

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

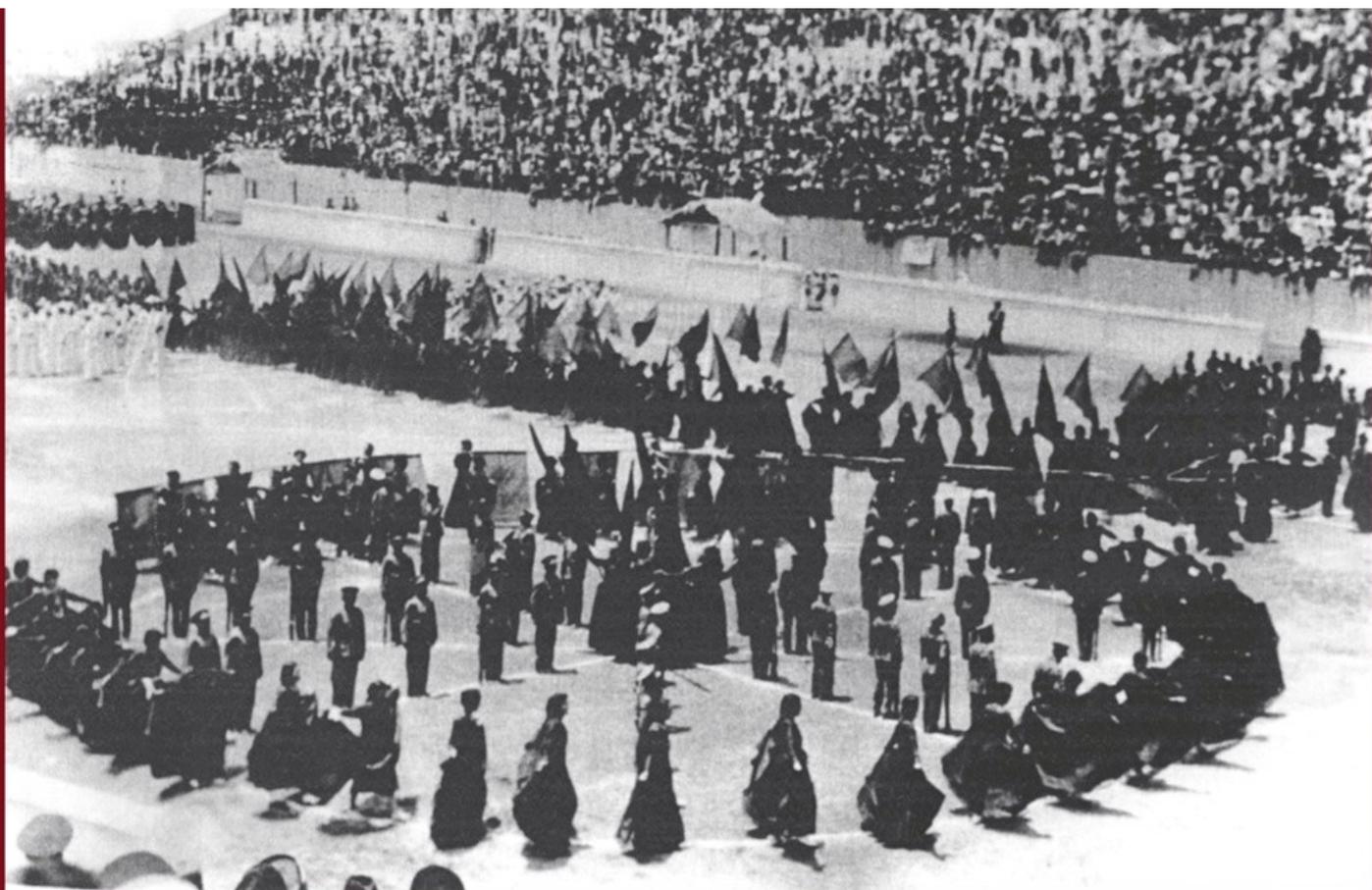
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Aulestia, Patricia. *Despertar de la república mexicana dancística*. Ríos de tinta. Arte, cultura y sociedad editores. México, D.F.: 2011.

