza contemporánea, la que ella encabezaba en el país, porque sería, según sus palabras, "un arte indispensable en la vida cotidiana", pues reflejaba al ser humano y dialogaba con él. Y sentenciaba que "la obra reveladora de la condición humana que propicie el entendimiento del hombre con el hombre, proporcionándole además el goce que produce el contacto con la belleza, es el propósito de este infinito proceso del movimiento del cuerpo en su trayectoria por el espacio". (312)

En 1979 Guillermina Bravo obtuvo el mayor reconocimiento que otorga el gobierno a los y las artistas: se convirtió en la primera mujer (y además, del arte dancístico) en recibir el Premio Nacional de las Artes. Eso no sólo premiaba su trabajo tenaz, sino también a la danza contemporánea misma, la que había conquistado un lugar dentro de la cultura mexicana después de largos y difíciles años.

También en la década de los setenta el BNM se preocupó de manera especial por "cultivar las características físicas de lo masculino y lo femenino", (313) lo que se expresaba, fundamentalmente, en los cuerpos atléticos de los bailarines varones de la compañía, pues "Guillermina se había propuesto, y lo conseguía, realzar las capacidades dancísticas de los hombres". (314) Así, en esos años, la compañía se distinguió "por la promoción de intérpretes masculinos, así como de excelentes bailarines, que no sólo dominan la técnica contemporánea, sino que cuentan con la madurez interpretativa que

todo artista requiere para plasmar con sentido y profundidad las obras encomendadas". (315)

A la pregunta de por qué el BNM estaba integrado mayoritariamente por hombres, Bravo respondió en esos años (y sigue pensando igual) que era reflejo de la participación exclusiva de los hombres en la danza tradicional de México:

Entre los campesinos, el que baila es el hombre. Cuando hay un papel de mujer, es el hombre quien lo hace, se viste de mujer. La mujer en México, en el campo, está dedicada a hacer otras cosas. Creo que es un fenómeno natural y ancestral [...] Por otra parte, creo que entre otras cosas, la danza contemporánea surgió para rescatar al hombre de sus papeles de acompañamiento, rescatarlo de las garras de los príncipes de *El lago de los cisnes* y obras por el estilo. (316)

El referente primero, la materia prima de la danza son los cuerpos, y al ser éstos diferentes, porque sus constituciones lo son, Guillermina Bravo crea específicamente para bailarines y para bailarinas, y señala que tiene predilección por "la gran fuerza y energía muscular" de los hombres. (317) Sin embargo, no reproduce los estereotipos tradicionales de hombres y mujeres, sino que éstas también tienen una gran fuerza física y expresiva, y rompen con la supuesta debilidad que se les atribuye social y culturalmente.

Bravo reconoce que en la danza escénica existe un número mayoritario de mujeres, y lo explica porque socialmente es más aceptada para ellas que para los varones. Además, en la medida en que el matrimonio se presupone una meta para las mujeres, el foro es visto como un escaparate que puede servirles para "conquistar marido". (318)

Así, es más común que sean las mujeres las que bailen en función de la mirada del otro, para seducir y "lucirse". En cambio, dice Bravo, y en la medida en que es más difícil para los hombres entrar a la danza profesional por los prejuicios existentes, los bailarines, generalmente, tienen una vocación más definida y buscan en la danza un medio de expresión vital.

Ella, sin hacerlo de manera premeditada, porque "la danza es tan física que en realidad la conciencia es una conciencia del cuerpo", (319) ha creado danzas con varones que apelan a la mirada femenina, por la belleza de los intérpretes, porque los recupera en su "fisicalidad" y "animalidad", y porque resultan cuerpos-bailarines que son vistos por la espectadora (y el espectador) como deseables eróticamente. Así, Bravo se ha reapropiado de las imágenes de esos hombres para el placer de la mirada de las mujeres.

La fuerte presencia escénica de los bailarines del BNM ha sido una importante influencia en el país para que muchos otros varones se dediquen a la danza contemporánea, pues han encontrado elementos que los identifican (por esa reproducción de la masculinidad hegemónica), y ven como una opción real la danza para ellos.

Después de la gira del 57, Ballet Nacional ha realizado muchos otros viajes por el país y el mundo. A Cuba (1960 y 1984), a Estados Unidos (1966 y 1996), a Puerto Rico (1987) y a más de quince países de Europa (1974, 1978, 1980, 1988 y 1990). Asimismo, Bravo ha estudiado en Africa (1977), Grecia (1980) y Alemania (1986); cada uno de estos viajes ha fortalecido a la compañía y ha estimulado a sus coreógrafos y directora.

Al volverse a enfrentar al público europeo, quien calificó a los repertorios como "abstractos pero netamente mexicanos", (320) Bravo redescubrió su nacionalidad en la danza. A ella el nacionalismo dejó de preocuparla, "porque yo nací en Chacaltianguis. ¡Imagínate! Así que cualquier cosa que haga tendrá mi esencia totonaca". (321) La impresión que recibieron los públicos extranjeros de su trabajo le permitió comprobar que "lo nacional" se construye a partir de la experiencia de los sujetos, que tiene conexión con el pasado y las raíces culturales pero se vive en el presente y la transformación constante; no es un nacionalismo estático ni estéticamente identificado sólo con el pasado ancestral y los símbolos obvios de la cultura tradicional.

Para Guillermina Bravo, "el BNM es un espejo donde me veo reflejada. Aquí sigo porque me ha dado todo", (322) y porque ella ha hecho de esa compañía su proyecto de vida, y es su motor y líder.

Es ella quien se ha convertido en "un reto a la destreza, a la imaginación, a la sensibilidad" de los y las bailarinas de la compañía; (323) también quien ha estimulado el estudio concienzudo de las técnicas de entrenamiento y composición; la que ha impulsado, a diferencia de muchas otras compañías, el surgimiento y desarrollo de talentosos coreógrafos; quien se ha encargado de brindar los medios para que exista un ambiente propicio para el trabajo: quien ha apoyado en todos sentidos a sus integrantes.

Bravo, además, tiene una visión colectiva del fenómeno dancístico, que la ha llevado a impulsar la formación de artistas completos de todas las áreas al crear cursos, discusiones y trabajo conjunto; la participación de colaboradores externos que los han

enriquecido, y el "espíritu democrático que ha favorecido el crecimiento y madurez de muchos de sus miembros", (324) para involucrarlos en la toma de decisiones y responsabilidades. Todo esto convirtió al Ballet Nacional en una "comuna", que reúne a "locos que comparten su miseria económica y sus enormes riquezas en aprendizaje, talento, disciplina y profesionalidad". (325)

Por su gran capacidad de trabajo y su entrega a la compañía, Guillermina Bravo "inspira devoción", (326) y ha contagiado a los y las integrantes de la compañía. Aunque en 1967 se retiró como bailarina, después de participar en *Danza para bailarines* (de la brillante bailarina y coreógrafa Yuriko, procedente de la compañía de Martha Graham), ha continuado su entrenamiento cotidiano que le permite mantener estrechos vínculos con los demás integrantes del BNM, además de preocuparse (durante cincuenta años) por la cohesión, organización, línea estética y formación técnica de la compañía.

Guillermina Bravo y el BNM son referencias obligadas de muchas generaciones de artistas de la danza mexicana, y de los grupos de danza contemporánea que se han formado siguiendo su modelo y lenguaje o los que lo han hecho para oponerse a él. Todos ellos "son hijos o nietos de ella. Es la madre Coatlicue, prolífera, devoradora, terrible pero generosa y providente". (327) Ella misma dice que, en cierto sentido, "le pertenecen" y se siente parte de ellos. (328)

El sólido lugar que ocupan Bravo y el BNM en la cultura y el arte mexicanos, está legitimado por la lucha que han debido dar para defender a la danza contemporánea, incluso en las etapas más difíciles, y su capacidad para tender lazos de continuidad entre

diversas generaciones, siempre contando con la "audacia y autoridad" de Guillermina Bravo. (329)

## **5. Hasta las últimas consecuencias: mujeres-fortaleza**

### **Siempre la danza y el amor: Amalia Hernández**

El concepto de danza moderna que se tenía en los años cincuenta y sesenta implicaba la defensa de la vocación y una mística de sacrificio que la apartaba de lo comercial. Por esa razón, muchas veces Amalia Hernández y su compañía recibieron críticas, tanto por su incursión en la televisión como por el hecho de que BFM se convirtió en una "empresa". Sin embargo, fue el espacio de trabajo de muchas y muchos de los bailarines y coreógrafos de danza moderna cuando se desintegraron sus grupos, incluyendo a la compañía oficial.

Todos ellos se incorporaron porque el BFM se ofrecía como una alternativa para continuar trabajando dentro de la danza escénica y tener seguridad económica; porque era un espacio de aprendizaje por la complejidad de su estructura y su espectáculo, y por el reconocimiento que le tenían a Amalia Hernández, quien supo atraerlos "con ese imán que tiene". (330) Así, grandes figuras de la danza se adhirieron a la compañía y recibieron el impulso y respeto a su trabajo por parte de la directora. (331)

La estabilidad laboral y económica que ofrecía el BFM no era producto del éxito fácil, sino también de las maniobras que se veía obligada a hacer Amalia Hernández, quien lo mismo empeñaba sus joyas (332) o el Cadillac de su padre, (333) que firmaba contratos con los empresarios más importantes del mundo para mantener a la compañía en actividad y con el más alto nivel de calidad en sus producciones.



Siempre lo hizo defendiendo su autonomía, pues según sus palabras, el artista necesita "una libertad total" y "su único compromiso debe ser con el arte". (334)

En 1968 Amalia Hernández se lanzó a una gran aventura y creó dos nuevas compañías con el apoyo del presidente Díaz Ordaz: el Ballet de los Cinco Continentes, donde trabajaron los coreógrafos provenientes de los diversos países que fueron elegidos, y el Ballet de las Américas, con obras creadas por coreógrafos mexicanos después de haber viajado para estudiar y recopilar las danzas en los países de origen.

Estos proyectos fueron idea original de Pedro Ramírez Vázquez, que Hernández aceptó porque, a lo largo de sus viajes por el mundo, había conocido la danza folclórica de muchos países y le pareció que sería un material muy rico para ser trabajado por bailarines mexicanos. Para el Ballet de lo Cinco Continentes, ella invitó a los coreógrafos para montar obras representativas de la danza étnica de su país, como Alvin Ailey (Estados Unidos), Loukia (Grecia), Tamara Golovanova (URSS), Michel Cartier (Canadá), Güngör Kekec (Turquía), Beth Dean (Australia), Mirinalini Sarabhai (India) y Robert Ofundu (Africa), entre otros. Para el Ballet de las Américas, Hernández recurrió a los coreógrafos mexicanos de danza moderna para que realizaran investigaciones y crearan obras sobre cada país de Latinoamérica; a quienes se mostraron inseguros casi los obligó y el resultado de su trabajo fue de gran calidad. Participaron Rosa Reyna (Perú), Josefina Lavalle (Colombia), Aurora Agüeria (Panamá), Farnesio de Bernal (Guatemala), Guillermina Peñalosa (Bolivia),

Evelia Beristáin (Venezuela), Roseyra Marengo (Argentina), Martha Bracho (Costa Rica) y Rodolfo Reyes (Cuba), entre otros.

Con estos dos proyectos, Amalia Hernández logró aglutinar a un gran número de artistas de la danza y otras disciplinas, que trajo un auge importante a la danza folclórica y fortaleció el prestigio de la directora. El trabajo realizado recibió el reconocimiento del público, la crítica y los funcionarios mexicanos. A nivel internacional, también fue muy bien aceptado; el propio Igor Stravinsky declaró, después de asistir a una función del Ballet de las Américas en el Music Center de Los Ángeles:

Mi alegría fue enorme y mi impresión profunda. En este grupo de bailarines y músicos que tan alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen. (335)

Originalmente, las dos nuevas compañías y sus repertorios sólo se presentarían dentro de la Olimpiada Cultural pero, debido al éxito, se mantuvieron por varios años en foros mexicanos y extranjeros.

También en 1968, Amalia Hernández inauguró su nueva escuela y teatro, que la ha dotado de sus propios cuadros y ha formado a cientos de bailarines que se han desarrollado profesionalmente en numerosas compañías y escuelas. De nuevo el presidente Díaz Ordaz fue el encargado de inaugurar el impresionante edificio, diseñado por su hermano Agustín Hernández y construido a mitad del camino, entre "el teatro Margo y el de Bellas Artes, de modo que nuestros estudiantes puedan elegir libremente qué rumbo agarran". (336)

Aunque el proyecto artístico central de Amalia Hernández eran su escuela y su compañía, mostró gran interés y apoyo a otras

manifestaciones y contribuyó de manera generosa a la formación de muchos bailarines, maestros y coreógrafos de la danza mexicana. Además de acercarse a grupos y artistas para invitarlos a participar con ella, en los setenta creó tres escuelas, de danza folclórica, contemporánea y clásica; así como tres grupos artísticos, que sirvieron como espacio de experimentación y creación.

En el área de la danza folclórica, surgió el Grupo Experimental del BFM, dirigido por Tizoc Fuentes. En la de la danza clásica, en 1969 creó el Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee, que planteó innovadoras propuestas dentro de su especialidad. Esa compañía permitió la conjunción de un excelente grupo de solistas, quienes trabajaron con numerosos coreógrafos, como Job Sanders, Michael Uthoff, Roseyra Marenco, Nellie Happee, John Fealy, Gloria Conterras y Nelsy Dambre, entre otros. A pesar de que con esta compañía el ballet recibió un impulso y permitió la renovación de repertorio, tan sólo se mantuvo por cinco años, porque Hernández manejó la compañía de manera semejante al BFM y este pequeño grupo tenía necesidades diferentes. (337)

En la escuela de danza contemporánea, además de los maestros mexicanos que ahí laboraban, Amalia Hernández le dio espacio a las escuelas norteamericanas alternativas a la Graham. Programó cursos de técnica Nikolais, impartidos por bailarines y maestros de las compañías de Alvin Nikolas y Louis Murray de Nueva York, que trajeron "una oxigenación frente al dominio" (338) de la técnica "oficial". Al mismo tiempo, becó a numerosos bailarines y coreógrafos mexicanos para que estudiaran en Nueva York.

En 1974 surgió el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, bajo la dirección de Graciela Henríquez, con el fin de presentar música y danza contemporáneas, y contó con la participación de compositores como Manuel Enríquez, Mario Lavista y Federico Ibarra, y una nueva generación de talentosas y talentosos bailarines y coreógrafos. Además de tener un espacio y recibir un sueldo, todos ellos tenían "total libertad para experimentar", y el BFM se convirtió para ellos en "la Corte de los Milagros". (339)

Así, en el momento en que la danza contemporánea atravesaba una etapa difícil por falta de apoyos y compañías, Amalia Hernández contribuyó para que tomara nuevos ímpetus, que las y los jóvenes accedieran a otras técnicas y concepciones, y que se creara "un ambiente de interacción, de experimentación, desfachatez y soltura" (340) que tuvo repercusiones.

Una de ellas fue el grupo Forion Ensemble, que se presentó por primera vez 1977, teniendo a Amalia Hernández como "madrina". Ella los apoyó por cinco años brindándoles un espacio (341) y permitió el desarrollo de una danza contemporánea independiente, irreverente y contestataria. Ese apoyo se lo ha dado a muchos otros grupos independientes de danza contemporánea que han encontrado en el BFM un espacio para trabajar.

Además, Hernández creó en los setenta un proyecto de apoyo y difusión a grupos y artistas de todas las disciplinas, entre los que estuvieron incluidos Waldeen, Bodil Genkel, la compañía de Louis Murray, la de Alvin Nikolas y grupos de danza folclórica de diversas universidades del interior del país. (342)

En respuesta al apoyo y generosidad de Amalia Hernández, varios artistas le hicieron reconocimientos, como el homenaje que le rindieron los compositores contemporáneos en 1979, dentro del V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, por su "solidaridad y desinterés". (343)

En la actualidad, esos grupos experimentales han desaparecido, pero la escuela permanece y sigue siendo un centro importante de formación de bailarines, además de que aún son programados maestros extranjeros para impartir diversas técnicas.

Amalia Hernández y el BFM han conseguido un lugar privilegiado en el mundo entero; es la única compañía mexicana que ha logrado internacionalizarse y ha viajado a casi todos los países del mundo como "embajadora oficial". La permanencia de la compañía se debe a la propia Hernández, al equipo de trabajo que ella ha constituido en torno suyo, incluyendo a bailarines y bailarinas de gran calidad, y a que, aunado a su talento coreográfico, ella "tiene una cualidad más, única, un sentido teatral magnificente que imprime al espectáculo un ritmo ascendente y brillante". (344)

Ella siempre se ha distinguido por ser "obsesiva y perfeccionista" en su trabajo y, las más de 70 obras que ha creado en su vida han seguido el mismo proceso:

Cuando estoy proyectando una coreografía, pienso en ella todo el tiempo; durante el día me la paso tarareando las melodías e incluso sueño con los movimientos. Si algo queda pendiente no puedo estar tranquila; necesito estar segura de que no hay errores y de que la obra corre bien. Una coreografía nunca se termina de corregir, pueden pasar años y se le pueden seguir haciendo cambios. (345)

Por eso ha centrado su vida en el BFM y dice, con su gran sentido del humor, que no ha hecho "otra cosa en estos cincuenta años. Bueno, he tenido tres hijos, que también cuestan trabajo, pero esos no costaron tanto tiempo". (346)

Asimismo, el equipo de apoyo es fundamental para que la propuesta dancística de Hernández tenga resultados en escena y, consciente de ello, se ha rodeado de las personas indicadas para lograr una gran calidad en la producción de cada obra. Además de la coreografía, se pone gran cuidado en la música y en los diseños y practicidad del vestuario y escenografía; la compañía es autosuficiente en todos los aspectos técnicos y cuenta con una infraestructura de varias toneladas de equipo. (347)

Amalia Hernández es una mujer con don de mando y ha sido capaz de mantener una férrea disciplina dentro del BFM, porque ella considera que es el único medio para mantener la unidad en la compañía y el espectáculo. Esa unidad, dice "es producto de una disciplina que nada debe alterar y que es indispensable... sin [ella] un espectáculo no puede tener calidad profesional". (348) Por eso se le ha caracterizado como una mujer "con la gracia etérea de una joven bailarina y la habilidad estratégica para el combate de un general de división". (349)

Todo esto ha significado que la compañía sea una de las pocas que sobrevive a nivel internacional desde la década de los cincuenta, cuando surgió la teatralización de la danza tradicional en el mundo. Continúa presentándose durante largas temporadas en los foros más importantes; su impacto es tal, que con meses de anticipación se venden las localidades del Royal Drury Lane Theatre de Londres; el

Metropolitan Opera House, el Carnegie Hall, el City Center, el Madison Square Garden y Radio City de Nueva York, entre muchos otros; comparte foros y festivales con las compañías más afamadas, como el Ballet Bolshoi y el Royal Ballet; es invitada obligada a los festivales y concursos internacionales. A Hernández se le ha comparado con Ninette de Valois y el BFM se encuentra entre las cinco compañías más importantes del mundo.