ISBN: 9786070044151

Palabras clave (descriptores temáticos): 1917-1939, historia de la danza, danza en México, bailarines, obras coreográficas, crítica de la danza, history of dance, dance in Mexico, dances, choreographic works, dance criticism.

Despertar de la república dancística mexicana Patricia Aulestia



# Despertar de la república dancística mexicana

Patricia Aulestia

**DESPERTAR DE LA REPÚBLICA**  
**DANCÍSTICA MEXICANA**



**DESPERTAR DE LA REPÚBLICA  
DANCÍSTICA MEXICANA**

**PATRICIA AULESTIA**

México, 2011

© *Despertar de la república dancística mexicana*

© Patricia Aulestia 2011

D.R. © Ríos de tinta / Arte, cultura y sociedad / Editores  
Diagonal Gladiolas Número 40, Colonia Barrio San Marcos,  
Delegación Xochimilco, CP 16050.  
Correo electrónico: csardelgado@yahoo.com.mx

Portada: *El 30-30 ballet simbólico revolucionario*.

Diagramación y diseño: Ma. de Lourdes Rojas Navarro

**ISBN:**

*Impreso y hecho en México*

Reservados todos los derechos.

Prohibido cualquier uso que se quiera dar a esta obra, al igual que su reproducción total o parcial en forma alguna o mediante un sistema, ya sea electrónico, mecánico, de foto reproducción o cualquier otro, sin el permiso escrito de los editores.

## DEDICATORIA

**N**OS ASOMBRAMOS y nos sorprendemos cuando encontramos que escritores como Ramón López Velarde, le han dedicado textos a ese héroe efímero que ha sido siempre el bailarín:

*Hombre perfecto, el bailarín. Yo envidio sus laureles anónimos y agradezco el bienestar que transmite con la embriaguez cantante de su persona. El bailarín comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado. Su alma es paralela de su cuerpo, y cuando el bailarín se flexiona, eludiendo los sórdidos picos del mal gusto, convence de que entrará al empíreo en caudalosas posturas coreográficas.*

*La sordidez, resumen de nuestras desdichas, no le alcanza. Él es pulcro y abundante. Al embestir a su pareja, se encabrita y se acicala. Sus pies van trenzando la parsimonia y el rijo. El pecho de la paloma, jactándose de ser estéril, rebota como la rosa de los vientos. El bailarín está endiosado en su propia infecundidad. Y a pesar de ello, la modestia de su arrebató excede a la de las llamas infinitesimales que devoran, en brincos de gnomo, una esquila vergonzante. No hay desinterés igual al suyo. Danza sobre lo utilitario con un despego del principio y del fin. Los desvaríos de la conciencia y de la voluntad humana les sirven de tramoya. En medio*

*de las pesadillas de sus prójimos, el bailarín impulsa su corazón, como el columpio en que se asientan la Gracia y la Fuerza.*

*El Bailarín, corrector honorario de lo contrahecho y de lo superfluo, esmaltará los frisos de ultratumba con sus móviles figuras de ayuntamiento y de plegaria.*

*Mas la chanza terrestre impide que este elogio acabe con solemnidad. Las larvas somos incapaces de vivir en serio, porque pertenecemos al melodrama. Y mi ditirambo, ¡Oh bailarín!, es el fervor de un lego que no sabe bailar.<sup>1</sup>*

Deseo dedicar este trabajo a un bailarín de México, que también fue maestro y coreógrafo original: Raúl Flores Canelo.

<sup>1</sup> LÓPEZ VELARDE, Ramón, “El bailarín”, *Novedad a la patria y otras prosas*, pp. 119-120.