Estos triunfos superaron, en mucho, las expectativas de Hernández, quien sostiene que nunca hace planes a largo plazo, y "lo hice todo como algo natural, poco a poco. Primero bailaba por gusto, luego profesionalmente y después empecé a componer mis propios ballets", (350) hasta llegar a constituir una enorme compañía y un nuevo género en el campo dancístico. Estos logros le valieron, junto a numerosísimos premios y reconocimientos que ha obtenido a lo largo de su vida, el Premio Nacional de las Artes en 1992. Ella y Guillermina Bravo son las únicas, entre todos los artistas de la danza mexicana, que lo han recibido.

¿En qué estriba el éxito de Amalia Hernández y su BFM? La escritora mexicana Cristina Pacheco habló al respecto en 1978. Decía que años atrás había presenciado una función en una universidad norteamericana y fue testigo de cómo los hispanoamericanos y mexicanos asistieron "como quien va rumbo a la tierra prometida".

(351) En la función

adoptaron de pronto un gesto orgulloso. Casi podría afirmar que a partir de esa noche los estudiantes mexicanos pisaron un poquito más fuerte en el *campus*. De hecho el triunfo del BFM les había dado la oportunidad de afirmarse frente al poderoso, de mostrar un lado más interesante [...] ese que no se fabrica ni se compra porque tiene su raíz y su origen en un concepto ancestral de la vida y la muerte

[...] El BFM se muestra no sólo como un maravilloso espectáculo artístico, sino como una embajada cultural que denota el espíritu, el talento y la disciplina de su creadora. (352)

Este comentario hace referencia al concepto que maneja Amalia Hernández en sus obras y que apela a un sentimiento de "orgullo e identidad nacional", basado en la nostalgia y la necesidad de afirmarse frente al otro. Por otro lado, en entrevista con Pacheco, Hernández aseguraba que la danza, "como mensajera, puede ser tanto o más efectiva que las palabras" (353) y, en el caso del BFM, la efectividad ha sido enorme y ha tenido incidencia en la construcción de los metadiscursos con los que los mexicanos se explican su realidad y con los que se sienten identificados; ha contribuido a modificar el imaginario de los espectadores mexicanos que pretenden verse a sí mismos en una fiesta permanente y dinámica, y se enorgullecen de su cultura.

Este proceso no es igual para los espectadores extranjeros, quienes gustan de esa danza, según Hernández, porque "representa la riqueza de México". (354) Ellos no se identifican con la danza en los mismos términos, pero también se emocionan por el poder del cuerpo que utiliza la danza y porque el espectáculo les despierta el deseo de participar en la fiesta escenificada. Es un proceso de intercambio emocional y emocionante que se da entre artistas y público participante.

El BFM es compañía de una sola coreógrafa; Amalia Hernández es la autora de todas las obras que se mantienen en repertorio. Aunque cada uno de los montajes ha seguido su propio proceso, en general han iniciado con la investigación antropológica que realizaron ella y su equipo de apoyo. Han viajado por el país para grabar, filmar y



fotografiar la música, danza e indumentaria de diferentes regiones y, después, ella las ha recreado para la escena. Para sus montajes, recupera los movimientos y diseños de los danzantes autóctonos y reelabora los elementos de la cultura popular con fines teatrales.

El repertorio de Hernández, según Felipe Segura, está dividido en cuatro grupos: los ballets prehispánicos; los de raíces prehispánicas; los populares mestizos de diversión, y los teatralizados. Los primeros están basados en la investigación de códices, arqueología y cerámica mesoamericanas. Los segundos recuperan danzas de origen prehispánico que actualmente se presentan en las comunidades indígenas del país. En los terceros conjunta el ambiente de fiesta original y el virtuosismo de los bailarines; son obras que se agrupan por regiones del país y que conservan su estilo. Y los últimos, en los cuales personajes populares, guiados por un argumento, escenifican "danzas pantomímicas". (355)

Así, en su repertorio lo mismo caben las "reconstrucciones imaginarias" de danza prehispánica, que es imposible conocer en la actualidad, que la representación de las que han sobrevivido pero que, llevadas al foro, sufren modificaciones sustanciales. Para ella, son precisamente estas danzas indígenas las que constituyen un mayor reto pues no tienen como punto de partida, a comparación de los bailes mestizos, "un motivo alegre y lleno de movimiento". (356)

Para los bailes populares mestizos, Hernández exige la especialización de los bailarines de danza folclórica, por el virtuosismo que ella requiere tanto a nivel individual como de coordinación grupal. Y, en el caso de las danzas pantomímicas, han sido concebidas por Hernández a partir de sus propios argumentos y,

muchas veces, recurriendo a los conocimientos y habilidades que otras técnicas dancísticas brindan a sus intérpretes.

Por eso, Amalia Hernández ha declarado en varias ocasiones que "la coreografía en el BFM combina el estudio histórico con la creatividad". (357) Sostiene que su punto de arranque es la observación directa de la danza tradicional, así como las aportaciones de informantes y de otras manifestaciones artísticas en las que es posible basarse para recrear el movimiento. Ese acercamiento e investigación le sirven para encontrar "soluciones y explicaciones" (358) de la danza misma.

Analiza los elementos comunes que se presentan en una danza tradicional, que ella llama "su estilo profundo" (porque ahí radica su fuerza), y las causas que provocan ese estilo. Así es como define el carácter, que recupera y desarrolla coreográficamente, para "enriquecer" la danza original con fines teatrales. Selecciona las danzas y los movimientos para lograr los contrastes que se requieren para un espectáculo colorido y diversificado, que no puede ser repetitivo, pues "lo que busca el público es la sorpresa, lo nuevo". (359)

Elabora el argumento para unir y desarrollar dramáticamente danzas, música y canciones, y define el estilo "realista o estilizado" de la obra, que debe tener congruencia con todos los elementos que participan en el hecho escénico, incluyendo el vestuario, escenografía e iluminación. (360)

Amalia Hernández ha aclarado constantemente que la danza tradicional sólo lo puede ser en su contexto, "en la región de origen, bailando el día de su motivación"; cuando se le desprende de

ahí y se lleva al foro debe ceñirse a las leyes escénicas porque de lo contrario "simplemente se vuelve nada". (361) Esto incluye "el sentido de los intérpretes", quienes en la danza tradicional cumplen un ritual o un placer, y en la danza teatral el fin es "transmitir al público una vivencia, una emoción, [pues] el artista baila para los demás". (362)

Para ella, la danza y las otras artes son medios de expresión del creador, quien se halla en busca de la perfección y trabaja por su deseo de "dar a los demás". Eso, según Hernández, es lo que justifica el "sacrificio" y la dedicación total de los artistas a su trabajo y, en el caso de la danza, al entrenamiento disciplinario diario. (363)

Hernández explica su propuesta artística como el resultado de los estudios teatrales que realizó con Seki Sano (en los inicios de su carrera), de donde tomó elementos para trasplantar la danza tradicional y hacer del foro "una ventana" de México. (364) Al estudiar el arte prehispánico, "me di cuenta de que tenía no solamente que estudiarlo sino también vivirlo, hacerlo propio" (reproducirlo) y, más tarde, transformarlo con conocimientos y elementos técnicos dancísticos para llevar "al máximo" esa danza, "desarrollar sus fuerzas, tradiciones" y "talentos". (365)

Ella compara ese proceso con el que han seguido otras artes. Se refiere al caso de Rufino Tamayo, quien pinta las formas y colores mexicanos pero no los copia sino que los interpreta "para que su fuerza crezca": "ésa ha sido mi lucha, tratar [que la danza tradicional] sea algo grandioso, a la altura de lo que es México". (366)

Amalia Hernández considera que un coreógrafo o coreógrafa no pueden dejar de bailar; ella dejó de hacerlo en el foro a mediados de los sesenta, debido a un accidente que tuvo uno de sus bailarines, cuando en una función se cortó con un machete; "en ese momento me di cuenta de que o era directora o bailarina. Desde ese día hice mi decisión y jamás, pero jamás, he vuelto a bailar". (367)

Sin embargo, durante muchos años continuó tomando clases de danza y, en los setenta, se inició dentro del yoga, como práctica corporal y porque se convenció con su filosofía, y su intento por lograr una "armonía con la naturaleza y seguir sus leyes. Creo que el que no lo hace se aniquila. A mí me interesa conservarme en forma porque siento la obligación de seguir trabajando para el Ballet". (368)

El yoga le abrió una puerta para la reflexión y, en la década de los ochenta, inclusive se refugió en un monasterio, donde estudió a profundidad su filosofía, "casi me sentía Gandhi, pero como tengo mucho trabajo y no puedo dejar el Ballet", (369) salió de su retiro. Sin embargo, "ella está totalmente convencida de que un ser supremo la protege" por el nivel espiritual que ha alcanzado y su "karma positivo". (370)

Amalia Hernández es una mujer de ideas firmes y, a lo largo de su vida, ha considerado que la danza es su modo de expresión. En 1960 definió su vocación como sangre: "El arte es sangre. A mí me ha llevado a ser bailarina folclórica mi amor compulsivo por México. Hay mujeres mexicanas que se expresan con veinte hijos. Yo bailando". (371) En 1985, dijo que con la danza trataba de dar "lo profundo" de ella misma, y la definía como su misión espiritual. (372) Para ella,

la misión de los artistas es buscar la perfección, y es lo que pretende con su danza.

La presencia de Amalia Hernández siempre ha sido impactante; lo fue sobre el foro como bailarina y lo es ahora a sus 80 años. Después de largo tiempo de no dar entrevistas, en 1997 aceptó una, y la periodista Dora Luz Haw la describió con gran tino:

Su mirada rasga, traspasa, cuestiona y ordena. No dice, se siente; no juzga, se burla. Se dice débil, pero su fuerza golpea, su amabilidad resulta sospechosa. Amalia Hernández es una mujer de poder. Su edad desaparece cuando habla, el éxito sostiene su discurso, sus frases nunca se tambalean, pareciera impenetrable. (373)

Haw también hace referencia a su apariencia "femenina" y el cuidado que pone en todos los detalles de su vestido y peinado, que considero, habla del sentido teatral de Amalia Hernández y la conciencia de saberse vista. Niega ser vanidosa, "porque mi madre nos educó para ser humildes. Ella nos decía que éramos unas changuitas muy feitas, quizá por eso siempre me compré ropa y sombreros, no quería quedarme soltera". (374)

Y Amalia Hernández tuvo cuatro maridos con los que surgió "como separación reiterada, una cortina de celos, porque ha preferido conservar el escenario". (375)

Yo al amor le huyo porque siempre que da, tira bocabajo. Es un problema muy grave que tiene el ser humano, es más, creo que no existe como tal, ya que puede haber amistad, cariño, respeto, comprensión y ternura, pero ¿qué es el amor? Las ilusiones de la juventud son muy bonitas, pero son eso, ilusiones [...] Siempre me reclamaban "primero el ballet, primero el ballet, primero el ballet", y así fue; nunca me dejé dominar ni destruir. (376)

La dedicación que ha tenido Amalia Hernández a su compañía ha sido total. Incluso en 1960 declaró que su marido era el BFM, porque ahí están sus mayores intereses; "están 180 muchachos de talento y están mis hijos". (377)

Ella supo "organizar su vida como madre, coreógrafa, bailarina, administradora y esposa" (378) para seguir su trabajo. Lo logró porque "metió" a sus tres hijos al BFM, "porque no puedo meter el Ballet a mi casa". (379) Ella se siente orgullosa de haberlo logrado y de nunca haber abandonado a sus hijos. (380)

La mayor, Norma López, es pieza fundamental del BFM desde 1960, y actualmente es la directora artística. El segundo hijo, José Luis Martínez "decidió no saber nada del Ballet y se hizo economista; desde joven fue muy independiente". (381) La tercera hija, Viviana del Llano, es bailarina del BFM, además de participar en su red organizativa. Además, se ha incorporado el nieto de Amalia Hernández, Salvador López López (hijo de Norma), como director administrativo y coordinador de giras. Eso le ha permitido a Amalia Hernández llevar una vida familiar y profesional integrada y, al mismo tiempo, le ha representado un apoyo, especialmente ahora que tiene problemas de salud, su única preocupación. (382)

Seguramente el esfuerzo que le ha significado lograr esa integración en su vida, es lo que la hace considerar a la "misión" de una madre como trascendental, y ver la maternidad como una forma de expresión de las mujeres. (383)

Además, ella extiende su maternidad a las y los integrantes de su compañía, pues "siempre los cuido, los protejo de sí mismos; siempre he sido mamá" (384) de todos ellos. Y se siente "una

Coatlicue" (385) porque su influencia permanece en el campo dancístico mexicano a través de numerosos grupos que siguen el modelo de su compañía. Quizá en el fondo, ese sentimiento maternal de Amalia Hernández recupera la lección que una vez le dio su madre: "Las mejores mujeres son madres y maestras" (386) y ella cumple con los dos requisitos.

### **Belleza y dolor de Ana Mérida**

A pesar de que Ana Mérida no volvió a ocupar un puesto burocrático tan importante después de su salida del Departamento de Danza del INBA en 1964, y que tampoco logró constituir un grupo estable, hasta el momento de su muerte mantuvo su prestigio dentro del campo dancístico. El hecho de que ella misma hubiera participado en la desaparición de la compañía oficial de danza moderna, así como el distanciamiento que tuvo con sus ex integrantes, le significó la pérdida de espacios para desarrollar un trabajo continuo como coreógrafa. Pero aún así, su trabajo tenía reconocimiento, inclusive de Guillermina Bravo, quien en sus duras críticas a la danza moderna mexicana de los años cuarenta y cincuenta, siempre consideró que su "hermana" tenía un lugar aparte:

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 [a la del Ballet Nacional]... 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 poetizadas o melodramáticas [y] menos realistas de lo que pretendía el BNM. (387)

Ese nacionalismo "menos realista" ha sido visto de manera diferente por otro importante participante del movimiento de la danza moderna, el compositor Guillermo Noriega. Él ha hablado sobre el nacionalismo "superficial" que sólo tomaba "elementos de colorido y de ritmo, de movimiento y los pone porque son muy bonitos, muy clásicos, como Tamayo, por ejemplo". El prototipo de este nacionalismo en la danza, según Noriega, era Ana Mérida. (388)

Guillermina Bravo ha reconocido que la primera danza moderna logró tener un gran impacto para los espectadores, principalmente por la intervención de "bailarinas muy bellas como lo era Ana Mérida", (389) y Raúl Flores Canelo sostenía que aunque "no había grandes danzas, había grandes divas" y una de ella era Ana Mérida, en quien "los funcionarios, pintores, músicos, literatos y público tenían" puestos sus ojos. (390) Así, ella siempre se distinguió por su "belleza poco común y una inquieta e inquietante personalidad" (391) que, según Josefina Lavalle, se manifestaban en el foro y transformaba el espacio "al solo movimiento acompasado, armónico, lento y al mismo tiempo firme de solamente un brazo que Ana desplazaba, mientras su figura erguida, estática, llenaba cada una de las partículas de un escenario que se desbordaba en vibraciones". (392)

Después de varios años de matrimonio, Ana Mérida se separó de Antonio Luna Arroyo, y siguieron tres maridos más, pero sin hijos. Sólo procreó a una niña, cuyo poético nombre es Ana Luna y evoca a la propia Ana Mérida en el impactante personaje que le valió tantos elogios.



Respecto a su trabajo coreográfico, que ha sido caracterizado como "narraciones visuales", (393) en 1983 ella dijo que en sus obras retomaba la danza tradicional, en tanto expresión de las raíces de la cultura mexicana, y la reelaboraba para crear una danza nueva. Para lograrlo, partía de los argumentos:

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*, *La balada de la luna y el venado* y *La balada del pájaro y las doncellas*]. (394)

Mérida decía que en los cincuenta existió una interrelación de la danza con la literatura, la música y la pintura, porque todos los artistas vivían la misma búsqueda sobre la identidad nacional. El objetivo era crear una danza

que nos pudiera identificar en cualquier parte del mundo como una danza mexicana [nacionalista]... Existían tantas cosas de donde poder tomar temas [...] 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 recreado [...] 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. (395)

En esa entrevista, como en muchas otras declaraciones, Ana Mérida hablaba de Guillermina Bravo y las diferencias existentes en las propuestas escénicas de ambas. Es notorio que frecuentemente recurría al nombre de Bravo y a su pasado común para dar legitimidad a su trabajo; seguramente le tenía respeto como artista y al plantearse como igual a su "rival", fortalecía su posición.

Sin embargo, Mérida también criticaba el giro que había tomado la danza contemporánea, fundamentalmente bajo la influencia de Bravo. Para ella, la danza que se creó a partir de los sesenta era muy diferente a la que ella idealizaba de la década anterior, debido al énfasis que se le dio al trabajo técnico y, principalmente, a la escuela Graham. Esto significó una ruptura con el pasado, que en 1983, veía con nostalgia:

[Los bailarines] 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 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. (396)

Un año después de esa entrevista, Ana Mérida, guiada por esa nostalgia y su afán de difundir el trabajo que habían realizado las y los artistas de la danza de su generación, impulsó la realización del programa de televisión *Época de Oro*, de la Unidad de Televisión Educativa de la SEP. Era una serie de doce programas con reposiciones de las obras más representativas de Waldeen, Anna Sokolow, Guillermina Bravo (cuya resistencia logró vencer), Guillermo Arriaga, Rosa Reyna, Farnesio de Bernal, Josefina Lavallo, Evelia Beristáin, Raúl Flores Canelo y ella misma. Gracias a esos programas las generaciones actuales de bailarines y coreógrafos mexicanos tienen la posibilidad de acercarse aunque sea parcialmente a la danza que les dio origen.

Durante su vida, Ana Mérida desarrolló diversas actividades. Hasta 1959 había participado, como bailarina y coreógrafa, en varias

películas, además de *La corte del faraón*, como *Un beso en la noche* y *Bésame mucho* dirigidas por Gabriel Martínez Solares; como coreógrafa en *Piel canela*, y *La viuda celosa*, en la cual bailó en una coreografía de Waldeen. Asimismo, desarrolló varios trabajos dentro de la televisión y, cuando ocupó la jefatura del Departamento de Danza, impulsó la creación de varios programas de radio y televisión para difundir la danza.

A lo largo de su vida, Mérida tuvo una importante actividad como maestra, tanto dentro del INBA como de otras instituciones públicas y privadas. Ella impartió las primeras clases de muchos de los y las bailarinas que llegarían a distinguirse en diversos momentos de la historia de la danza escénica quienes, a pesar de su fama de "temperamental", (397) le guardan admiración y respeto. También, desde 1946, elaboró diversos proyectos de trabajo en apoyo a la educación dancística, tanto en México como en Guatemala (1950), y muchos de ellos se llevaron a la práctica.

Ana Mérida atrajo el interés de fotógrafos y pintores, quienes la utilizaron como modelo. Entre ellos están Carlos Mérida, Alfredo Zalce y Diego Rivera. Este último, creó su famosa obra de caballete *La danza moderna* (1952), donde aparece una Ana Mérida multiplicada y en movimiento. (398)

Aunque sin continuidad, Ana Mérida siguió trabajando como coreógrafa hasta los años ochenta. En 1966 y a pesar de las diferencias que había tenido a lo largo de los años con Guillermina Bravo, ésta la invitó a trabajar con el Ballet Nacional. En esa ocasión, Mérida creó una de sus obras mejor logradas, *Bernarda* o *La casa de Bernarda de Alba* (mus. Joaquín Rodrigo y Miles Davis; guión

Lizandro Chávez Alfaro, según el drama de Federico García Lorca; diseños Antonio López Mancera), que después repuso con varias compañías.