## CONTENIDO

¡Suenen el despertador! . . . . .	11
Introducción . . . . .	15

### PRIMERA PARTE

#### LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

Civilismo de Carranza . . . . .	25
Nuestros escritores y Diaghilev. . . . .	29
Internacionalismo afrancesado de Diaghilev . . . . .	33
Unanimidad en el entusiasmo por “La Argentina”. . . . .	41
Mutua cooperación italo-mexicana . . . . .	49
Las hermanas Costa . . . . .	55
Carlos E. González, pionero olvidado de la danza mexicana . . . . .	59
Norka Rouskaya, precursora de la recreación de las danzas prehispánicas . . . . .	63
Magia y aureola de Tórtola Valencia. . . . .	67
La Pavlova y su ballet ruso. . . . .	71
Meditación sobre la originalidad coreográfica . . . . .	87
Los magníficos Potapovich . . . . .	91

La <i>Zandunga</i> vista por Vasconcelos . . . . .	95
Renovar lo clásico . . . . .	99
De Isadora a la Graham . . . . .	103
Una obra de rendición nacional. . . . .	105
Chávez, precursor del ballet mexicano. . . . .	109
Vasconcelos en el poder . . . . .	129
Las fiestas del Centenario (1921) . . . . .	137
“La Argentinita”, folklore de alto nivel . . . . .	141
Dos temporadas inolvidables con Pavley y Oukrainsky . . . . .	145
Gimnasia y danza . . . . .	151
Gloria y arte de Miss Carroll . . . . .	161
Armen Ohanian en México . . . . .	167
Calles, divulgador . . . . .	171
Coreografías masivas para rescatar . . . . .	175
Covarrubias, escenógrafo e investigador internacional. . . . .	181
Verdad o mito de Xenia Zarina. . . . .	191
Misioneros de la cultura. . . . .	201
Metamorfosis del Ballet Carroll . . . . .	209
El breve periodo de Portes Gil . . . . .	225
Lo ritual en el arte de Yol Itzma. . . . .	229
La Ópera Privé de París y su temporada lírica mexicana . . . . .	237
Carisma de las Campobello . . . . .	241
La prodigiosa Pastora Imperio . . . . .	249
Un filósofo y la danza: Samuel Ramos . . . . .	253

**SEGUNDA PARTE**  
**LOS AÑOS DE LA PRIMERA GENERACIÓN FORMADA**  
**EN CENTROS INSTITUCIONALES DE DANZA**  
**(1931-1939)**

Ortiz Rubio, gestor de instituciones . . . . .	257
Hipólito Zybin y la Escuela de Plástica Dinámica . . . . .	259
Rubín, bailarín potosino triunfador de México y el mundo . . . . .	267
Velezzi, un bailarín dedicado a la enseñanza . . . . .	273
El 30-30, ballet simbólico revolucionario . . . . .	279
Martha Graham becada en México . . . . .	307
Una decisión problemática. La Escuela de Danza . . . . .	311
Hacia la creación de un ballet mexicano: un proyecto nacionalista interrumpido . . . . .	323
El regreso de Gertrude Knowlton . . . . .	331
Michio Ito y su cuadro coreográfico de solistas . . . . .	335
Abelardo Rodríguez y el Palacio de Bellas Artes . . . . .	345
El alucinante Ballet Ruso de Montecarlo . . . . .	351
Las reformas cardenistas . . . . .	365
Interpretaciones Aztecas y Mayas: una ilusión nacional . . . . .	369
<i>Keith Koppage</i> y sus danzas interpretativas . . . . .	381
Nuevo intento fallido en la Escuela de Danza . . . . .	385
Las danzas modernas de Dora Duby . . . . .	405
Nellie Campobello y la Escuela Nacional de Danza . . . . .	409
La LEAR y la danza . . . . .	419
Espectáculos Soto en el Palacio de Bellas Artes . . . . .	423