A este estreno seguiría el trabajo conjunto que realizó con Carlos Gaona en 1968, cuando crearon la obra *Ballet de Etiopía* y fundaron el Ballet Folklórico de ese país, por invitación de Su Majestad Haile Selessie I, quien también la condecoró por su trabajo. La obra y la compañía etíopes se presentaron en México dentro de la Olimpiada Cultural de 1968, cuya coordinadora general fue Ana Mérida, y que mostró al público mexicano manifestaciones folclóricas de todo el mundo. Otra de ellas también contó con su participación, pues Mérida formó el Ballet Cantos y Danzas de Israel, que representó a la comunidad judía de México en 1968, y que dirigió por varios años.

En 1975 Ana Mérida creó *Equilibrio en punto negro* (mus. Saint-Saënz y Brahms) con la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana de la ADM; en 1976 y 1979, la Compañía Nacional de Danza (CND) del INBA repuso *La balada de la luna y el venado*, y en 1977 *La casa de Bernarda de Alba*. Además, la CND estrenó en 1979 *Profecía* (mus. Jorge Sarmientos; texto Carlos Monsiváis; esc. y vest. Carlos Mérida) en homenaje a su padre, se presentó en México y en Guatemala, donde recibió una condecoración como mejor espectáculo internacional en 1985.

El trabajo que realizó Ana Mérida en la CND le dio la oportunidad de acercarse a sus jóvenes integrantes y transmitirles sus maduros conocimientos. Una de las bailarinas de esa compañía, Cecilia Lugo, quien después se convertiría en una talentosa coreógrafa de danza contemporánea, recuerda el impacto que recibió al

participar en el elenco de *La casa de Bernarda de Alba* a finales de los setenta:

Se abrió para mí otra posibilidad, una posibilidad más de emoción que de técnica [...] Era una mujer, que a sus [casi sesenta] años tenía una vitalidad, fuerza y voluntad impresionantes. Parecía como de mi generación. Era una diva, una auténtica, la reina del mundo [...] Profesionalmente influyó mucho en mis obras porque tratan de mujeres reprimidas. En ellas se dio una extroversión femenina, una necesidad de gritar nuestra verdad y eso ha sido para mí un gran descubrimiento. (399)

En 1983, Mérida creó *Chorros* (mus. Heitor Villalobos), que se estrenó en el Festival Internacional Cervantino, y *Ausencia de flores* en homenaje a Orozco, presentado en Guadalajara. Como maestra y coreógrafa, trabajó en la Universidad de Guanajuato y el Grupo de Artes Escénicas de ese estado (1969 y 1974), donde repuso varias de sus obras; con el Ballet Folklórico de Colima montó *Bonampak* en 1987.

Además, Ana Mérida trabajó en el área de promoción (en la CND, el Festival Internacional Cervantino y varios programas de televisión); hizo coreografía para teatro y cine (como la película *Gringo viejo*, dirigida por Luiz Puenzo en 1983). Como actriz, realizó el papel protagónico de la película *Santo Oficio*, dirigida por Arturo Ripstein, y obtuvo la Diosa de Plata en 1973 por su actuación. Obtuvo varios reconocimientos del INBA, y la Universidad de Colima le otorgó el grado de doctora Honoris Causa (1989). Cuando se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989 se integró a él y fungió como jurado y asesora, que de nuevo la llevó a acercarse a las y los jóvenes bailarines y coreógrafos.

El 12 de agosto de 1991, en la ciudad de México, Ana Mérida murió. Era el fin de una vida creativa y polémica, pero también llena

de dolor. Su lesión en la columna vertebral, con la que aprendió a bailar y a vivir, que afrontó con gran dignidad y que la obligó a terminar su carrera como bailarina, la acompañó hasta el final.

Llevo mis labios ya secos  
de tanto gritar y gritar  
y nadie responde a mi grito  
con este gritar sin gritar.

Llevo mis ojos ya secos  
de tanto llorar y llorar  
y nadie responde a mis ojos  
con este llorar sin llorar

Llevo mi cuerpo ya seco  
de tanto dolor y dolor  
y nadie responde a mi cuerpo  
con este dolor sin dolor.

Ana Mérida (400)

### **La bruja y su desesperante humanidad: Guillermina Bravo**

Guillermina Bravo es una mujer sencilla, sin ornatos ni artificios, y de gran inteligencia. Es una intelectual pero lo niega, (401) porque reivindica ante todo, la inteligencia del cuerpo; para ella, lo que cuenta es "la vida física" y ha "anulado la contradicción, por lo menos personalmente, entre lo psíquico y lo físico. Hay un todo. No creo en la separación espíritu-cuerpo". (402) Vive muy atenta "a lo que mi organismo dice. Creo que el sistema muscular y esquelético que uso en mi trabajo es muy inteligente y lo que él pide, lo hago". (403)

En 1979 el escritor Alberto Dallal, uno de sus más fervientes admiradores y quien desde hace años sigue el trabajo del BNM, la describió con precisión:

[Es] un ser que vive intensamente y que contagia a los demás de la agilidad mental y de esa superactividad que la caracterizan [...] Camina con rapidez por la calle, fuma muchísimo, regaña, piensa todo el tiempo en sus coreografías. Su voz, ronquísima, agrade; sus ideas, espetadas siempre en pleno rostro del interlocutor, a veces escandalizan, a veces fascinan [...] Es un trozo de desesperante humanidad. Nunca descansa y siempre tiene la respuesta más inteligente, la más agresiva en la boca. A flor de piel, su crítica hiere. La gente que la rodea debe ser lo suficientemente fuerte para no sucumbir. Con una frase casi ingeniosa, Guillermina, sin rodeos, sin máscaras, acaba con el más pintado. (404)

Todos dentro de la danza mexicana la llaman "la bruja", porque parece que tiene poderes sobrenaturales que le han permitido mantener a su compañía por cincuenta años, crear coreografías vitales que han marcado las vidas de bailarines y espectadores, convencer a funcionarios, fundar instituciones y decir verdades contundentes. Es una "bruja fascinante" (405) que sabe dar vida y una "bruja insaciable" que exige lo mismo que da. Por eso tiene un lugar privilegiado en la danza mexicana; nadie se escapa a su encanto ni deja de intimidarse ante su fuerza.

En la década de los ochenta, la correlación de fuerzas del campo dancístico se reacomodó con el surgimiento de numerosos grupos independientes de danza contemporánea, irreverentes y jóvenes, que buscaban nuevos caminos. En contraposición a ellos, su entusiasmo e inestabilidad, el BNM y dos compañías subsidiadas más se consolidaban como las fuerzas hegemónicas de la danza contemporánea mexicana.

La irrupción de los nuevos grupos que renegaban del BNM y de la técnica Graham, y que estaban dispuestos a todo para bailar, provocó las críticas de Guillermina Bravo, quien consideraba que carecían de formación, de rigor y de profesionalismo. Pero además de esos comentarios, tomó acciones precisas y, en 1991, fundó el Centro

Nacional de Danza Contemporánea en Querétaro con la intención de apoyar la profesionalización de la danza contemporánea, que poco a poco se apoderaba del panorama artístico del país. En 1994 hacía el diagnóstico de la situación:

Veo en los grupos independientes una falta de estabilidad, producida por la pésima situación económica en la que sobreviven los bailarines y a su falta de preparación técnica. Esto último constituye un gravísimo problema para las nuevas generaciones de ejecutantes que se preparan sobre metodologías sumamente pobres y mal empleadas y de inmediato, en medio de su caos muscular, quieren explorar posibilidades que suponen vanguardistas. (406)

Estas críticas no significan que Bravo deje de ser solidaria con los bailarines y sus esfuerzos; los reconoce y los aprecia. Su intención, y la de los integrantes del Ballet Nacional, era dar una alternativa de solución (en sus propios términos), e iniciaron un trabajo pionero en Querétaro, que ha permitido la formación de nuevos bailarines y bailarinas y el cultivo de un público mayor para la danza. Para ello, han tenido que vencer obstáculos y prejuicios, pero el reto estimula su trabajo.

Ahora Guillermina Bravo se halla dedicada de lleno a ese proyecto; cree en él y pone toda su energía y prestigio para sacarlo adelante. Pero, desde 1991, ha dejado de hacer coreografía pues, aunado al esfuerzo que exigen la escuela y la compañía, está involucrado un problema de honestidad: "Mi cuerpo ya no está para investigar, ya no me responde como debería responderme, tengo 77 años y soy bastante cuerda". Ella concibe a un coreógrafo o coreógrafa como



un investigador de su propio cuerpo. Para no repetirse, para poder realmente inventar nuevos lenguajes, tiene que trabajar con su cuerpo muy rigurosa y profundamente; de otro modo cae en cosas muy superficiales o en lo que le de cada bailarín, en vez de que ese bailarín parta de una forma y sobre ésa explore y sea creativo. Yo no creo en los coreógrafos que dirigen desde una silla. (407)

Las obras de Guillermina Bravo, si bien han sido enriquecidas por los y las intérpretes, todas han sido concebidas en su propio cuerpo, a manera de laboratorio. Todo su repertorio lo ha bailado antes que los propios bailarines, porque su danza siempre ha partido de sí misma. Cada movimiento e intención, con toda su belleza, su grado técnico de dificultad, su fuerza y expresividad, nacieron de ella.

Sabe que en su vida artística llegó el momento de cambiar de rumbo, de modificar su estética, de empezar de nuevo, (408) pero también sabe que si su cuerpo no puede participar con la misma energía y disposición de siempre, no lo logrará. Como no se hace concesiones, no ha vuelto a hacer coreografía.

En 1996, al cumplir 75 años de edad, la danza contemporánea mexicana y las instituciones culturales del país le rindieron a Guillermina Bravo uno más de los homenajes que ha recibido en su vida; ella fue el elemento de cohesión para que se diera la inaudita reunión de todos ellos. Durante el año entero que duró el homenaje nacional, que culminó con el otorgamiento del doctorado Honoris Causa de la Universidad Veracruzana, ella se reconcilió con los jóvenes bailarines y coreógrafos. Éstos crearon obras especiales para honrar a "la bruja", pero también para tratar de entenderla, ahondar en ella y expresarla en sus múltiples facetas. Por primera vez, por medio de la danza, se hizo referencia a su homosexualidad; los jóvenes se atrevieron justo en el momento en que Guillermina Bravo es la figura

más respetada en la danza mexicana y cobra la forma y fuerza de un mito.

En general, nunca se habla sobre las preferencias sexuales de Bravo, quizá porque en México "la identidad sexual pública de las mujeres no existe fuera de las relaciones heterosexuales", (409) pero es un hecho que ha sabido vivir libremente su sexualidad. Es quizá, por eso, una "mujer de corazón de hombre":

Las mujeres de corazón de hombre [entre los indios piegan canadienses] no comparten el recato, la sumisión, la dulzura, el pudor y humildad de su sexo. Son agresivas, atrevidas y audaces. Mujeres que no se contienen ni en sus palabras ni en sus actos: algunas de ellas orinan en público como si fueran hombres, cantan canciones de hombres e intervienen en conversaciones masculinas. Este comportamiento corre parejo con un dominio perfecto tanto de las tareas masculinas como de las femeninas que realizan. Aspiran a ser más virtuosas que las demás mujeres y en caso de adulterio, no temen ser arrastradas por la plaza pública, pues son conocidas por saberse defender por sí solas cuando se les acusa de brujería. (410)

Así, en su homenaje lo mismo se bailó con lirismo una Guillermina Bravo "húmeda" que "se entregó por dignidad y desencanto a los brazos de su mismo sexo" (*Breves instantes*), que se la sacó del "nicho-clóset" por medio de "una estética travestida al analizar [sus] gestos y movimientos" (*Piensa en Marlon Brando*), sin faltar el eterno cigarro que la acompaña y que ella fuma "como la mujer del puerto". (411) También se bailó a la Guillermina Bravo "hacedora de la danza" (412) en un trío de mujeres (*Nicolasa*), pero no se recuperó a la Guillermina Bravo hogareña, que es capaz de cocinar y que tiene una vida cotidiana que comparten muchas mujeres, aunque no tengan "corazón de hombre", (413) quizá porque esa faceta no se le conoce, pero también forma parte de ella y de su familia.

Guillermina Bravo tuvo dos hijos, Claudia y Lucio, con Carlos Sánchez Cárdenas: "Fui madre vieja, tuve dos hijos, una a los treinta años y otro a los cuarenta. Imagínate, tuve dos hijos únicos, todo lo que prohíbe Freud lo hice". (414) Pero, debido a su trabajo, tiene un sentimiento de culpa porque "mis hijos vivían muy abandonados [...] desde el punto de vista práctico. A veces hacía giras y los tenía que dejar. Cuando regresé del viaje por la URSS, China y Europa, encontré a mi pobre hija flaca y débil. Fue horrible". (415)

Precisamente durante esa gira, en diciembre de 1957, Bravo escribió a Sánchez Cárdenas sobre los amores que había dejado en México y los que la acompañaban:

Aquí me tienes en Nochebuena, definitivamente triste, pero llena de amor por ustedes, cerquísima de ustedes y siendo yo misma y mi niña, mi niña y tú como centro de mi vida, mezclados en mi sangre y mi pensamiento... [Estoy] aquí, sola, pensando en ustedes y repasando en mi mente lo que he recorrido de mundo y humanidad en los cinco meses y catorce días que ha durado la gira... [Y] ¿cómo he de sentirme sola esta Nochebuena, si, al igual que con el tuyo, mi ser está amasado con tanta humanidad? (416)

Ese amor a su familia, a su trabajo y a sus ideas la obligaba a tratar de integrar todas sus actividades. De Sánchez Cárdenas siempre recibió apoyo "como jefe de familia, independientemente de mis ideas políticas, en las cuales no estuvo de acuerdo en una etapa de mi vida". Ese apoyo, durante su matrimonio de treinta años, se tradujo en la posibilidad de tener "una vida propia, independiente y artística", pero aún así, tenía que seguir una "vida de malabarista":

Al mismo tiempo que me dedicaba a la danza tenía que atender a mi hija, y después a mi hijo, en medio de unas pobrezaas tremendas. Además mi marido, como militante político, a cada rato iba a dar a la cárcel. Pero yo jamás faltaba a un ensayo ni a una clase. Atendía a

Sánchez Cárdenas en la cárcel por un lado, y a los hijos por el otro... y hasta al gato. No te puedo decir cómo, pero lo hacía; no había otro remedio. (417)

Guillermina Bravo también en el amor tiene conceptos muy claros. Lo considera "un don" y sabe disfrutar la relación de pareja y "sus tribulaciones", siempre y cuando ese amor surja de "dos independencias. Si eso no se respeta, la vida se convierte en un infierno". Dice que hay pruebas muy duras para las parejas, como la cotidianidad que "es capaz de borrar toda huella de erotismo. Si ese elemento no se mantiene fresco, hay que cambiar, cada diez o quince años, siempre y cuando la pareja lo entienda así, sin agresiones, sin abandono". (418)

Aunque Guillermina Bravo no tiene frustraciones "porque lo que he tenido que hacer, lo hago", (419) hay algo que le "agarra adentro". Se siente incapaz de decir más cosas porque no entiende al mundo actual y eso le impide sacar otro hilo (uno de los hilos secretos que le han permitido crear más de sesenta coreografías) "para experimentar algo diferente técnica y emocionalmente". (420) Se duele de eso, porque no lo puede hacer precisamente cuando la sociedad, "que siempre ha sido tan atarantada, parece que por fin despierta". (421)

Ella considera que su función como coreógrafa es exponer y expresar al mundo cambiante en el que vive, por eso convoca a los jóvenes bailarines y coreógrafos a hacerlo conscientemente. Pide también la reflexión y el autoanálisis de todos ellos para incorporar a la danza dentro de un proyecto nacional, para participar con él, sustentarlo y alcanzar un peso definitivo dentro del arte y la cultura del país. (422)

También de la muerte ha hablado Guillermina Bravo. No la desea ni la teme. Está segura de que va a morir dentro de la danza. Cree que "lo que permanece de uno es lo que uno hace. Nunca he pensado personalmente ni he tenido ambiciones en el sentido de tener cosas. Siempre estoy preocupada sobre lo que voy a hacer al día siguiente". (423) Por eso dice que no tiene "tiempo de elucubrar", ni de hacer "metafísica al respecto". Dice que lo importante es

dejar algo que pueda continuarse haciendo. El arte. La obra. Creo que todos poseemos un sentido de trascendencia. En alguna forma, cada ser en la vida deja algo. En el arte es más complicado. En realidad, creo que en el arte es otra naturaleza y yo vivo en un arte en que las cosas se ven distintas: la muerte se ve como algo que te va a alcanzar pero no importa que te alcance. Es una aventura más, probablemente la más importante porque es definitiva y no la puedes cambiar... A menos que nos vayamos al Tlalocan. (424)

La primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas de la danza moderna surgió bajo el impulso de sus maestras Waldeen y Sokolow; ellas les descubrieron un camino nuevo, lleno de retos y obstáculos. Pero fueron ellas, las alumnas, quienes anduvieron esos caminos, enfrentaron los retos y vencieron los obstáculos.

Todas ellas, mujeres incansables y creativas, dieron una lucha feroz por construir el campo dancístico mexicano y desarrollarlo. Crearon sus compañías y escuelas, defendieron sus conceptos y trazaron una línea que se mantiene y diversifica a través de varias generaciones.

Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida son parte medular de esa línea. Dedicaron su vida a esa causa y, cada una con sus propias formas y motivos, abrieron brecha a muchas otras mujeres y hombres para que, como ellas, encontraran la plenitud en la danza.

## NOTAS

1. José Rogelio Álvarez (director), "Lamberto Hernández", en *Enciclopedia de México*, México, 1978, p. 403.
2. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, "Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta", en *Siempre*, núm. 1303, México, junio de 1978, p. 34.
3. Luis Suárez, "México baila", en *Vanguardia*, México, 17 de junio de 1993, p. 14A (original de marzo de 1960).
4. *Íbidem*.
5. *Íbidem*.
6. Amalia Hernández en Charla de danza con Amalia Hernández, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 9 de julio de 1985, inédita.
7. "Mexicana. Una orgía de colorido. Bailes e incitantes ritmos indígenas y españoles", en *Politiken*, Copenhague, 10 de octubre de 1965, traducción del BFM, incluido en el expediente del BFM, CENIDI Danza, INBA.
8. Gabriela Aguirre Cristiani, "El Ballet y su creadora", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1994, p. 18.
9. Alberto Dallal, "¡Bravo, Guillermina!", en *Artes Escénicas*, año 1, núm. 3, México, septiembre-octubre 1987, p. 6.
10. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, "Entrevista con Guillermina Bravo. 'No pienso en la muerte, importa la vida y la obra'", en *Reforma*, México, 19 de marzo de 1994, p. 10D.
11. *Íbidem*.
12. *Íbidem*.
13. Alberto Dallal, "¡Bravo, Guillermina!", *op. cit.*, p. 5.
14. Guillermina Bravo en Eugenia Pérez Olmos, "Guillermina Bravo, piedra angular de la danza", en *El Nacional*, México, 22 de noviembre de 1996, p. 41.
15. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, *op. cit.*
16. *Íbidem*.
17. Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, Publicaciones de danza moderna, México, 1959, p. 13.
18. Adela Salinas Salinas, "Ana Mérida: la reina del mundo", en *Siempre*, s/f.
19. *Íbidem*.
20. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 16.
21. Carlos Mérida, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", en *El Universal Ilustrado*, México, 20 de julio de 1920, cit. en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDIAP, INBA, México, 1990, p. 31.
22. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, INBA-SEP, México, 1986, p. 303.
23. *Ídem*, pp. 312-313.
24. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía, México, 1983, p. 179.
25. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 34.
26. Guillermina Bravo en César Delgado, *Guillermina Bravo. Historia oral*, CENIDI Danza, INBA, México, 1994, p. 20.
27. *Ídem*, p. 21.
28. *Íbidem*.
29. *Íbidem*.
30. Waldeen en César Delgado, *op. cit.*, p. 26.
31. Larry Warren, "Anna Sokolow and the Foundation of Modern Dance in Mexico", en *International Conference on Dance Research*, CENIDI Danza, INBA, México, 1987, pp. 169.
32. Folleto del Teatro de las Artes. Escuela de danza, bajo la dirección de Waldeen, México, 1942.
33. Lola Bravo, "Así llegué a la luna (Recuerdos de Seki Sano)", en *Seki Sano 1905-1966*, CNCA, INBA, México, 1996, p. 56.

34. Xavier Icaza cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 168.
35. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 28.
36. Ana Mérida en *idem*, p. 107.
37. *Excélsior*, México, 1945, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 107.
38. Guillermina Bravo en César Delgado, *op. cit.*, p. 25.
39. Guillermina Bravo en Rafael Madrid, "Entrevista a Guillermina Bravo", en *La semana de Bellas Artes*, núm. 199, INBA, Dirección de Literatura, México, 23 de septiembre de 1981.
40. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 35.
41. *Ídem*, p. 37.
42. Lin Durán en Kena Bastien, "Lin Durán", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989, p. 56.
43. Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, Historia de la Revolución, vol. 16, El Colegio de México, México, 1982, p. 28.
44. Ley de creación del INBAL del 30 de diciembre de 1946 y entraría en vigor el 1 de enero de 1947, publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1946.
45. El Ballet Waldeen estaba integrado por los y las bailarinas Guillermina Bravo, Ana Mérida, Evelia Beristáin, Josefina Martínez Lavalle, Beatriz Flores, Lin Durán, Grishka Holguín, Gabriel Houbard, Abel Almazán y Miguel Córcega. Los colaboradores eran Carlos Mérida, Julio Prieto, Dasha, Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak, Manuel Alvarez Bravo y Seki Sano.
46. El apoyo de la SEP habían sido de 150 pesos. Los patrocinadores enunciados en el programa de mano eran: Vicente Lombardo Toledano, Sebastián Sampallo (embajador de Brasil), el senador Manuel R. Palacios, Margarita Urueta de Villaseñor, Gustavo Baz, senadores y diputados federales de la CTM. Además el grupo fue apoyado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Seki Sano, Carlos Mérida y Antonio Luna Arroyo. Según el programa de mano, el Ballet Waldeen rendía homenaje al presidente Manuel Avila Camacho y al Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.
47. Carlos Chávez, "Bellas Artes", 1948, documento mecanografiado, 9 pp., en Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza.
48. Programa de mano cit., en Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, p. 113.
49. Carta de Waldeen a Guillermina Bravo, 1 de enero de 1947, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, CNCA-INBA, México, 1996, p. 46.
50. Programa de mano cit., en Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit.*, p. 113.
51. Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "El problema del nacionalismo en la danza moderna en México", en *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*, CENIDI Danza, INBA, México, 1987, p. 132.
52. Lin Durán, "El viaje en profundidad", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996, p. 72.
53. *Íbidem*.
54. Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952, p. 106.
55. Antonio Luna Arroyo, 1947, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 31.
56. Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*
57. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 182.
58. Carlos Jiménez Mabarak en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza núm. 5, UNAM, México, 1982, p. 45.
59. Josefina Lavalle en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, inédito.
60. Evelia Beristáin en *Ídem*.
61. *Íbidem*.
62. Carta de Waldeen a Carlos Chávez, fechada el 12 de marzo de 1947 en Hollywood, California, en Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza, INBA.
63. Carta de Waldeen a Guillermina Bravo, fechada el 10 de mayo de 1948, cit. en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 52.
64. Guillermina Bravo en César Delgado, *op. cit.*, p. 25.

65. Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, op. cit., p. 193.
66. Folleto *Espacios Danza*, México, 1949.
67. Ana Mérida en *íbidem*.
68. Guillermina Bravo en *íbidem*.
69. El texto de la nota anónima dice: "Creo indispensable dejarle a Usted esta nota personal traicionando una confidencia que se me hizo, pero es indispensable que Usted lo sepa. Guillermina se fue de viaje acompañada de su 'amigo' Carlos Sánchez Cárdenas, un joven director del P.C., muy activo, entusiasta, inteligente y peligroso. De allí se deducen tres resultados: 1o. El grupo -más o menos puritano- se siente ofendido, y, además con una falta de disciplina. 2o. El punto de vista artístico de Guillermina se ve alterado por el punto de vista social de Sánchez Cárdenas -o por lo menos muy forzado-. 3o. Han hecho propaganda -como es su obligación como miembros de un Partido político...". La nota está manuscrita e incompleta, sin fecha ni firma, dirigida a Carlos Chávez, con el membrete de la Subdirección del INBA. La carta está tomada del Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza, INBA.
70. Guillermina Bravo en César Delgado, op. cit., p. 32.
71. *Íbidem*.
72. *Ídem*, p. 25.
73. *Ídem*, p. 28.
74. Guillermina Bravo, 1944, en Lola Bravo, op. cit., p. 56.
75. Guillermina Bravo en César Delgado, op. cit., p. 28.
76. *Íbidem*.
77. Oficio de renuncia dirigido a Carlos Chávez, 16 de enero de 1948, Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza, INBA.
78. Marcelo Torreblanca en Patricia Cardona, "Marcelo Torreblanca: la verdadera técnica de la danza mexicana radica en el natural ejercicio físico de los indígenas", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 141.
79. Eugenia Pérez Olmos, op. cit., p. 41.
80. Josefina Lavalle, "Los misioneros se van de gira", en *Tramoya*, op. cit., p. 63.
81. Declaración de principios del BNM, 1948, cit. en Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", en *Novedades*, México, 24 de junio de 1956.
82. Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, op. cit., p. 44.
83. Raúl Flores Guerrero, "Danza para el pueblo", en Suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 22 de marzo de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 21.
84. Guillermina Bravo, 1974, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México*, op. cit., p. 119.
85. Guillermina Bravo en Víctor Cejas Reyes, "Vía crucis", en *La Prensa*, México, 1 de enero de 1953, p. 22.
86. Guillermina Bravo en Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", op. cit.
87. Guillermina Bravo en Rafael Madrid, op. cit., p. 3.
88. Guillermo Palomares en Charla de danza con Guillermo Palomares, conducida por Felipe Segura, México, 19 de abril de 1989, CENIDI Danza, INBA, inédita.
89. Programa de mano del Acto Inaugural de los II Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución, Estadio Olímpico de la Ciudad de los Deportes, organizado por la SEP y la Dirección General de Educación Física, 4 de noviembre de 1949.
90. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, op. cit., pp. 180 y 181.
91. Guillermina Bravo, 1955, cit. en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 109.
92. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, op. cit., p. 183.



93. Raúl Flores Guerrero, "Danza por Mozart", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 7 de octubre de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, op. cit., p. 188.
94. Raúl Flores Guerrero, "El mensaje de Ballet Nacional", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 20 de diciembre de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, op. cit., pp. 45-50.
95. "En *La nube estéril* el Ballet Nacional presentó una pieza de auténtico fruto ideológico y social", en *El Universal*, México, 6 de diciembre de 1953.
96. Antonio Rodríguez, "*La maestra rural y Guernica* en el Ballet", en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1953.
97. *Íbidem*.
98. Julio Lazeta, "El Ballet Nacional en Bellas Artes", en *El Popular*, México, 9 de diciembre de 1953.
99. Benito Suárez, "Macartismo en el INBA: un atentado contra el arte mexicano", 1954.
100. "Un Malo muy mal suspendió *Rescoldo*. Con criterio de burócrata anticuado impidió que se estrenara un ballet", en *Ovaciones*, México, 17 de diciembre de 1954, p. 6.
101. Prisciliano, "TV Radiópolis. Protesta por la suspensión del programa *Cita* que pasaba Canal 5", en *Novedades*, México, 10 de marzo de 1956.
102. Guillermina Bravo, 1955, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 108.
103. Guillermina Bravo en Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", op. cit.
104. *Íbidem*.
105. David Alfaro Siqueiros, 1956, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 65.
106. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, op. cit., p. 183.
107. Raquel Tibol, "Sorprendente la temporada de danza", en *Novedades*, México, 27 de julio de 1958.
108. Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", op. cit., y Anadel Lynton, "Carlos Gaona", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 22, INBA, México, 1990.
109. Raquel Tibol, "Faltas y aciertos de la temporada", en *Novedades*, México, 16 de diciembre de 1956.
110. "El Ballet de Bellas Artes", en *Jueves de Excélsior*, México, 20 de noviembre de 1956.
111. "Tres coreografías de danza moderna (INBA) llevarán a Hollywood", en *Cine mundial*, México, 11 de diciembre de 1956.
112. Raquel Tibol, "Heterogeneidad en la X Temporada de Danza", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1958.
113. Antonio Rodríguez, "La danza sin subsidio: empresa de artistas audaces", en *El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1959.
114. Raúl Flores Guerrero, "Cartas sobre la danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, enero de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, op. cit., p. 170.
115. Raúl Flores Guerrero, "Ellas: más que un ballet, un vodevil. *Braceros* de Guillermina Bravo es un nuevo éxito", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 8 de septiembre de 1958, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, op. cit., p. 247.
116. Ana Mérida, "Plan de reorganización de la ADM", 1949, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 141.
117. *Íbidem*.
118. *Ídem*, p. 142.
119. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, op. cit., p. 362.
120. Programa de mano, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 126.

121. Ana Mérida en documento sobre una encuesta realizada a Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo, 1950, sin más datos.
122. Wanderer, "Danza moderna", México, 5 de diciembre de 1949.
123. Celestino Gorostiza, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 74.
124. Andrés Soler, cit. en *ibidem*.
125. Ana Mérida en documento sobre una encuesta realizada a Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo, 1950, sin más datos.
126. Amalia Hernández, en *ibidem*.
127. *Ibidem*.
128. Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 193.
129. Rocío Sagaón en Margarita Tortajada, *op. cit.*
130. El elenco del Grupo Experimental era en 1950: Ana Mérida, Beatriz Flores, Elena Noriega, Helena Jordán, Roseyra Marengo, Rocío Sagaón, Guillermo Arriaga, Guillermo Keys, Ricardo Luna, Alfonso de la Vega y Rosalío Ortega.
131. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*
132. *Ídem*, pp. 45-46 y 132-133.
133. Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 107.
134. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 43.
135. Guillermina Peñalosa en Charla de danza con Guillermina Peñalosa, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 4 de junio de 1985.
136. Roseyra Marengo en Charla de danza con Roseyra Marengo, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 16 de abril de 1985.
137. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 50.
138. Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 193.
139. Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 115.
140. Bambi, "El ballet en México. Opina Carletto Tibón", cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 234.
141. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 143.
142. Raúl Flores Guerrero, "Forma e idea en la danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 6 de diciembre de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, p. 43.
143. Raúl Flores Guerrero, "Quinteto", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 19 de diciembre de 1954, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, p. 112.
144. *Ídem*, p. 113.
145. David Alfaro Siqueiros, 1956, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 65.
146. Catay, "A escena", en *Cine mundial*, México, 16 de agosto de 1956.
147. Tulio de la Rosa en Charla de danza con Tulio de la Rosa, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 11 de abril de 1988.
148. "Valor plástico de *La balada de los quetzales*", en *Cine mundial*, México, 6 de diciembre de 1957.
149. Ramón Ortiz, "Diego proyecta pintar desnuda a la Pinal", en *Cine mundial*, México, 25 de noviembre de 1956.
150. Luis Sánchez Arriola, "Nacionalismo coreográfico", en suplemento "Diorama en la Cultura" de *Excélsior*, México, 23 de febrero de 1957.
151. Raúl Flores Guerrero, "Danza: *El Encuentro*", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 23 de diciembre de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, p. 197.
152. Ana Mérida en "¿Qué es la danza moderna mexicana? Encuesta realizada entre los más destacados coreógrafos mexicanos, en *Tunkul*, año 1, núm. 2, México, 15 de noviembre de 1956, pp. 1-4.
153. Ramón Ortiz, "Junta hoy para el lío del Ballet Mexicano", en *Cine mundial*, México, 1 de agosto de 1957.
154. Ramón Ortiz, "Aplazan fecha para la danza moderna", en *Cine mundial*, México, 28 de mayo de 1958.
155. Luis Suárez, *op. cit.*

156. Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 112.
157. *Ibidem.*
158. Miguel Covarrubias en suplemento "Revista Mexicana de la Cultura" de *El Nacional*, cit. en Patricia Aulestia, "Miguel Covarrubias. Su lección", en Miguel Covarrubias, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ed. MOP, México, 1987, pp. 219-220.
159. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
160. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, *op. cit.*, p. 373-374.
161. Raúl Flores Guerrero, "Negación y afirmación de la danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 15 de noviembre de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, p. 25.
162. Programa de mano del Ballet Moderno de México, Sala Chopin, México, 21 y 28 de agosto y 4 y 11 de septiembre de 1952.
163. Gerónimo Baqueiro Fóster, "Música. La temporada de danza de Waldeen", en *El Nacional*, México, septiembre de 1952.
164. Juan José Arreola, "Ballet Moderno de México", s/f, expediente del Ballet Moderno de México, CENIDI Danza, INBA.
165. Raúl Flores Guerrero, "Negación y afirmación de la danza", *op. cit.*, pp. 23-27.
166. *Ibidem.*
167. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
168. *Ibidem.*
169. Luis Suárez, *op. cit.*
170. Programa de mano del Ballet de México, en inglés, s/f, expediente del Ballet de México, CENIDI Danza, INBA.
171. "Comienza a realizarse el proyecto de crear un 'Ballet' consagrado a la televisión mexicana", en *Cine mundial*, México, 16 de octubre de 1957.
172. Ramón Ortiz, "Está en marcha el ambicioso plan coreográfico en televisión", en *Cine mundial*, México, 16 de diciembre de 1957, p. 2.
173. "Volverá el Ballet a la televisión", en *Cine mundial*, México, 20 de agosto de 1958.
174. "Cantar y bailar son expresiones vigorosas del pueblo mexicano", en *Novedades*, México, 21 de marzo de 1961.
175. Cristina Pacheco, *op. cit.*
176. "Actuará en Monterrey el Ballet de México", en *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1958.
177. Sydney Johnson, "Mexico's Very Modern Folk Dance Ballet", en *The Montreal Star*, Montreal, 28 de agosto de 1958; Jean Béraid, "Troupe mexicaine de danseurs, chanteurs et guitaristes plaisants", en *La Press*, Montreal, 26 de agosto de 1958.
178. Entre los funcionarios que se encontraban presentes estaban: Lic. Ricardo Torres Gaytán, Oficial Mayor de Economía y representante del ramo; Gral. Tirso Villagrán, Director de Turismo; Lic. Alvarez Acosta, director del INBA; Zita Basich, Jefa de Danza del INBA; José Muñoz Zabato, Subdirector del Ceremonial de Relaciones Exteriores; los embajadores de Alemania, Bélgica, Bolivia, Colombia, Brasil, El Salvador, Checoslovaquia, Dinamarca, Japón, Panamá, Uruguay, Italia, Yugoslavia, Santo Domingo y Estados Unidos; en "Recepción de honor del Ballet Moderno", en *La Prensa*, México, 9 de octubre de 1958.
179. Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Chicago, agosto de 1959.
180. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
181. Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
182. Antonio Luna Arroyo, "Cómo nació el Ballet Folklórico de México", en *Novedades*, México, 14 de enero de 1960.
183. Facha, "Farol de la calle", caricatura, en *Últimas noticias*, 1a. edición, México, 12 de septiembre de 1959.
184. Facha, "Farol de la calle", caricatura, en *Últimas noticias*, 1a. edición, México, 3 de junio de 1960.
185. En 1959, el BFM quedó constituido por: Amalia Hernández, directora general y coreógrafa; Celestino Gorostiza, presidente; Guillermo Arriaga, director de escena;

- Cabiatti, supervisor musical; Ramón Noble, director de coro; escenógrafos, Robin Bond, Julio Prieto, Agustín Hernández y Antonio López Mancera; diseñador de vestuario, Dasha; José Luis Payán, coordinador; Juan José Arreola, textos del programa; Rafael Gaona, administrador; Otto Mayer-Serra, gerente; Leonardo Peláez, jefe de producción; Asa Zatz y López Mancera, iluminación; tres grupos musicales. Los 16 bailarines eran: Socorro Bastida, Artemisa Barrios, Dolores Castillo, Graciela de Velasco, Cora Flores, Amalia Hernández, Silvia Lozano, Colombia Moya, Concepción Solís, Bertha Sordez, Raquel Gutiérrez, Juan Casados, Luis Guido, Marcos Paredes, Francisco Sánchez y Florencio Iyescas. Su repertorio era: *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Fiesta veracruzana*, *El cupidito*, *Los Matlachines*, *Danza del venado*, *Los quetzales*, *Los concheros*, *Danza de la pluma*, *Los sonajeros*, *El canto del pueblo seri*, *Bonampak*, *Tres toreros*, *Romance español* y *Fiesta*.
186. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, "Amalia Hernández. El amor tira bocabajo", en *Reforma*, México, 13 de septiembre de 1997, p. 1C.
187. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, *op. cit.*
188. Miguel Adam, "¿Ballet Folklórico... o Mexican Can-Can?", en *Novedades*, México, 8 de mayo de 1960.
189. "Ocurre algo extraño en el INBA, fracasan sus empresas importantes", en *A.B.C.*, México, 9 de mayo de 1960.
190. "Se va de gira el Ballet Folklórico", en *Ovaciones*, México, s/f.
191. "Debutó con buen éxito el Ballet Folklórico Mexicano del INBA", en *A.B.C.*, México, 19 de enero de 1960.
192. "Lo más destacado en música y ballet en 1960", en *Cine mundial*, México, 10 de diciembre de 1960.
193. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
194. Armando de María y Campos, "Teatro. El Ballet Folklórico de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 23 de diciembre de 1961.
195. "Otra vez el folklore", en *Política*, México, 1 de diciembre de 1961.
196. Amalia Hernández en Luis Fernández de Castro, "Notas musicales. El Ballet Folklórico emprende nueva gira", en *Excelsior*, México, 24 de diciembre de 1961.
197. Folleto del Ballet Folklórico de México, México, 1971.
198. "El Ballet Folklórico actuará en 60 ciudades de Estados Unidos", en *Últimas noticias*, 1a. edición, México, 13 de enero de 1962.
199. José Hugo Cardona, "Desde las diablitas", en *El Universal*, México, 11 de enero de 1962.
200. Felipe Segura en entrevista con Margarita Tortajada, México, 9 de marzo de 1992, inédita.
201. Agustín Salmón, Jr., "Renunciarán los bailarines que han salido del país", en *Últimas noticias*, 2a. edición, México, 23 de marzo de 1959.
202. Luis Fernández de Castro, "Crónica musical. Sigue la tormenta en el Departamento de Danza del INBA", en *Últimas noticias*, 2a. edición, México, 25 de marzo de 1959.
203. En contra de eso, Luna Arroyo dice en su libro: "El gremio mexicano ha manifestado muchas veces, en típicos comentarios a sotto voce, que en Ana Mérida hay más talento natural, intuición y sentido de la improvisación que genio estructurado en el estudio y la disciplina. Nada más erróneo". Enlistaba los autores que estudiaba Ana Mérida y trataba de demostrar que tenía amplios conocimientos sobre los planteamientos de los coreógrafos más importantes de la danza moderna; en Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, *op. cit.*, p. 61.
204. "Ana Mérida sufre un envenenamiento", en *Cine mundial*, México, 25 de marzo de 1959, y C. León Quezada, "La envenenadita. Ana Mérida impulsará la danza mexicana en cine y televisión", en *Cine mundial*, México, 25 de marzo de 1959.
205. Rosa Castro, "La luna y el venado", en *Siempre*, México, 1 de julio de 1959, pp. 26 y 202.
206. *Ibidem.*
207. Emilio Carballido, "El hueco de 1959 lo llena al fin un Ballet Nacional libre de las tutelas oficiales", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 8 de noviembre de 1959.