<i>Madame</i> Dambre, irrumpe en la historia de nuestra danza . . . . .	427
Kyra, la bailarina nudista . . . . .	429
“La Meri”, la danzarina más ecléctica del mundo . . . . .	433
Primer Ballet Mexicano de Sergio Franco Magda Montoya . . . . .	447
Waldeen y la Escuela de Danza Moderna . . . . .	455
Antonio y Rosario, “Los Chavalillos Sevillanos”. . . . .	459
Asunción Granados, musa aristócrata de lo flamenco . . . . .	461
Carmen Amaya, la flama que danza . . . . .	463
Sokolow y el cuerpo de ballet de la casa del artista . . . . .	467
EPÍLOGO . . . . .	473
CRONOLOGÍA DE COREOGRAFÍAS EN MÉXICO Y EN EL MUNDO . . . . .	479
COREOGRAFÍA . . . . .	487
COREOGRAFÍA ORIGINAL . . . . .	493
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	497

## ¡SUENA EL DESPERTADOR!

**L**A HISTORIA DE LA DANZA EN MÉXICO se ha construido sin un proyecto rector. Sin embargo, ha abarcado espacios importantes que dan la luz sobre el acontecer dancístico.

Los textos sobre danza —cada vez más y en diversas direcciones— en México, resultan reveladores, sobre todo los que están dedicados (especialmente) a los nuevos bailarines y a los estudiantes de las diversas carreras, que afortunadamente existen en la república dancística mexicana. Sin dejar de lado el interés entre los profesionales del arte de Terpsícore: ejecutantes, coreógrafos, maestros, directores de compañías y grupos, investigadores, periodistas, promotores y hasta funcionarios.

Documentar, —en el caos de las políticas culturales, que no toman en cuenta la importancia de los acervos de la danza— resulta significativo. En este libro Patricia Aulestia, a partir de su formación como bailarina y coreógrafa emprende una investigación que da frutos deslumbrantes. Veintitrés años del despertar dancístico en México dan cuenta de ello. La voz de creadores, periodistas, poetas, intelectuales y políticos abonan la comprensión del hecho dancístico, que se enriquece con imágenes

Los cruces de caminos —en este texto— son documentados con acierto. De la inolvidable Yolizma “La danzarina de las leyendas” a la intrépida Nellie Campobello y la “prima ballerina” de México su hermana

Gloria; de la exquisita ternura de Tórtola Valencia a las aportaciones del artista plástico Carlos Mérida; de los antecedentes del “ballet folklórico” al descubrimiento de experimentos destacados que apuntan hacia el nacimiento de una danza libre de prejuicios y de modelos anquilosados.

Patricia Aulestia, con paciencia inaudita construye con múltiples documentos los caminos de la diversidad, señala las aspiraciones de la búsqueda de nuevos derroteros como en la Escuela Nacional de Danza (ahora conocida como Nellie y Gloria Campobello) y muestra de cuerpo entero a las grandes (y no tan grandes) compañías con lo más novedoso del mundo dancístico europeo. La exaltación del eurocentrismo que deviene en dos posiciones claramente definidas: ruptura con los cánones estéticos establecidos para indagar por otros senderos más cercanos a la cultura nacional y la afirmación de los llamados “valores universales” de la danza, que en variadas ocasiones se convierten en copias mal hechas de lo que se crea en el viejo continente.

La presencia vital y subyugante de las hermanas Costa —Linda, Amelia y Adela—, la ruta trazada por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) con sus propuestas comprometidas con un arte liberador, la distinguida labor de Carlos Chávez con el apuntalamiento de una danza nueva y la formación de destacados bailarines, coreógrafos y/o profesores (sobre todo varones) salidos de la END, inundan con sus aguas renovadoras las páginas de este libro.

Por aquí desfilan figuras señeras como: Armen Ohanian, Carlos González, Madame Dambre, Anna Pavlova, “La Argentina”, Miss Caroll, Xenia Zarina, Pastora Imperio, Hipólito Zybin, Magda Montoya, Pedro Rubín, Enrique Vela Quintero “Vellezi”, Dora Duby, Kyra, “La Meri”, Antonio y Rosario, Carmen Amaya, Anna Sokolow, Waldeen, Michio Ito y otros artistas. Algunos ciudadanos distinguidos del mundo del olvido. Sacarlos de ahí, es uno de los méritos de este libro.

## LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

Patricia Aulestia, conoce el medio dancístico, no tan sólo de México, Chile y Ecuador, sino de toda América y del mundo entero. Cultiva las (a veces) áridas tierras del arte tepsicoreano con sus enseñanzas en todos los terrenos: la formación, la difusión, la creación y la investigación. A la palabra en vivo, agrega sus publicaciones que en los últimos años han sido frecuentes.

¡No se anda por las ramas! Junto con Ramón López Velarde canta: “el bailarín impulsa su corazón, como el columpio en que se asienta la Gracia y la Fuerza”. ¿Y por qué no? La inteligencia...

CÉSAR DELGADO MARTÍNEZ  
Rosamorada, costa norte de Nayarit,  
marzo de 2011



## INTRODUCCIÓN

**E**STE ESTUDIO CONSTITUYE una muestra sobre la producción dancística mexicana, realizada durante 23 años y viene a ser un proceso de formación complejo y contradictorio.

Es tema difícil de abordar, puesto que la danza, como arte de la representación, es efímera y sus obras han sido poco mencionadas y descritas en las crónicas de esos años, por eso hemos tenido que interpretar textos impresos, referencias iconográficas, testimonios de historia oral y registrar argumentos coreográficos, cuando los hay, para reconstruir estos ballets aunque sólo sea con la imaginación.

Por lo mismo, también hemos tenido que referirnos a artistas de la danza (bailarines, coreógrafos y maestros); a instituciones (grupos, escuelas y compañías) y a programaciones especiales (festivales, temporadas y funciones); porque todos estos son partes fundamentales de la creación dancística.

Sobre las obras coreográficas registramos, en algunos casos, sólo indicios sobre su existencia, a veces, su nombre solamente, en otros, su equipo de creación (director de escena o coreógrafo, compositor musical, libretista, diseñador); sus intérpretes (nombre de la compañía o del solista, sus principales bailarines); en casos afortunados, referencias

sobre filmaciones cinematográficas y escasamente rudimentarias anotaciones de sus movimientos.

Asimismo, obtuvimos fechas de estrenos, escenarios en que se efectuaron, créditos de sus patrocinadores y en especial reseñamos crónicas descriptivas de lo ocurrido a raíz de su representación.

El desafío fue ¿cómo ofrecer estos hechos intrincados en un texto que mostrara su valor, su significado y sobre todo su originalidad? Resultó muy útil, recurrir a mi viejo oficio de coreógrafa y valerme de la “suite” y del uso de las “variaciones” para editar tanta información, tomando principalmente las voces de los intelectuales, artistas, cronistas y políticos para poder lograr así capítulos organizados cronológicamente, destacando hechos o personajes que en esas fechas inician su valiosa labor combinando informes presidenciales y acontecimientos culturales de relevancia. En *Despertar de la república dancística mexicana. Los primeros años* se resume el quehacer coreográfico ocurrido en México.

Deseamos que el lector se familiarice con cada una de las coreografías registradas; que sea testigo de su preservación y transformación a través del tiempo; que relacione las obras con el repertorio traído a México por las compañías internacionales, con sus intérpretes; que descubra en cada creación lo valioso y significativo de su estructura, su movimiento, su dinámica y ritmo; que con los datos proporcionados recree mentalmente lo que podría haber sido nuestro fértil pasado dancístico. ¿Por qué no aferrarnos a fantasías, inspirándonos en lo que ha quedado? Podríamos reconstruir o mejor, crear un nuevo espectáculo vivo sobre todas estas referencias.

Finalmente, señalamos que la necesidad de hacer esta reflexión sobre el oficio coreográfico, nos ha permitido entremezclar el pasado y el presente constantemente, en un juego cronológico al que invitamos al lector a seguir.

Deseamos agradecer especialmente la colaboración de Alberto Hija, asesor de este estudio y la de Víctor Carmona Montes, quien realizó la mayor parte de la recopilación documental.