208. Ramón Ortiz, "Ana Mérida trabaja para un ballet auténticamente mexicano", en *Cine mundial*, México, 31 de julio de 1959.
209. Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, México, 25 de agosto de 1959.
210. Reglamento del Ballet de Bellas Artes, INBA, 1959.
211. Ana Mérida en Héctor Anaya, "Estado actual de la danza moderna, una encuesta", en *Excélsior*, México, 31 de diciembre de 1960.
212. Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", *op. cit.*, pp. 43-44.
213. C. León Quezada, "Pelos de punta. 25 balletistas a punto de sucumbir", en *Cine mundial*, México, 23 de septiembre de 1959.
214. Antonio Luna Arroyo, "Forma y dinámica en el Ballet. Balance de una temporada", en *Novedades*, México, 17 de diciembre de 1961.
215. Jorge Martínez Lizardi, "Aspiración del ballet: hacer la danza pura", en *Novedades*, México, 14 de enero de 1962.
216. Helena Jordán, "Críticas sobre el Festival de la Danza", en *Novedades*, México, 3 de junio de 1962.
217. Helena Jordán, "Respuesta. Los Intocables II", en *Novedades*, México, 15 de julio de 1962.
218. Hans Sachs, "Fondos musicales. Crisis en la danza", en *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1962.
219. Lin Durán, "Festival de Danza Mexicana", en *Siempre*, México, 30 de mayo de 1962, cit. en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 68.
220. Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. El Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 26 de noviembre de 1962.
221. Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de junio de 1962.
222. Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de julio de 1962.
223. *Ibidem*.
224. Emilio Carballido, "Respeto a la danza", en *Política*, México, 1 de enero de 1963, pp. 70-71.
225. Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Fin de la temporada del Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1962.
226. "Limón y la Sokolow no volverán", en *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1961.
227. Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine mundial*, México, 15 de noviembre de 1961.
228. Víctor Reyes, "Notas de música. Innovaciones en el Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de noviembre de 1961.
229. Malkah Rabell, "Tres bailarinas: Ana Mérida, Rosa Reyna y Josefina Lavallo", en *Ovaciones*, México, 2 de diciembre de 1962.
230. "El Ballet del INBA", en *Política*, México, 1 de diciembre de 1961, p. 76.
231. Emilio Carballido, "Respeto a la danza", *op. cit.*
232. Ana Mérida en Héctor Anaya, *op. cit.*
233. Antonio Luna Arroyo, "El estreno del BBA", en *Novedades*, México, 25 noviembre de 1962.
234. Lin Durán, "Gorostiza rectifica", en *Política*, México, 1 de mayo de 1963, pp. 80-82.
235. Agustín Salmón Jr., "Escándalo por el cese del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 22 de enero de 1963, p. 2.
236. *Ibidem*.
237. "Los bailarines filocomunistas quieren ver 'si pega'", en *El Universal*, México, 14 de febrero de 1963.
238. Rosa Reyna en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
239. Antonio Luna Arroyo, "El Segundo Festival de Danza Mexicana", en *Novedades*, México, 7 de julio de 1963.
240. *Ibidem*.
241. Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1963.
242. Víctor Reyes, "Notas de música", en *Últimas noticias*, 1a. edición, México, 22 de junio de 1963.

243. Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
244. Ana Mérida en *idem*.
245. Amalia Hernández en *idem*.
246. *Íbidem*.
247. Guillermina Bravo en *idem*.
248. Amalia Hernández en *idem*.
249. Guillermina Bravo en *idem*.
250. *Íbidem*.
251. *Íbidem*.
252. Amalia Hernández en *idem*.
253. Ana Mérida en *idem*.
254. Guillermina Bravo en *idem*.
255. *Íbidem*.
256. Amalia Hernández en *idem*.
257. *Íbidem*.
258. Ana Mérida en *idem*.
259. *Íbidem*.
260. *Íbidem*.
261. Guillermina Bravo en *idem*.
262. *Íbidem*.
263. Ana Mérida en *idem*.
264. Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*
265. *Íbidem*.
266. "Migración intervendrá en las academias de danza", en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956.
267. Guillermina Bravo en Ramón Ortiz, "La brújula marcha hacia la URSS. Acusan de comunistas al Ballet Nacional", en *Cine mundial*, México, 23 de febrero de 1957.
268. Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 25 de julio de 1957, cit. en Raquel Tibol, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", en *Novedades*, México, 20 de octubre de 1957.
269. Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 29 de julio de 1957, cit. en *idem*.
270. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 184.
271. P. Gusiev, *Cultura Soviética*, Moscú, 6 de agosto de 1957, cit. en carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 13 de agosto de 1957, cit. en Raquel Tibol, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", *op. cit.*
272. Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 13 de agosto de 1957, cit. en *idem*.
273. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, *op. cit.*
274. Carta de Guillermina Bravo a Carlos Sánchez Cárdenas, París, 30 de noviembre de 1957, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, *op. cit.*, p. 88.
275. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, *op. cit.*
276. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 184.
277. Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, Tien-Kin, China, 8 de septiembre de 1957, cit. en Raquel Tibol, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", *op. cit.*
278. Mario Orozco Rivera en Charla de danza con Mario Orozco Rivera, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 15 de enero de 1990.
279. Emilio Carballido en Charla de danza con Emilio Carballido, CENIDI Danza, conducida por Rosa Reyna, INBA, México, 24 de junio de 1990.
280. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 181.
281. Raúl Flores Guerrero, "La temporada de danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 24 de agosto de 1958, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, p. 229-234.

282. Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 19.
283. Cynthia J. Novak, *Sharing the Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1990, p. 33.
284. Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 138.
285. Guillermina Bravo en Lin Durán, "Entrevista con Guillermina Bravo", 1962, cit. en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit., p. 139.
286. Guillermina Bravo en Rafael Madrid, op. cit., p. 2.
287. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-danza*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1985, p. 145.
288. Guillermina Bravo en Rafael Madrid, op. cit., p. 2.
289. Guillermina Bravo en "La danza empieza donde las palabras terminan. Entrevista con Guillermina Bravo", mayo de 1985, p. 146.
290. Guillermina Bravo en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 164.
291. Guillermina Bravo en "La danza empieza donde las palabras terminan", op. cit., p. 148.
292. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, op. cit., p. 137.
293. Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 176.
294. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "¡Bravo, Guillermina!", op. cit., p. 10.
295. Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, op. cit., p. 12.
296. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *La danza moderna*, FCE, México, 1975, p. 53.
297. Guillermina Bravo en Rafael Madrid, op. cit., p. 2.
298. *Íbidem*.
299. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, op. cit., p. 142.
300. Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., pp. 147-148.
301. Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansiada*, UAM Xochimilco, México, 1992, p. 71.
302. Guillermina Bravo, "La danza contemporánea: una trayectoria del cuerpo hacia un propósito", conferencia incluida en el ciclo organizado por el Departamento de Danza del INBA, 6 de julio de 1972, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 150.
303. *Ídem*, p. 151.
304. *Ídem*, p. 152.
305. *Ídem*, p. 153.
306. *Ídem*, p. 154.
307. *Íbidem*.
308. *Ídem*, p. 155.
309. *Ídem*, p. 156.
310. *Ídem*, p. 157.
311. *Íbidem*.
312. *Ídem*, p. 158.
313. Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 159.
314. *Ídem*, p. 161.
315. Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza núm. 2, UNAM, México, 1980, p. 38.
316. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, op. cit., p. 145.
317. Guillermina Bravo en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de abril de 1998, inédita.
318. *Íbidem*.
319. *Íbidem*.
320. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, op. cit., p. 138.
321. Guillermina Bravo en "La danza empieza donde las palabras terminan", op. cit., p. 147.
322. Guillermina Bravo en Carmen García Bermejo, "La danza es selectiva por sí misma: Guillermina Bravo", en *El Financiero*, México, 29 de julio de 1994, p. 73.
323. Rossana Filomarino, "Guillermina, maestra", en *Tramoya*, op. cit., p. 104.

324. Lin Durán, "El Segundo Festival", en *Política*, México, 15 de julio de 1963, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit., p. 113.
325. Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979, p. 233.
326. Anadel Lynton, "Guillermina Bravo", en *Una vida dedicada a la danza 1985*, Cuadernos del CID-Danza, núm. 4-7, INBA, México, 1985, p. 14.
327. Emilio Carballido cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, op. cit., p. 102.
328. Guillermina Bravo en entrevista con Margarita Tortajada, op. cit.
329. Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 146.
330. Rosa Reyna en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, op. cit.
331. Valentina Castro en *idem*.
332. Margarita Tortajada, "Leonardo Peláez", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 32, INBA, México, 1996, p. 100.
333. Luis Suárez, op. cit.
334. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, op. cit., p. 46.
335. Igor Stravinsky cit. en Programa de mano del Ballet Folklórico de México, s/f.
336. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, op. cit., p. 33.
337. Nellie Happee en Charla de danza con Nellie Happee, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 15 de octubre de 1985.
338. Graciela Henríquez en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", *Homenaje Una vida en la danza 1997*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 33, INBA, México, 1997, p. 103.
339. *Íbidem*.
340. Romen Rosas en *idem*.
341. Lydia Romero en *idem*.
342. Gabriela Aguirre Cristiani, "La escuela", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, op. cit., p. 96.
343. Programa de mano del V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, México, 19 de enero de 1979.
344. Felipe Segura, "La obra de Amalia Hernández", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, op. cit., p. 134.
345. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, op. cit.
346. Amalia Hernández en Charla de danza, op. cit.
347. En el Ballet Folklórico de México han participado los diseñadores: Dasha Topfer, Delfina Vargas (hermana de Amalia Hernández), Robin Bond, Antonio López Mancera, José Gómez Rosas. Guillermo Barclay, Feliciano Béjar, Miguel Covarrubias, Agustín Hernández, Luis Alaminos, Angeles García Maroto, René Durón, Carlos Ochoa y Geoffrey Holder. En iluminación han trabajado López Mancera, Edmundo Arreguín, Thomas Skelton, Louise Goodman y Gilbert Hemsley. En música han colaborado Ramón Nobel, José Hellmer, Pedro Muñoz, Armando Zayaz y Claudio Enrique Bonifax.
348. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, op. cit., p. 34.
349. Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Palacio de Bellas Artes, México, s/f, en expediente del CENIDI Danza.
350. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, op. cit., p. 34.
351. Cristina Pacheco, op. cit., p. 32.
352. *Íbidem*.
353. Amalia Hernández en *idem*, p. 46.
354. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, op. cit.
355. Felipe Segura, "La obra de Amalia Hernández", op. cit., pp. 136-154.
356. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, op. cit., p. 46.
357. *Íbidem*.
358. *Íbidem*.
359. Amalia Hernández en Charla de danza, op. cit.
360. Amalia Hernández, "Coreografía", s/f, expediente del CENIDI Danza.
361. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, op. cit., p. 34.
362. *Íbidem*.
363. Amalia Hernández en Charla de danza, op. cit.
364. *Íbidem*.
365. *Íbidem*.



366. *Íbidem*.
367. Amalia Hernández en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 46.
368. *Ídem*, p. 33.
369. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, *op. cit.*
370. *Íbidem*.
371. Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*
372. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
373. Dora Luz Haw, *op. cit.*
374. Amalia Hernández en *ídem*.
375. Luis Suárez, *op. cit.*
376. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, *op. cit.*
377. Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*
378. Dora Luz Haw, *op. cit.*
379. Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*
380. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, *op. cit.*
381. *Íbidem*.
382. *Íbidem*.
383. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
384. Amalia Hernández en Dora Luz Haw, *op. cit.*
385. Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
386. Luis Suárez, *op. cit.*
387. Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 184.
388. Guillermo Noriega en entrevista, 17 de diciembre de 1982, en *ídem*, p. 177.
389. Guillermina Bravo en entrevista, en *ídem*, p. 184.
390. Raúl Flores Canelo cit. en Patricia Pineda, "Temporada de solos", en *Reforma*, México, 26 de diciembre de 1994, p. 14.
391. Alberto Dallal, "El arte coreográfico en México", en *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, CONAC, Caracas, 1994, p. 112.
392. Josefina Lavalle, "Ana Mérida", en *Una vida dedicada a la danza 1985*, *op. cit.*, p. 27.
393. Alberto Dallal, "El arte coreográfico en México", *op. cit.*, p. 112.
394. Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, *op. cit.*, p. 193-194.
395. *Ídem*, p. 195.
396. *Ídem*, p. 194.
397. Valentina Castro en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
398. Armando Torres Michúa y Leticia Torres Carmona, "La pintura de caballete: una crónica plástica de la mexicanidad", en *Signos. El arte y la investigación*, DIDA, INBA, México, 1988, p. 54.
399. Cecilia Lugo cit. en Adela Salinas Salinas, *op. cit.*
400. Cit. en Josefina Lavalle, "Ana Mérida", *op. cit.*, p. 25.
401. Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, p. 233.
402. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, *op. cit.*, p. 157.
403. Guillermina Bravo en Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit.*, p. 43.
404. Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, pp. 229-230.
405. Raúl Díaz, "Homenaje a Guillermina Bravo", en *El Día*, México, 11 de marzo de 1996.
406. Guillermina Bravo en Gustavo Emilio Rosales, "Guillermina Bravo, en pos de la profesionalización de la danza", en *Tiempo libre*, México, 28 de julio de 1994, p. 40.
407. Guillermina Bravo en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*
408. Gabriel Rodríguez Piña, "La danza debe participar en un proyecto nacional real", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1995, p. 9B.
409. Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992, p. 52.

410. Oscar Lewis cit. en Patricia Pineda, "Homenaje. Bravo, Guillermina", suplemento "Revista Mexicana de Cultura" de *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1996, p. 11.
411. Patricia Pineda, "Homenaje. Bravo, Guillermina", *op. cit.*
412. *Ibidem.*
413. En 1997, la periodista Rosario Manzanos elaboró un video sobre Guillermina Bravo, y una de sus preocupaciones era que se le mostrara como una mujer hogareña.
414. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, *op. cit.*
415. Guillermina Bravo en César Delgado, *op. cit.*, p. 44.
416. Carta de Guillermina Bravo a Carlos Sánchez Cárdenas, París, 24 de diciembre de 1957, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía, op. cit.*, p. 98.
417. Guillermina Bravo en César Delgado, *op. cit.*, p. 44.
418. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, *op. cit.*
419. Guillermina Bravo en Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta, op. cit.*, p. 43.
420. Guillermina Bravo en Patricia Pineda, "Homenaje. Bravo, Guillermina", *op. cit.*
421. *Ibidem.*
422. Guillermina Bravo en Gabriel Rodríguez Piña, *op. cit.*
423. Guillermina Bravo en Evangelina Osio, *op. cit.*
424. Guillermina Bravo en Alberto Dallal, *Fémima-Danza, op. cit.*, p. 157.



## CONCLUSIONES

A lo largo de la historia el arte ha sido producido fundamentalmente por hombres; ellos lo han controlado y han definido sus normas y sistemas de valoración, imponiéndoselos a las mujeres. En el caso de la danza escénica, también fueron los hombres principalmente quienes desarrollaron las técnicas disciplinarias, las propuestas coreográficas, las temáticas centrales, las formas de organización y las imágenes del cuerpo predominantes.

Los criterios masculinos de belleza le daban (y dan) estatus de objeto al cuerpo femenino, permitiendo la "identificación de las mujeres con la objetivación estética de la feminidad", (1) lo que se expresó en la *ballerina* dentro del ballet clásico y la *bailarina de vaudeville*. Ambas figuras recuperaban aspectos de "verdadera feminidad" pero fetichizaban al cuerpo de las mujeres, y se veían a través de los ojos del hombre, en "el espejo de las *imágenes de mujer* pintadas sobre él por la mano masculina". (2)

Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX las mujeres desafiaron esos valores y construyeron sus propias alternativas a través de la danza moderna. Como señala Waldeen, las mujeres atacaron con su fuerza, "indignación moral, inteligencia, imaginación, coraje y genio creativo", se hicieron visibles en el arte (3) y rompieron con los patrones imperantes en la danza escénica. Utilizaron su arte como un medio expresivo, de

autoconocimiento, de creación individual y de liberación de sus cuerpos e imágenes.

En nuestro país, la nueva danza se hizo presente en la década de los treinta por medio de los ballets de masas de contenido revolucionario y la danza moderna de las escuelas norteamericana y alemana que inició una búsqueda nacionalista. Esa danza nueva creada por mujeres tuvo incidencia en el discurso del cuerpo y sus imágenes y en la formación y consolidación del campo dancístico mexicano.

Hasta esos momentos, la figura de mujer predominante en los teatros mexicanos era la tiple o actriz-bailarina-cantante de revista que ejercía gran seducción sobre los espectadores y se mostraba accesible ante ellos. No necesariamente contaba con una formación académica dentro de la danza y, aunque proyectaba una imagen de liberación, su presencia en el foro se hallaba subordinada al poder y a la mirada masculinos.

Las creadoras de la nueva danza tuvieron mucho cuidado en marcar la diferencia con la tiple que se ofrecía como carne de mujer para la mirada placentera; reprobaban su danza porque no le daban valor artístico y por sus connotaciones sexuales. Frente a la tiple, las bailarinas académicas reivindicaron su capital dancístico y su profesionalismo, así como la creación de una danza "respetable" que no usaría la figura central de mujer en tanto objeto de deseo (aunque es imposible controlar la mirada del otro), sino una imagen de mujer como sujeto de la acción.

Sin embargo, en ese proceso también usaron la seducción para lograr sus fines; lo hicieron con los espectadores, críticos,

artistas y funcionarios para continuar con su trabajo y obtener legitimidad y reconocimiento oficiales. Es decir, estas mujeres que "deliberadamente se instituían en sujeto y objeto de la expresión artística", (4) utilizaron los papeles genéricos asignados como una herramienta de lucha.

La nueva danza les abrió la posibilidad de "vaciar el espejo de las imágenes masculinas y llenarlo con otras" (5) propias, en las que las mujeres se identificaron. El proceso de transición de vaciar y llenar el espejo con imágenes nuevas y reales es complejo e implica una "mirada bizca", (6) en la cual las mujeres dirigen su mirada a las imágenes en las que ya no se reconocen y, simultáneamente, emprenden una búsqueda creativa hacia otra mirada, aún sin construir del todo. (En relación con su experiencia dentro de la creación dancística, Guillermina Bravo ha expresado este proceso al afirmar que no tiene una imagen fija de sí misma y la descubre continuamente, pues su imagen "se hace y se deshace" según las etapas de su trabajo artístico). (7)

Así, la danza que crearon las mujeres se conformó como "intentos por encontrar algún margen dentro de la cultura masculina y pasos hacia una liberación de ella", (8) pero sin lograrlo plenamente, pues contenía ambivalencias "en cuanto a la imagen de mujer que presenta. La relación entre la auto-realización individual de las mujeres y su auto-afirmación cultural" no es un proceso acabado y comprende contradicciones, (9) aunque tiene la capacidad de enunciar *utopías* que tienden hacia esa liberación. (10)

La identidad femenina es la forma en que se conciben las mujeres a partir de su cuerpo y subjetividad, y está definida en función del otro, del varón. Las experiencias de cada mujer tienen su referente en la vida social y material (nacionalidad, clase, raza, religión, edad) y en la ideología patriarcal que estereotipa a hombres y mujeres; éstas interiorizan un "deber ser" en función del otro, que acaba por negarlas y por imponerles una situación de dependencia y una ética del sacrificio. A partir de su subjetividad, las mujeres elaboran sus propias experiencias según las formas impuestas de ser, sentir, pensar y hacer, y actúan sobre la realidad. (11) Desde su perspectiva posicional, interpretan y reelaboran esas formas, modifican su situación como mujeres y a su contexto histórico en movimiento.

De tal manera, la identidad de las mujeres no es estática ni expresa tan sólo el afuera, sino que se plantea la rebeldía como una salida; entrecruza la experiencia y la imaginación, es producto de la representación y la auto-representación. Como señala Lauretis, la representación subjetiva de género (o auto-representación) afecta su construcción social y abre la posibilidad de la auto-determinación en lo subjetivo a nivel individual y de su práctica micropolítica y cotidiana. (12)

El proceso que han seguido las mujeres en la danza nueva para crear sus propias imágenes, su auto-representación, implica la construcción de una identidad y forma de vivir nuevas, lo que conlleva un conflicto "entre el deseo por la dependencia que representa seguridad, y la lucha por la autonomía, que las lleva a la

incertidumbre y la marginación". (13) Los entrecruzamientos de los diversos elementos que constituyen la identidad pueden ser paradójicos, aunque conserven una coherencia propia. Así se explican las contradicciones y transformaciones en la vida y creaciones artísticas de las mujeres que han pugnado por una forma de danza que realmente las exprese.

Las artistas aquí estudiadas crearon en función de sus deseos, experiencias y necesidades y, al mismo tiempo, cuestionaron el discurso hegemónico patriarcal en torno a las mujeres, que les exige "vivir para otros" como esposas y madres. En forma subversiva, con su danza y su vida, elaboraron contradiscursos propios y se apartaron de las conductas tradicionales de las mujeres. Construyeron "una nueva imagen de mujer con características de autonomía y de reapropiación de su cuerpo y sexualidad" (14) y debieron, como muchas otras mujeres, elaborar estrategias para mantener sus relaciones de pareja y cumplir con su papel de madres.

En las relaciones de pareja que conformaron tuvieron que defender su independencia, impidieron que sus compañeros se impusieran sobre ellas y sus proyectos de vida, e incluso se valieron de ellos para consolidarlos.

Para vivir sus relaciones de pareja y la maternidad, las siete mujeres mezclaron formas tradicionales de la feminidad con las nuevas que ellas construían. Nellie y Gloria Campobello lo hicieron en un doble discurso: por un lado ejercían su sexualidad alejadas de las formas tradicionales y por otro estaban atadas a éstas y de manera pública las reivindicaban (con su exigencia de ser llamadas



señoritas, por ejemplo). Ambas se apartaron del matrimonio institucional y se negaron a vivir la maternidad, ya fuera por causas del dolor de la pérdida de un hijo y sus conceptos de "mujer decente", como Nellie, o por la deformación corporal que implicaba el embarazo, en el caso de Gloria.

Tampoco Anna Sokolow optó por la maternidad o el matrimonio (aunque sí por relaciones estables) por su necesidad de independencia y las exigencias de su carrera profesional. En contraste, Waldeen tuvo tres maridos con quienes buscó una relación idealizada, según sus afirmaciones, y sólo tuvo un hijo que creció con su padre después de la separación. Tanto las Campobello como Sokolow y Waldeen establecieron relaciones de trabajo con sus parejas (Waldeen inclusive con su hijo), compartiendo con ellos sus intereses artísticos y no sólo los afectivos: buscaron relaciones que abarcaran su vida personal y laboral.

En el caso de Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández, las tres tuvieron matrimonios que acabaron en divorcio. Bravo utilizó al primero como un medio para independizarse de su familia y con el segundo compartió intereses políticos que la enriquecieron pero, al mismo tiempo, fueron causa de desacuerdos, aunque ella siempre defendió sus opiniones. Mérida y Hernández vivieron cuatro matrimonios cada una y también debieron luchar por imponer sus propios criterios.

Bravo, además de ejercer su sexualidad libremente como las demás mujeres aquí estudiadas, ha defendido sus preferencias sexuales sin ocultar su homosexualidad.

Al igual que muchas madres que deben cumplir con una doble y, en algunos casos, triple jornada, Bravo, Mérida y Hernández se vieron obligadas a desarrollar sus propias estrategias para tener una vida productiva y reproductiva, integrando ambos aspectos de su vida sin desligarse del cuidado de sus hijos e hijas, que a ellas les causaba gran preocupación.

La capacidad de "sentir" y de satisfacer las necesidades afectivas de cada una de las mujeres aquí estudiadas iba más allá de los vínculos de amor con la pareja y los hijos e hijas, y abarca el gozo que experimentan a través de la danza y el hecho de seguir su vocación para realizar una vida creativa. La danza, en tanto unidad hacer-sentir-pensar, les representó la plenitud, la posibilidad de conocimiento de la realidad y de sí mismas y el medio para interpretar, representar y transformar esa realidad.

Así, estas artistas permiten entender el proceso que han seguido algunas mujeres para afianzar su posición y defender su vocación rompiendo con la identidad y los discursos impuestos sobre la mujer (aunque manteniendo elementos de éstos). Ellas son seres autónomos, que construyen una nueva identidad y usan el cuerpo de una manera alternativa (y simultánea) a la sexualidad y la maternidad; para el gozo de ellas y para la creación y expresión de sí mismas.

Desde la marginalidad, donde se encuentran las mujeres y la danza, se han manifestado y contrapuesto a las imposiciones para expresarse como seres concretos y elaborar nuevas formas de conocimiento y auto-representación. Sin embargo, su danza no siempre

creó imágenes femeninas alternativas, aunque las elaboraran a partir de principios y objetivos que revolucionaron la danza misma.

Las siete artistas bailaron "Mujer" y permitieron que otras mujeres se reconocieran en su discurso corporal y artístico. Lo hicieron las jovencitas que presenciaron y las que participaron en los ballets de masas de las Campobello, quienes vieron a la "virgen roja", interpretada por Nellie en el 30-30, como una imagen que les pertenecía y que, al mismo tiempo, creaba una danza fuerte y "viril". De la misma manera sucedió con muchas de las alumnas y bailarinas que siguieron a Gloria en sus coreografías de los años cuarenta, aunque encarnara a la *ballerina*. En su caso, no era una simple reproducción del prototipo porque la danza estaba bajo su control y rompía la división sexual del trabajo dancístico; Gloria no sólo era bailarina sobre el foro, sino también maestra y creadora del movimiento, temática e imagen proyectada. Sin embargo, las imágenes no rompían con las tradicionales y ejemplifican la contradicción que vivía en su búsqueda de una nueva identidad.

En el caso de Waldeen y Sokolow es muy claro que su danza y su cuerpo no iban dirigidos hacia el otro. Los testimonios que existen sobre su presencia en el foro en los años treinta y cuarenta son crónicas que casi en su totalidad fueron hechas a partir de la mirada masculina (cronistas y críticos), y todos coinciden en señalar que no bailan para los demás sino para sí mismas, expresando su interioridad y experimentando con formas y gestos que rompen con los patrones de movimiento corporal que se conocían hasta ese momento. Hablan de un cuerpo que no requiere de la desnudez, de "posturitas" ni de velos

provocativos para cautivar, pero lo logran a partir de revolucionar la danza con el uso de movimientos fuertes, expansivos y, por tanto, "viriles", y de revolucionar su contenido, en función de sus deseos y preocupaciones reales.

A pesar de sus esfuerzos por imponer su danza como un producto artístico y de su interioridad, no siempre la mirada masculina dejó de considerarlas cuerpos de mujer sobre el foro (separación casi imposible) pero los distinguía como diestros, fuertes y expresivos. La mirada femenina, en cambio, sí las percibió de diferente manera y las mujeres, en especial sokolovas y waldeenas, se identificaron plenamente con ellas y su propuesta artística, convirtiéndose todas, maestras y alumnas, en herejes.

Así como Waldeen creó obras desde su perspectiva feminista y quería conscientemente hablar de la nueva mujer y sus posibilidades de desarrollo, Sokolow experimentó con nuevos elementos en la danza, como el erotismo de hombres y de mujeres. En su momento esto fue rechazado desde la mirada masculina, pero obtuvo aceptación de las y los bailarines mexicanos que participaron con ella, considerándola una nueva experiencia dentro de su trabajo que les permite acceder a nuevos personajes y adoptar diversas identidades.

Las artistas de la primera generación de danza moderna mexicana Mérida, Hernández y Bravo, también recurrieron a formas y calidades de movimiento diferentes a las tradicionales para expresar a las mujeres. Sin embargo, como el resto de las siete artistas, reprodujeron los prototipos de movimiento-femenino para las mujeres y movimiento-masculino para los hombres, por lo que en las obras de

todas coexisten mujeres de gran fortaleza con las que reproducen arquetipos de la feminidad.

Me parece que en el caso de Mérida y Hernández son éstas últimas imágenes las predominantes en su danza, en el sentido de imágenes percibidas por las y los espectadores y no las construidas por la técnica y el cuerpo mítico. En muchos personajes femeninos de Mérida están presentes el lirismo y la suavidad de los movimientos, e inclusive las mujeres podían ser una especie de "apariciones" en el foro. Aunque también creó mujeres donde la fortaleza y resistencia son las que guían a las imágenes corporales y se presentan como gritos de rebeldía. Todos esos personajes, cuando eran recreados por la propia Mérida, cobraban una nueva dimensión, la que su poder escénico le daba.

En Hernández también existen imágenes diversas pero tiende más hacia la reproducción de los sistemas genéricos, ya que su trabajo está enfocado hacia la danza folclórica que intenta "retratar la realidad y tradiciones". En sus obras aparecen personajes como Juana Gallo que encarna a la mujer revolucionaria y que ella misma ejecutaba con gran maestría, pero mayoritariamente incorpora las imágenes que se refieren a la "fuerza y gallardía" de los hombres y la "coquetería" de las mujeres, como en *Jalisco*, la obra más "representativa" del repertorio folclórico y que Hernández utiliza como punto climático de su espectáculo.

Guillermina Bravo, como también sucede con Sokolow, tiene predilección por el movimiento-masculino, y ambas exigen esa cualidad a las mujeres. No lo hacen simplemente porque les disgusten la forma

y la energía que proyecta el movimiento-femenino estereotipado, sino por el significado que ambas le dan a éste: consideran que al reducirse a él, las bailarinas se convierten en seres débiles y vacíos, que utilizan el foro para mostrarse (con la "obligación" de ser bellas ante la mirada masculina) y no de expresar su interioridad de manera plena y comprometida.

En el caso de Hernández y Bravo (y sus escuelas y compañías dancísticas) han abierto mayores espacios para los hombres, y han desarrollado una danza siguiendo parámetros de la masculinidad hegemónica; dentro de ésta, sus bailarines aparecen como seres poderosos, activos, con control y fuerza (valores con los que muchos de ellos se identifican).

Sin embargo, los personajes masculinos de Bravo también hacen referencia a la sensualidad y deseos "secretos" de los varones, por lo que en algunos momentos ha roto con las prácticas dominantes de la masculinidad y ha creado imágenes marginales y heterodoxas, que han permitido una mayor identificación de los hombres y, al mismo tiempo, imágenes eróticas para la mirada femenina.

De la misma manera en que existe una mayor aceptación social y cultural en nuestro país para la participación de las mujeres en la danza (con obvias connotaciones sexistas), sucede con los hombres según el género dancístico que practiquen. En todos ellos surge el fantasma de la supuesta homosexualidad como uno de los impedimentos centrales para que los varones bailen, así como la identificación de la danza escénica como una actividad improductiva y de "exhibición" del cuerpo.

En el ballet clásico y su construcción corporal en función de movimientos estilizados y "bellos", y dentro de la danza contemporánea con sus movimientos agresivos y orgánicos que hacen referencia a funciones corporales "proscritas", estos fantasmas aparecen con mayor fuerza, porque el cuerpo actúa de una manera más explícita (inclusive en términos de desnudez). Pero en el caso de la danza folclórica que reproduce las imágenes predominantes de hombres y mujeres, apela a la cultura y tradiciones nacionales y, generalmente, utiliza vestuarios que protegen en mayor medida al cuerpo de la mirada del otro, tiene una mayor aceptación para los hombres, lo que le ha valido la incorporación de numerosos bailarines.

Es casi obvio señalar que esas concepciones no necesariamente expresan la realidad y son parte de las imposiciones que se le hacen a la danza escénica y su manejo del cuerpo.

Además de bailar Mujer las artistas aquí estudiadas lograron la identificación kinestésica con hombres y mujeres. Las siete artistas, al utilizar el lenguaje propio de la danza (el movimiento), establecieron diálogos con los cuerpos de los y las espectadoras. De esa manera, las identificaciones que unos y otras tuvieron con las obras de estas siete creadoras no sólo se refiere a la identificación en tanto género, sino en tanto emoción kinética, comunicada de cuerpo a cuerpo.

Simultáneamente a esto, las siete artistas bailaron su realidad social y política concreta (y su autobiografía): bailaron México y el ferviente nacionalismo de la posrevolución y, en el caso de Sokolow,

bailó su contexto histórico específico y sus referencias sociales y étnicas.

Con la Revolución Mexicana, dice Jean Franco, el problema de la identidad nacional pasó a ser monopolio de los hombres; ellos la definieron como una promesa de cambio desde las esferas del poder y el arte. El espíritu mesiánico de la Revolución "transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social, de tal manera que marginó a las mujeres precisamente cuando en apariencia estaban en vías de liberación". (15)

Así, pretender que las artistas se incluyeran dentro del discurso de la identidad nacional podría significar masculinizarse (como lo plantea Franco para las novelistas), pero en el caso de la danza el proceso tuvo sus propias especificidades. Desde la mirada masculina siempre se hizo referencia a la "danza viril" que bailarinas y coreógrafas creaban e interpretaban con sus cuerpos femeninos; es decir, la nueva danza se presentó como una síntesis de virilidad (en tanto referente temático e histórico y calidad de movimiento) y de feminidad (por los cuerpos de las mujeres que lo representaban).

Las Campobello (con sus ballets de masas) y Waldeen (principalmente con *La Coronela*) lograron incorporarse en ese discurso masculino a partir de sus propios cuerpos y, con ello, feminizaron la identidad nacional y convirtieron a la mujer en vehículo de transformación social. Se valieron de los símbolos femeninos (como el vestido rojo del 30-30 o el rebozo de *La Coronela*)



y de ellas mismas en escena, para lograrlo. En la medida en que la danza y los cuerpos que la ejecutan no pueden ser separados, ellas fueron sujeto y objeto de su expresión artística. Nellie Campobello, además, recurrió a la escritura que expresó a la Revolución con un discurso propio desde su posición marginada y femenina.

Estas artistas reivindicaron a las mujeres dentro del proyecto nacionalista y, con ello, expresaron las formas como vivían e imaginaban a la nación. Retomaron la búsqueda nacionalista porque les representaba libertad expresiva y medio para reafirmar su rebeldía, y porque tenían una comunión con ese proyecto, pues pretendía (en el discurso) el renacimiento de los orígenes y de los significados profundos de la nación. Esto, contradictoriamente, les implicó una ética del sacrificio y la alineación al proyecto hegemónico (que, por otro lado, les facilitó su permanencia en el trabajo).

En los años treinta las Campobello se subordinaron a los deseos del Estado paternal, se convirtieron en misioneras que servían al "redentor" y le ofrecían su vida. En los treinta y cuarenta Waldeen creaba su danza para recuperar a la "madre tierra" y a las fuerzas indígenas a costa, incluso de la marginalidad y la pobreza. Las tres comprometieron su danza con el dolor del pueblo, dramatizaron la relación cuerpo individual-cuerpo colectivo y se incorporaron al proyecto cultural hegemónico porque coincidían con su discurso. Éste, a su vez, refuncionalizó sus creaciones coreográficas y sólo reconoció en ellas las luchas de una nación y no de mujeres concretas y contemporáneas.

En la década de los cuarenta, las Campobello de nueva cuenta se integraron al proyecto nacionalista de unidad nacional (ya sin tintes proletarios) y obtuvieron el apoyo y reconocimiento del régimen para crear su danza. Aparentemente se articularon con la autoridad masculina institucionalizada pero, al mismo tiempo, mantuvieron un espacio donde las mujeres accedieron a prácticas corporales y de autoconocimiento que les permitieron, como a las propias Campobello, retomar elementos para construir su identidad femenina y formas de vida diferentes a las tradicionales.

Aunque Anna Sokolow no participó del proyecto nacionalista mexicano e incluso se convirtió en una mordaza para las formas nuevas que pretendía crear, ella se identificó-reconoció en la cultura y el arte mexicanos. Ella y Waldeen provocaron en sus seguidoras la necesidad de recurrir al México enterrado para expresarlo en una nueva propuesta estética, social y política por medio de la danza moderna. Sin embargo, los orígenes de Sokolow así como sus experiencias y sus búsquedas personales para expresar la transformación permanente, le impusieron una dinámica diferente a la de la danza nacionalista y no sólo estuvo ajena a ella sino que la cuestionó severamente.

En contraste, la primera generación de coreógrafas mexicanas se reconoció en esa búsqueda de la identidad nacional a través de su danza y se incorporaron al proyecto hegemónico en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Lo hicieron por las mismas razones (aunque en contextos diferentes) que las Campobello en los treinta y Waldeen en los treinta y cuarenta, pues la danza moderna nacionalista las dotó

de formas y conceptos para indagar y construir su propia identidad, en tanto mexicanas y artistas.

Mérida expresó su nacionalismo a través de una danza formalista y bella; Bravo con una que pretendía ser instrumento de lucha política y solidaridad social; Hernández teatralizó la tradición y la comercializó. Las tres esencializaron el espíritu mexicano y recurrieron, además del movimiento corporal, al sonido, la forma plástica y la palabra.

Sus diversos productos escénicos permitieron que las y los espectadores comprendieran los símbolos que aparecían en sus obras y se conmovieran con ellos: se vieron reflejados como mexicanos y mexicanas y parte de una nación, simultáneamente a su identificación como hombres, mujeres y cuerpos. Por su parte, el discurso oficial recuperó y enfatizó los contenidos que permitían la construcción de la identidad nacional esencializada y que cumplía con sus fines políticos.