Y esperamos con emoción que este trabajo llegue algún día a sus manos, pues compartirán con nosotros el placer de leer a José Vasconcelos, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Carlos Chávez, Samuel Ramos y muchos otros consagrados que escribieron apasionadamente sobre la danza.



**PRIMERA PARTE**

**LOS AÑOS DE LOS PIONEROS  
(1917-1930)**





## CIVILISMO DE CARRANZA

**D**URANTE EL GOBIERNO de don Venustiano Carranza (1° de mayo de 1917 al 21 de mayo de 1920), se aspiró a consolidar una cultura profunda y sólida que fuera ampliamente difundida, para afirmar el sujeto social e histórico adecuado a la normalización constitucional del país.

Meses antes, los constituyentes habían aprobado la supresión de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, fortalecieron la enseñanza en los municipios y en la Constitución Política, adoptaron un nuevo artículo 3° sobre la educación, abriendo las posibilidades a una reforma socialista.

Los principios contenidos en el artículo 3° establecieron:

- I. Enseñanza laica en todos los establecimientos oficiales, así como en los de la educación primaria superior.
- II. Prohibición a toda corporación religiosa y a ministros de cualquier culto para establecer o dirigir escuelas de instrucción primaria.
- III. Las primarias particulares quedan sujetas a la vigilancia oficial.
- IV. La enseñanza será gratuita en los establecimientos oficiales.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> LII Legislatura, *Derechos del Pueblo Mexicano*, p. 352.

Venustiano Carranza denunció que:

La Universidad Nacional de México... prácticamente no había llegado a funcionar, pues la centralización imperante... por conducto de la Secretaría respectiva había colocado en manos del Ejército toda la instrucción pública...<sup>3</sup>

Vehementemente afirmó:

...no basta con multiplicar indefinidamente las escuelas primarias, es preciso formar hombres que sean capaces de enfrentarse no sólo con los problemas personales que les presente la vida individual, sino también con aquéllos que puedan suscitarse en la existencia colectiva del pueblo...<sup>4</sup>

Se necesitan profesionales aptos que estén capacitados para incursionar por sí mismos en la ciencia; para ello, los planes de estudio deben basarse en una enseñanza práctica y analítica.

La Universidad Nacional de México, informó a Carranza:

...ha seguido su norma de formar un pueblo poderoso por sus luces y entusiasta por su amor a la verdad, la justicia y al progreso, continuando en la tarea de perfeccionar la ilustración y de elevar y ensanchar el estado moral de los ciudadanos.<sup>5</sup>

Sumamente importante fue la determinación de que en dicha Universidad funcionara un “Centro orientador del cultivo estético de la República”, que unificara el criterio que debería dirigir los asuntos de las bellas artes. Se instituye por ley el Departamento Universitario y de Bellas Artes el 13 de abril de 1917, Carranza mencionó:

<sup>3</sup> H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la Nación*.

<sup>4</sup> CARRANZA, Venustiano, *Al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias el 1º de septiembre de 1917*, pp. 243 y 246.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 302-303.

La Dirección General de las Bellas Artes creada por el Gobierno Constitucionalista, cristaliza las aspiraciones largo tiempo acariciadas por los grupos cultos del país y tiene a su cargo el fomento y divulgación del arte en todas sus manifestaciones, la vigilancia y desarrollo de los establecimientos oficiales de carácter artístico y de aquellos que directamente se relacionen con alguna de las Bellas Artes.<sup>6</sup>

Se iniciaron series de conciertos populares destinados a formar musicalmente al pueblo, conciertos que divulgaban obras maestras y música de cámara de autores mexicanos. Se organizaron orfeones en fábricas y talleres. Un orfeón popular de 2000 voces realizó audiciones públicas.