Tanto Mérida como Bravo se dieron cuenta de que su danza era utilizada por el régimen "reaccionario" y, mientras Mérida en los ochenta hablaba con nostalgia de esa danza nacionalista (que ella había ayudado a suprimir), Bravo rompió definitivamente con ella en los sesenta. Buscó en su cuerpo y se adueñó de un capital que le permitió revolucionar las formas y los elementos propios de la danza y se lanzó hacia la experimentación permanente.

Salvo Waldeen que desde su perspectiva feminista hablaba del poder y la obligación de las mujeres en la danza, el resto de las bailarinas y coreógrafas de danza moderna nacionalista no la

identificaron conscientemente como una búsqueda femenina. Sin embargo, tampoco reprodujeron fiel y mecánicamente el proyecto nacionalista masculino, sino que lo reelaboraron y feminizaron desde su posición (y cuerpo) de mujeres y sus necesidades concretas y, además, crearon proyectos propios (que se expresaron en sus escuelas y compañías).

Podría parecer una contradicción que al mismo tiempo que estas artistas eran parte del proyecto hegemónico tuvieron que luchar por desarrollarse, pero así fue, como expresión de las luchas internas del campo dancístico. Hernández, Bravo y Mérida debieron negociar su libertad creativa frente a los conceptos hegemónicos, los criterios artísticos oficiales y el mundo masculino de la burocracia cultural (muestra de que no estaban totalmente alineadas al Estado y su proyecto cultural nacionalista), y lo hicieron a partir del poder que les daba su trabajo y posición. De la misma manera realizaron el intercambio estético con artistas de la plástica, literatura y música: resistiéndose a la imposición de criterios ajenos.

Quienes ganaron la lucha, mantuvieron su autonomía y no se subordinaron al poder hegemónico (como le sucedió a Mérida) consolidaron su trabajo y lo institucionalizaron. Ellas fueron Amalia Hernández y Guillermina Bravo que, paradójicamente, han sido las únicas representantes de la danza que han recibido el máximo reconocimiento oficial para los artistas (el Premio Nacional de las Artes).

Después de acercarme a las vidas de estas mujeres y hacer los anteriores señalamientos, considero que Nellie y Gloria Campobello,

Anna Sokolow, Waldeen, Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo sintetizan las experiencias de muchas mujeres, así como sus luchas y contradicciones. Todas ellas reprodujeron imágenes impuestas de mujer y crearon sus propias formas de representación a través de su vida y su danza. Su trabajo creativo, incluso el que tuvo coincidencias con el discurso masculino y hegemónico, fue producto de una lucha permanente entre la sujeción y la resistencia por el poder interpretativo de las mujeres.

De todas ellas, sólo Waldeen se autodefine como feminista; ya sea porque las demás tienen un concepto limitado del feminismo o no han conscientizado la opresión que sufren como mujeres. Sin embargo, estas artistas (junto con muchas otras de sus compañeras que han construido la danza moderna y contemporánea) han modificado los discursos del y sobre el cuerpo, han elaborado nuevas identidades e imágenes de mujer y pensado y vivido la realidad en términos alternativos a los impuestos por el poder patriarcal: han mostrado su fuerza personal y colectiva. Las considero, por tanto, representantes de un feminismo involuntario, que "de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad". (16)

Las siete artistas son parte del gran movimiento de danza moderna que ha sacudido a los cuerpos y a las conciencias en este siglo y que es un fruto de las mujeres. Siguiendo con sus propuestas y "herejías", las Campobello, Sokolow, Waldeen, Hernández, Mérida y Bravo nos dan una lección: a pesar del poder que atraviesa al cuerpo

y de los discursos dominantes que expresa, y a pesar de la marginación de las mujeres, es posible que ellas produzcan nuevos discursos, nuevas formas de conocimiento y nuevas prácticas. Ellas lo lograron y ese es, como creadoras, su aporte a la rebeldía de las mujeres.

## NOTAS

1. Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética femenina", en Gisela Ecker (de.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986, p. 43.
2. Sigfrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en *ídem*, p. 72.
3. Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, INBA, México, julio-septiembre de 1987, p. 11.
4. Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 12.
5. Consuelo Meza Márquez, "Construcción de un nuevo concepto de feminidad en la literatura de narradoras mexicanas contemporáneas", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997, p. 2.
6. Sigfrid Weigel, *op. cit.*
7. Guillermina Bravo *cit.* en Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
8. Sigfrid Weigel, *op. cit.*, p. 76.
9. *Ídem*, p. 77.
10. *Ídem*, p. 81.
11. Marcela Legarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1990.
12. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, *cit.* en William V. Flores, "Performing Resistance: Negotiating Gender Roles in the Social Drama of a Labor Strike", en *New Hybrid Identities. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 7, núm. 2-vol. 8, núm. 1, #14-15, New York University, 1995, p. 179.
13. Consuelo Meza Márquez, *op. cit.*, p. 2.
14. *Ídem*, p. 1.
15. Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1993, p. 140.
16. Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994, p. 59. Por su parte, Franco utiliza el término prefeminismo, que es adecuado a la realidad que me ocupa: "en la medida en que el feminismo supone que las mujeres ya participan en la esfera pública del debate"; en Jean Franco, *op. cit.*, p. 25.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA BÁSICA

- Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, FCE, México, 1979.
- Acha, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, Ed. Trillas, México, 1988.
- Acha, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, Ed. Trillas, México, 1988.
- Acker, Joan; Barry, Kate y Esseveld, Johanna, "Objetivity and Truth. Problems in doing Feminist Research", en Fonoco, Mary Margaret y Cook, Judith A. (ed.), *Beyond Methodology. Feminist Scholarship as Lived Research*, Indiana University Press, Indiana, 1991.
- Adair, Christy, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992.
- Adhead-Lansdale, Janet, "Dance Analysis in Performance", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol XII, núm. 20, Oxford University Press, otoño de 1994.
- Aguirre Cristiani, Gabriela y Segura, Felipe, *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1994.
- Alcoff, Linda, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Feminaria*, vol. 4, núm. 1, Buenos Aires, 1989.
- Álvarez, Tania, "Reencuentro de Anna Sokolow con Waldeen", en *Boletín CID Danza*, núm. 12, INBA, México, enero-marzo de 1987.
- Anderson, Jack, *Ballet and Modern Dance. A Concise History*, Princeton Book Co., Publishers, Princeton, 1992.
- Arcangeli, Alessandro, "Dance under Trial: The Moral Debate 1200-1600", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. XII, núm. 20, Londres, otoño de 1994.
- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, Tesis, Facultad de Filosofía, UNAM, México, 1983.
- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, "El problema del nacionalismo en la danza moderna en México", en *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*, CENIDI Danza, INBA, México, 1987.
- Arrom, Silvia Marina, *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*, Ed. Siglo XXI, México, 1988.
- Aschengreen, Erik, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, *Dance Perspectives*, núm. 58, Nueva York, verano de 1974.
- Au, Susan, "Prints of a Parisian Péri", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals*, *Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975.
- Aulestia, Patricia, *Nellie Campobello*, Cuadernos del CID Danza, núm. 15, INBA, México, 1987.
- Aulestia, Patricia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Centro Venezolano ITI UNESCO, Caracas, 1995.
- Balanchine, George, *Balanchine's complete stories of the great ballets*, (Francis Mason, ed.), Doubleday and Co., Nueva York, 1954.
- Bañuelos, Juan, "Prólogo. El sentimiento imaginado", en Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza, núm. 4, UNAM, México, 1982.
- Barba, Eugenio y Savaresse, Nicola, *Anatomía del actor. Un diccionario de Antropología Teatral*, SEP INBA UV GEGSA ISTA, Ed. Gaceta, México, 1988.
- Barbieri, Teresita de, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica", en *Debate en Sociología*, núm. 18, México, 1993.
- Bardsley, Kay, "Isadora Duncan, The Flag, and Social Protest (The Influence of Dance in Politics and Society)", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, CENIDI Danza, México, diciembre de 1995.
- Baril, Jacques, *La danza moderna*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- Bartra, Eli, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1987.



- Bartra, Roger, *El oficio mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1993.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Indiana University, Bloomington, Ind., 1989.
- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada*, UAM Xochimilco, México, 1992.
- Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, PUEG, UNAM, México, 1996.
- Beller, Anne Scott, *Fat and Thin: A Natural History of Obesity*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1977.
- Berghaus, Günter, "Dance and the Futurist Woman: Valentine de Saint-Point (1875-1953)", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. XI, núm. 2, Londres, otoño de 1993.
- Blair, Juliet, "Private Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Ardener, Shirley (ed.), *Women and space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, BERG, Oxford/Providence, 1993.
- Bock Pierre, Dorathie, "A Dancer Emerges", en *The American Dance*, Nueva York, noviembre de 1936.
- Bourcier, Paul, *Historia de la danza en Occidente*, Ed. Blume, Barcelona, 1981.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNA, México, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991.
- Bourdieu, Pierre, "La dominación masculina", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.
- Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", en Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986.
- Braudel, Fernand, *La dinámica del capitalismo*, FCE, México, 1993.
- Bravo, Lola, "Así llegué a la luna (Recuerdos de Seki Sano)", en *Seki Sano 1905-1966*, CNCA-INBA, México, 1996.
- Bunge de Gálvez, Delfina, *Las mujeres y la vocación*, Riv Adavia, Buenos Aires, 1992.
- Burt, Ramsay, *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.
- Burt, Ramsay, "Humphrey, Modernism and Post Modernism", en *Dance Theatre Journal*, vol. 12, núm. 2, Londres, otoño de 1995.
- Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996.
- Calle, Sophie de la, *Nellie Campobello*, inédito.
- Camacho, Patricia, "Utopía, racionalidad, fantasía... La danza, espacio de excepcional libertad", en *La Doble Jornada*, suplemento de *La Jornada*, México, 3 de enero de 1990.
- Camacho, Patricia, "Danza y poesía. 'La danza siempre he sido yo misma, La poesía ha sido mi mundo aparte'. Entrevista exclusiva con Waldeen Falkestein", en *Motivos*, núm. 58, México, 31 de agosto de 1992.
- Campobello, Nellie, "Perfiles de Villa", en *Revista de Revistas*, año XX, México, 7 de agosto de 1932.
- Campobello, Nellie, "Los hijos del Gral. Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1935.
- Campobello, Nellie y Gloria, *Ritmos indígenas de México*, Editora Popular, México, 1940.
- Campobello, Nellie, "Coppélia en el Ballet Theatre", en *El Universal Gráfico*, año XXI, núm. 3302, México, 4 de septiembre de 1942.
- Campobello, Nellie, *Mis Libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960.
- Carballo, Emmanuel, "Nellie Campobello", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986 (original de 1965).
- Cárdenas, Lázaro, *Ideario político*, Ed. Era, México, 1976.
- Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza, núm. 2, UNAM, México, 1980.

- Cardona, Patricia, "Clausurado en Oaxaca el Taller Ometéotl, destinado a estudiar la relación de identidad cultural y danza", en *Uno más uno*, México, 2 de septiembre de 1981.
- Cardona, Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a, época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
- Cardona, Patricia, *Guillermina Bravo. Iconografía*, CNCA-INBA, México, 1996.
- Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, FCE, México, 1992.
- Castrelli, Patrizia; Mingardi, Maurizio, y Padovan, Maurizio, *Mesura et Arte del Danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro et la Danza Nelle Corti Italiane del XV Secolo*, Pesaro, Italia, s/f.
- Castro Leal, Antonio, *La Novela de la Revolución Mexicana*, tomo I, Aguilar Editor, México, 1989 (original de 1960).
- Castro Padilla, Manuel, "Algo sobre el ballet nacional", en *Nuestra Ciudad, Órgano del DDF*, México, agosto de 1930.
- Clarke, Mary y Crisp, Clement, *The history of dance*, Crown Publisher Inc., Nueva York, 1981.
- Constantino, Roselyn, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Haddad", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
- Cooper Albright, Ann, "Mining the Dancefield: Spectacles, Moving Subjects and Feminist Theory", en *Contact Quarterly*, primavera/verano de 1990.
- Copeland, Roger y Cohe, Marshall (ed.), *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 1983.
- Copeland, Roger, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Thomas, Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Corbin, Alain, "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Historia de la vida privada, vol. 8, Ed. Santillana, Madrid, 1991.
- Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación de un nuevo régimen*, Ed. Era, México, 1982.
- Cortés, Alma Rosa, *Sesenta aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992.
- Costecalde, Nelly, "Fonction de l'image féminine dans la danse: une hypothese", en *La Recherche en Danse*, núm. 1/82.
- Covarrubias, Miguel, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952
- Covarrubias, Miguel, "La danza prehispánica", en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980 (original de 1955)
- Cowell, Mary-Jean, y Shimazaki, Satoru, "East and West in the Work of Michio Ito", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994.
- Charlas de danza del Proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo XX, CENIDI Danza, INBA, México.
- Chasteen, John Charles, "Patriotic Dance: Popular Culture and the Colonial/National Periodization in Latin American History", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
- Chávez, Carlos, "50 años de música en México", en *México en el Arte. Crónica de medio siglo 1900-1950*, INBA, México, núm. 10-11, 1951.
- Dallal, Alberto, *La danza moderna*, FCE, México, 1975.
- Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979.
- Dallal, Alberto, "Pavlova: datos para fanáticos ocultos", en *Balletomanía. El mundo de la danza. Tributa un homenaje a Anna Pavlova*, México, 1981
- Dallal, Alberto, *Fémína-danza*, UNAM, México, 1985.
- Dallal, Alberto, *La danza en México*, UNAM, México, 1986.
- Dallal, Alberto, "Alada geometría en el espacio", en *La mujer mexicana en el arte*, Bancreser, México, 1987.
- Dallal, Alberto, *La danza en México. Segunda parte*, UNAM, México, 1989.

- Dallal, Alberto, *La mujer en la danza*, Panorama Editorial, México, 1991.
- Dallal, Alberto, "El arte coreográfico en México", en *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, CONAC, Caracas, 1994.
- Dallal, Alberto, *La danza en México, Tercera parte*, UNAM, México, 1995.
- Daly, Ann, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, # 6, Nueva York, 1987-1988.
- Daly, Ann, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991.
- Daly, Ann, "Isadora Duncan's Dance Theory", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994.
- "Danza y sexualidad", en *Toda la danza, la danza toda*, año 2, núm. 3-4, Centro de Desarrollo de la Danza, La Habana, julio-diciembre de 1995.
- Dávila, Patricia, "El Comité Pro-Rescate de Nellie Campobello denuncia el silencio de las autoridades sobre su paradero", en *Proceso*, núm. 961, 3 de abril de 1995.
- Day, Anthony y Muñoz, Sergio, "Las mujeres, puerta hacia la reconciliación con el mundo", en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 1995.
- Delgado, César, *Guillermina Bravo. Historia oral*, CENIDI Danza, INBA, México, 1994.
- Delgado, César, "Preparan homenaje a Waldeen en San Luis Potosí", en *Excélsior*, México, 20 de agosto de 1993.
- Díaz, Raúl, "Homenaje a Guillermina Bravo", en *El Día*, México, 11 de marzo de 1996.
- Domínguez, Cutberto, "Una charla con Athenea Baker. 'Waldeen... mi madre'", en *Macrópolis*, México, 22 de septiembre de 1993.
- Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, FCE, México, 1989.
- Dorfles, Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1975.
- Duncan, Isadora, *Mi vida*, Ed. Debate, Madrid, 1980.
- Durán, Lin, *La humanización de la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesentas*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
- Durán, Lin, "El viaje en profundidad", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996.
- Ecker, Gisela, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986.
- Eichler, Margrit, *Nonsexist Research Methods. A Practical Guide*, Boston, Allen & Unwin, Inc., 1988.
- Fe, Marina, "Notas sobre literatura femenina", en *Cultura de las mujeres. Revista Política y Cultura*, núm. 6, UAM Xochimilco, México, primavera de 1996.
- Ferré, Rosario, *Sitio a Eros*, Joaquín Mortiz, México, 1986.
- Filomarino, Rossana, "Guillermina, maestra", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996.
- Flores, William V., "Performing Resistance: Negotiating Gender Roles in the Social Drama of a Labor Strike", en *New Hybrid Identities. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 7, núm. 2-vol. 8, núm. 1, #14-15, New York University, Nueva York, 1995.
- Flores Guerrero, Raúl, "La danza contemporánea", en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980 (original de 1955)
- Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo XXI, México, 1989.
- Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica*, Ed. Siglo XXI, México, 1989.

- Fox Keller, Evalyn, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Edicions Alfonse El Magnánim, Generalitat Valenciana, 1991.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1993.
- Galindo, Omar, "Ocho preguntas a Waldeen. 'Es difícil mentir con el cuerpo'", en *Los Universitarios*, UNAM, México, marzo de 1982.
- Garafola, Lynn, "Bronislava Nijinska: A Legacy Uncovered", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, # 6, Nueva York, 1987-1988.
- Garaudy, Roger, *Danzar su vida*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.
- Garay, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono*, Instituto Mora, México, 1994.
- García Bermejo, Carmen, "La danza es selectiva por sí misma: Guillermina Bravo", en *El Financiero*, México, 29 de julio de 1994.
- García Canal, María Inés, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.
- García Canclini, Néstor, "Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Ed. Siglo XXI, México, 1993.
- García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Ed. Grijalbo, México, 1995.
- Gélis, Jacques, "La individualización del niño", en *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, Historia de la vida privada, vol. 5, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1990.
- Goldberg, Marianne, "She who is Possed no Longer Exists", y "Ballerinas and Ball Passing", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, # 6, Nueva York, 1987-1988.
- Gómezjara, Francisco, "Hacia una sociología de la sociología vasconceliana", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984.
- Gouges, Olympe De y otros, *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Graham, Martha, *Memoria de sangre. Autobiografía*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995, (original de 1991).
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Instituto Colombiano de Cultura y Casa de las Américas, La Habana, 1994.
- Guerra y Sánchez, Ramiro, *Apreciación de la danza*, Universidad de La Habana, La Habana, 1969.
- Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, University of Texas Press, Austin, 1979.
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.
- Hanna, Judith Lynne, "Do We Teach Sex Roles Through Dance?", en *Dance Teacher Now*, septiembre de 1988.
- Haskell, Arnold, *Anatomía del ballet*, Ed. Novaro, México, 1958.
- Haw, Dora Luz, "Amalia Hernández. El amor tira bocabajo", en *Reforma*, México, 13 de septiembre de 1997.
- Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, UNAM, México, 1985.
- Hierro, Graciela y otras, *La naturaleza femenina. Tercer Coloquio Nacional de Filosofía*, UNAM, México, 1985.
- Howard Nadel, Myron y Gwen Nadel, Constance (ed.), *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, Praeger Publishers, Nueva York, 1970.
- Infante Vargas, Lucrecia, "Coreógrafas mexicanas e identidad femenina en la danza contemporánea, o las danzas de la alteridad", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1995.

- Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.
- Jordan, Stephanie and Thomas, Helen, "Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol XII, núm. 20, Londres, otoño de 1994.
- Jowitt, Deborah, *The Dance Beat*, Marcel Dekker, Nueva York, 1977.
- Jowitt, Deborah, "Anna at eighty-five", en *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1995.
- Kirkwood, Julieta, *Ser política en Chile. Los modos de la sabiduría feminista*, Cuarto Propio, Santiago, 1990.
- Kraus, Richard y Chapman, Sarah, *History of the Dance in Art and Education*, Prentice-Hall Inc., Nueva Jersey, 1981.
- Krauze, Enrique, "El caudillo Vasconcelos", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984.
- Lamas, Marta, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986.
- Lamas, Marta, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- Lamas, Marta (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996.
- Lavalle, Josefina, *Waldeen*, Cuadernos del CID Danza, núm. 17, INBA, México, 1987.
- Lavalle, Josefina, "El jarabe como género bailable en los escenarios teatrales del siglo XIX y XX", en *Signos. El arte y la investigación*, DIDA, INBA, México, 1988.
- Lavalle, Josefina, "Anna Pavlova en México", conferencia dentro del ciclo La Investigación en el CENIDI Danza "José Limón", INBA, México, 14 de agosto de 1992.
- Lavalle, Josefina, "Los misioneros se van de gira", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996.
- Lavalle, Josefina, *La danza teatral en México. Siglo XX*, inédito.
- Lavalle, Josefina, *Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen. "Madre e hija de la danza moderna mexicana"*, inédito.
- Legarde, Graciela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1990.
- Lenk, Elisabeth, "La mujer, reflejo de sí misma", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986.
- Lever, Maurice, *Isadora*, Ed. Circe, Barcelona, 1995.
- Lifar, Serge, *La danza*, Ed. Labor, Barcelona, 1968.
- Livet, Anne (ed.), *Contemporary Dance. An Anthology of Lecturers, Interviews, and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*, Abbeville Press, Inc., Nueva York, 1978.
- Lloyd, Margaret, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Knopf, Nueva York, 1949.
- Luna Arroyo, Antonio, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, Publicaciones de danza moderna, México, 1959.
- Lynton, Anadel, *Anna Sokolow*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 20, INBA, México, 1988.
- Lynton, Anadel, "Estrena Rooms, Anna Sokolow en México", en *Tiempo libre*, México 27 de agosto-2 de septiembre de 1987.
- Madrid, Rafael, "Entrevista a Guillermina Bravo", en *La semana de Bellas Artes*, núm. 199, INBA, Dirección de Literatura, México, 23 de septiembre de 1981.
- Manning, Susan A., *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Manrique, Jorge Alberto, "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia General de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977.
- Manrique, Jorge Alberto, "Del Barroco a la Ilustración", en *Historia General de México*, vol. 2, El Colegio de México, México, 1977.

- Manzanos, Rosario, "El sucio proceso que obstaculizó al INBA del rescate de Campobello", en *Proceso*, núm. 961, México, 3 de abril de 1995.
- Manzanos, Rosario y Dávalos, Patricia, "Caso Nellie Campobello", en *Proceso*, núm. 962, México, 10 de abril de 1995.
- María y Campos, Alfonso de, "Vasconcelos y la Extensión Universitaria", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, UNAM, México, 1984.
- Marín, Cristina, "Apuntes de lectura sobre el concepto 'género'", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, vol. 3, El Colegio de México, México, 1977.
- Matthews, Irene, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, Ediciones Cal y Arena, México, 1997.
- Mauss, Marcel Mauss, "Las técnicas del cuerpo", en *El arte secreto del actor*, ISTA, II GFCM, Escenología, México, 1990.
- Medina, Luis, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, Historia de la Revolución, vol. 16, El Colegio de México, México, 1982.
- Meillassoux, Claude, *Mujeres, graneros y capitales*, Ed. Siglo XXI, México, 1984.
- *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, 31 de agosto de 1935, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1935.
- Méndez, Mariela y Stoddart, Mariana, "Gender Tights. Medias de género. Victoria Ocampo y Alfonsina Storni", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- Mendoza, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDIAP, INBA, México, 1990.
- Mendoza, Vicente T., "La danza en la Colonia", en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980 (original de 1955).
- Mérida, Carlos, "La danza: su significación y su valor estético actuales", en *Futura*, la, época, año I, núm. 4, México, 15 de enero de 1934.
- Meza Márquez, Consuelo, "Construcción de un nuevo concepto de feminidad en la literatura de las narradoras mexicanas contemporáneas", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- Miguel Covarrubias, *Centro Cultural Arte Contemporáneo*, Fundación Cultural Televisa, Ed. MOP, México, 1987.
- Molina Petit, Cristina, "Introducción: Ilustración y Feminismo", en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- Molyneux, Maxine, "¿Movilización sin emancipación? Los intereses de la mujer, Estado y revolución en Nicaragua", en *Desarrollo y sociedad*, núm. 13, CEDE, Uniandes, Bogotá, enero de 1984.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977.
- Monsiváis, Carlos, *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, Martín Casillas Editores, Cultura SEP, México, 1982.
- Monsiváis, Carlos, "Prólogo. María Conesa: retrato antiguo para vover del pasado", en Enrique Alonso, *María Conesa*, Ed. Océano, México, 1987.
- Monsiváis, Carlos, "Sociedad y cultura", en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarentas*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990.
- Monsiváis, Carlos, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", en Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, FCE-CNCA, México, 1993.
- Moreno, Amparo, *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Lasal, Barcelona, 1986.
- Morrison Brown, Jean (ed.), *The Vision of Modern Dance*, Princeton, Book Co. Publishers, Princeton, 1979.
- Murillo, Brígida, "Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano", en *Seki Sano 1905-1966*, CNCA-INBA, México, 1996.

- Nadel, Myron Howard y Nadel, Constance Gwen (ed.), *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, Prager Publishers, Nueva York, 1970.
- Neidish, Juliet, "Whose Habitation is the Air", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975.
- Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1990.
- Novack, Cynthia J., "Ballet, Gender and Cultural Power", en Thomas, Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Orozco, José Clemente, *Textos de Orozco*, UNAM, México, 1983.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ed. Era, México, 1985 (original de 1945).
- Osio, Evangelina, "Entrevista con Guillermina Bravo. 'No pienso en la muerte, importa la vida y la obra'", en *Reforma*, México, 19 de marzo de 1994.
- Oyarzún, Kemy, "Identidades femeninas, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*", en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995.
- Pacheco, Cristina, "Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta", en *Siempre*, núm. 1303, México, junio de 1978.
- Pantremoli, Alessandro y La Rocca, Patrizia, *Il Ballare Lombardo. Teoría e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano, 1987.
- Patrozzi, Morella, "Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1995.
- Peguero, Raquel, "Necesario, reevaluar el quehacer artístico de las hermanas Campobello", en *La Jornada*, México, 14 de abril de 1998.
- Peguero, Raquel, "Gloria Campobello fue mi esposa; para la historia ganó Orozco", en *La Jornada*, México, 15 de abril de 1998.
- Peguero, Raquel, "Gloria Campobello tenía sed de ser ella misma: Melchor Peredo", en *La Jornada*, México, 16 de abril de 1998.
- Pérez Olmos, Eugenia, "Guillermina Bravo, piedra angular de la danza", en *El Nacional*, México, 22 de noviembre de 1996.
- Perrot, Michelle; Hunt, Lynn y Hall, Catherine, "Se levanta el telón" en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Historia de la vida privada, vol. 7, Ed. Taurus, Madrid, 1991.
- Perrot, Michelle y Martin-Fugier, Anne, "Los actores", en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Historia de la vida privada, vol. 7, Ed. Taurus, Madrid, 1991.
- Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980 (original de 1955).
- Pineda, Patricia, "Temporada de solos", en *Reforma*, México, 26 de diciembre de 1994.
- Pineda, Patricia, "Homenaje. Bravo, Guillermina", en suplemento "Revista Mexicana de Cultura" de *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1996.
- Pitou, Spire, *The Paris Opera. An Encyclopedia of Opera, Ballets, Composers and Performers. Genesis and Glory 1671-1715*, Greenwood Press, Connecticut, 1983.
- Polhemus, Ted, "Dance, Gender and Culture", en Thomas, Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Austin, 1979.
- Prickett, Stacey, "Dance and the Worker's Struggle", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VIII, núm. 1, Londres, primavera de 1990.
- Prost, Antoine, y Vicent, Gérard, *La vida privada en el siglo XX*, Historia de la vida privada, vol. 9, Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1979.
- Ramos Smith, Maya, *María de Jesús Moctezuma*, Cuadernos del CID Danza, núm. 18, INBA, México, 1987.
- Ramos Smith, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio*, CNCA-Alianza Editorial, México, 1991.

- Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal (1753-1821)*, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, México, 1994.
- Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Epoque (1867-1910)*, UAM-Escenología, México, 1995.
- Reimer Sticklor, Susan, "Angel with a Past", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975.
- Riley, Denis, *Am I that name? Feminism and the Category of Women in History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- Rincón, Cassandra, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
- Rodó, Andrea y Saball, Paulina, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, septiembre de 1994.
- Rodríguez Piña, Gabriel, "La danza debe participar en un proyecto nacional real", en *Excelsior*, México, 14 de noviembre de 1995.
- Rosales, Gustavo Emilio, "Guillermina Bravo en pos de la profesionalización de la danza", en *Tiempo libre*, México, 28 de julio de 1994.
- Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Lamas, Marta (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996.
- Ruiz, Luis Bruno, "¿Dónde están las raíces que debe tener la danza mexicana?", en *Excelsior*, México, 13 de noviembre de 1982.
- Ruiz, Luis Bruno, "La coreógrafa Waldeen se descubre como famosa traductora y poetisa", en *Excelsior*, México, 16 de abril de 1985.
- Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944.
- Sanza, Fina, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Ed. Kairós, Barcelona, 1992.
- Sayers, Lesley-Anne, "'She might pirouette on a daisy and it would not bend': Images of Fertility and Dance", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Sayers, Lesley-Anne, "Bonnie Bird", en *Dance Theatre Journal*, vol. 12, núm. 2, Londres, otoño de 1995.
- Schell, Patience, "Educating Women as Mothers and Workers in 1920's Mexico City", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1977.
- Scott, Joan W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Amelang, James S. y Nash, Mary (ed.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Ediciones Alfons El Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis Investigació, Valencia, 1990.
- Segura, Felipe, *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1991.
- Segura, Felipe, *Nelsy Dambre: un ballet para México*, inédito.
- SEP, *La obra educativa en el sexenio 1940-1946*, SEP, México, 1946.
- Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
- Sokolow, Anna, "The Rebel and the Bourgeois", 1965, en Morrison Brown, Jean (ed.), *The Vision of Modern Dance*, Princenton, Book Co. Publishers, Princenton, 1979.
- Sorell, Walter, *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1973.
- Sorell, Walter, "'We work toward Freedom'", en *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1964.
- Stanley, Liz (ed.), *Feminist Praxis, Research, Theory and Epistemology in Feminist Sociology*, Routledge, Nueva York, 1990.
- Suárez, Luis, "México baila", en *Vanguardia*, México, 17 de junio de 1993 (original de marzo de 1960).
- Switzer, Ellen, *Dancers! Horizons in American Dance*, Atheneum, Nueva York, 1982.



- Tanaka, Michiko, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México", en *Seki Sano 1905-1966*, CNCA-INBA, México, 1996.
- Thomas, Helen, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", en Thomas, Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Tibol, Raquel, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", en *Novedades*, México, 24 de junio de 1956.
- Tibol, Raquel, "Reportajes a la danza: Anna Sokolow", en *Novedades*, 1 de julio de 1956.
- Tibol, Raquel, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", en *Novedades*, 20 de octubre de 1957.
- Tibol, Raquel, "La filosofía de la danza moderna según Waldeen: 'una flama viviente, llamada que provoca'", en *Excelsior*, México, 27 de enero de 1975.
- Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982.
- Tibol, Raquel, "Del verbo nació la danza. Un recuento" (primera parte), en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre*, núm. 1224, México, 10 de julio de 1985.
- Tibol, Raquel, "Del verbo nació la danza. Un recuento" (segunda parte), en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre*, núm. 1225, México, 17 de julio de 1985.
- Torres Arias, María Antonieta, "El derrumbe del cuerpo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- Torres Michúa, Armando y Torres Carmona, Leticia, "La pintura de caballete: una crónica plástica de la mexicanidad", en *Signos. El arte y la investigación*, DIDA, INBA, México, 1988.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.
- Tortajada Quiroz, Margarita y Escudero, Alejandrina, *El teatro de revista en la ciudad de México*, inédito
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Mujeres de danza combativa*, inédito.
- Tracy, Robert con DeLano, Sharon, *Balanchine's ballerinas*, Linden Press/Simon & Schuster, Nueva York, 1983.
- Turner, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad*, FCE, México, 1989.
- *Una vida dedicada a la danza 1985*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, INBA, México, 1985.
- *Una vida dedicada a la danza 1987*, Cuadernos del CID Danza, núm. 16, INBA, México, 1987.
- *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 19, INBA, México, 1988.
- *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989.
- *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 22, INBA, México, 1990.
- *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 23, INBA, México, 1991.
- *Una vida dedicada a la danza 1992*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 24, INBA, México, 1992.
- *Una vida en la danza 1993*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 25, INBA, México, 1993.
- *Una vida en la danza 1994*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 29, INBA, México, 1994.
- *Una vida en la danza 1995*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 30, INBA, México, 1995.
- *Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 32, INBA, México, 1996.
- *Una vida en la danza 1997*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 33, INBA, México, 1997.
- Vargas, Jesús, "Nellie Campobello. Una flor para Francisco Villa", ponencia presentada en el Congreso Estatal de Escritores, Cd. Juárez, 16 y 17 de abril.

- Vasconcelos, José, "Danza", en *Universidad*, Revista mensual de Cultura Popular, año I, núm. 2, tomo I, México, 1928.
- Vasconcelos, José, *De Robinson a Odiseo*, Aguilar Editor, Madrid, 1935.
- Velasco Molina, Carlos, "La Escuela Nacional de Danza, convertida en fuerte", en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1977.
- Vigier, Rachel, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994.
- Waldeen, "¿Dejarán morir la danza mexicana?", en *Excélsior*, México, 20 de julio de 1956.
- Waldeen, "Imágenes y aforismos sobre la danza", en *Revista de la UNAM*, UNAM, México, 1974.
- Waldeen, "La danza es una energía social", entrevista por Carlos Montemayor, en *Casa del tiempo*, Revista de la UAM, México, 1980.
- Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza, núm. 4, UNAM, México, 1982.
- Waldeen, "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza", en revista cultural "Plural" de *Excélsior*, 2a. época, núm. 177, México, junio de 1986.
- Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, INBA, México, julio-septiembre 1987.
- Waldeen, "El expresionismo y mi participación en la danza moderna", en revista cultural "Plural" de *Excélsior*, 2a. época, núm. 213, México, junio de 1989.
- Ward, Andrew H., "Dancing in the Dark", en Helen Thomas (ed.), *Dance Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Warren, Larry, "Anna Sokolow and the Foundation of Modern Dance in Mexico", en *International Conference on Dance Research*, CENIDI Danza, INBA, México, 1987.
- Weigel, Sigfrid, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986.
- Wex, Marianne, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Movimiento Druck, Alemania Occidental, 1979.
- Woodcock, Sarah C., "Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: part I", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VII, núm. 1, Londres, primavera de 1989.
- Woodcock, Sarah C., "Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: part II", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VII, núm. 2, Londres, otoño de 1989.
- Woolf, Virginia, *Diario de una escritora*, Ed. Lumen, Barcelona, 1982.
- *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, INBA-SEP, México, 1986.

#### HEMEROGRAFÍA GENERAL

- Aquí, México, 1958
- A.B.C., México, 1960-1963
- Arte, México, 1953
- Atisbos, México, 1956-1957, 1960-1963
- Bellas Artes, Órgano del INBA, México, 1955-1957
- Cine mundial, 1953-1963
- Cuadernos de Bellas Artes, México, INBA, 1960-1963
- D.F., 1954
- El Día y Suplemento cultural "El gallo ilustrado", México, 1949, 1962, 1963
- El Ilustrado, México, 1932
- El Nacional y Suplemento cultural, México, 1931, 1935, 1952-1963
- El Popular, México, 1953-1963
- El Universal, México, 1934, 1935, 1939, 1950-1963
- El Universal Gráfico, México, 1933, 1936, 1942, 1956-1963

*El Universal Ilustrado*, México, 1927  
*Excélsior* y Suplemento cultural "Diorama en la cultura", México, 1931, 1945-1963  
*Extranoticias*, México, 1956  
*Hoy*, México, 1939, 1942, 1943, 1946, 1959  
*Jueves de Excélsior*, México, 1956  
*La Prensa*, México, 1949, 1953-1963  
*Lux*, Sindicato Mexicano de Electricistas, México, 1942  
*México en el Arte*, INBA, México, 1948-1952  
*Mexicano*, México, 1960-1962  
*Nosotros*, México, 1950  
*Novedades* y Suplemento cultural "México en la cultura", México, 1946-1963  
*Ovaciones*, México, 1949, 1954, 1956, 1962, 1963  
*Política*, México, 1960-1963  
*Redondel*, México, 1946-1949, 1957-1963  
*Revista de Revistas. El semanario nacional*, México, 1930, 1932, 1934, 1939, 1946, 1951, 1957, 1959  
*Romance. Revista popular hispanoamericana*, 1940  
*SELE Música 690 XEN*, México, 1960  
*Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, México, 1943, 1945, 1946, 1947, 1950, 1952, 1955, 1962  
*Todo*, México, 1934, 1935, 1943, 1947  
*Tunkul*, México, 1956  
*Últimas noticias*, México, 1945, 1946, 1948, 1951, 1956-1963  
*Zócalo. El diario de la nación*, México, 1954-1960

**EXPEDIENTES DE ARTISTAS, CENIDI Danza, INBA**

- Bravo, Guillermina
- Campobello, Gloria
- Campobello, Nellie
- Hernández, Amalia
- Mérida, Ana
- Sokolow, Anna
- Waldeen

**EXPEDIENTES DE ESCUELAS Y COMPAÑÍAS, CENIDI Danza, INBA**

Academia de la Danza Mexicana  
 Ballet de Bellas Artes  
 Ballet Clásico de México  
 Ballet de la Ciudad de México  
 Ballet de México  
 Ballet de Waldeen  
 Ballet Folklórico de Bellas Artes  
 Ballet Folklórico de México  
 Ballet Moderno de México  
 Ballet Nacional Contemporáneo de México  
 Ballet Nacional de México  
 Ballet Waldeen  
 Ballet Waldeen de México  
 Escuela de Danza SEP  
 Escuela de Plástica Dinámica SEP  
 Escuela Nacional de Danza  
 Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas  
 La Paloma Azul  
 Teatro de las Artes

#### **ENTREVISTAS INÉDITAS**

- Aulestia, Patricia, Entrevista con Nellie Campobello, CENIDI Danza, INBA, México, 4 de enero de 1972.
- Lynton, Anadel, Entrevista con Waldeen, CENIDI Danza, INBA, Cuernavaca, 19 de septiembre de 1983.
- Lynton, Anadel, Entrevista con Guillermo Keys, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1983.
- Tortajada, Margarita, Entrevista con Felipe Segura, México, 9 de marzo de 1992.
- Tortajada, Margarita, Entrevista con Anna Sokolow, México, 19 de septiembre de 1996.
- Tortajada, Margarita, Entrevista con James May, México, 19 de septiembre de 1996.
- Tortajada, Margarita, Entrevista con Germán List Arzuvide, México, 28 de abril de 1997.
- Tortajada, Margarita, Entrevista con Emmanuel Carballo, México, 9 de octubre de 1997.
- Tortajada, Margarita, Entrevista con Guillermina Bravo, México, 18 de abril de 1998.
- Proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo XX, "Charlas de danza", CENIDI Danza, INBA, México, 1983-1998.