Se multiplicaron las conferencias sobre música, estética, arte nacional e historia del arte. Se efectuaron festividades y exposiciones; se celebraron concursos de arquitectura, dibujo, pintura y grabado. Se fomentó el teatro y se reforzó la propaganda cultural por todos los medios, inclusive el cinematógrafo.

Las escuelas nacionales de Bellas Artes, de Arte Teatral y de Música se organizaron sólidamente y adoptaron nuevos procedimientos y métodos. Se introdujeron ejercicios de composición, fundados en la observación de la naturaleza, en la copia de modelos vivos en los cursos de pintura, escultura y dibujo nocturno. Se implantaron nuevos sistemas de lectura en el estudio del solfeo.

El archivo de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral pasó a depender de la Orquesta Sinfónica Nacional, sufriendo un nuevo arreglo y ordenamiento.

Carranza no registró actividades dancísticas en sus informes. Sin embargo, la materia de danzas y bailes regionales mexicanos se incorporó oficialmente a los planes de educación escolarizada.

<sup>6</sup> *Idem.*

En el Departamento de Bellas Artes se desempeñaron como director Agustín Loera y Chávez y como subdirector Julio Torri. El primero se manifestó contra la cultura porfiriana y señaló como necesidad prioritaria al nacionalismo en todas las ramas del saber y las artes. Con Torri, dirigió la Editorial Cultura.



Venustiano Carranza ex-presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

## NUESTROS ESCRITORES Y DIAGHILEV

**R**ESULTA CURIOSO que los intelectuales mexicanos se hayan interesado en Serge Diaghilev y sus ballets rusos.

Creemos que es importante registrar los argumentos coreográficos, pues nos permitirán, en parte, reconstruir, aunque sea con la imaginación, esos célebres ballets que hicieron historia.

He aquí algunos testimonios. Alfonso Reyes contó:

Estamos en un restaurante en Londres —El Savoy— y hay doce en la mesa. El anfitrión es un hombre con un algo de Dumas, padre, y otro poco de Maurice Donnay: cabeza enorme; a la izquierda, un ala de cabello negro; a la derecha, un ala de cabello blanco; monóculo y bigotillo negro, cortado; labios voluminosos, que han comido la nariz.

En torno a este hombre, donde quiera que va, se produce siempre una tempestad artística. Es Diaghilev. Y puede asegurarse que la empresa de danza que dirige, con ser ya tanto de por sí, es mero pretexto para atraer todas las vivientes voluntades estéticas que andan dispersas por el mundo.

Siempre tiene doce a la mesa y, mientras come, seguramente sin molestar un punto a sus huéspedes, sin que estos se percaten siquiera de que ha hablado de otra cosa que de música o de pintura, arregla tratos con el agente italiano, Barrochi, llegado en el último avión de Roma; y, volviendo apenas

la silla, despacha con el encargado de trasladar las decoraciones —Kamichof—, un tímido gigante.

Después, se levanta, sale tranquilamente, como si no estuviera haciendo nada. Y no lo volvemos a ver hasta el ensayo general, en un escenario revuelto, junto a la divina Karsavina, que protege sus zapatillas de reina con unos calcetines de lana.

Durante el ensayo, sin respeto a la música de Stravinsky, dos obreros clavan ceniceros en el respaldo de las butacas. En un rincón, sin hacer caso a nadie, Bakst, el pintor de *Scheherazade*, construye, a golpe de tijera y pincel, unos juguetes mágicos, de cartón, que ha de revolucionar el arte decorativo, lo mismo entre los clásicos de la Rue de Paix, que en el Faubourg Saint-Honoré, donde acampan los avanzados.

Y así, todo sucede entre estorbos, entre paréntesis, a lado de las actividades accesorias, mientras se recibe a las visitas, en el comedor y hasta en el baño.

Y con todo, la maravilla se realiza, y el ballet nace —puro— como flecha de su arco.<sup>7</sup>

Por otra parte, José Vasconcelos dijo:

El creador del baile ruso fue Diaghilev, que nunca bailó, pero hizo sistema del folklore, enriqueciéndolo con el aporte de todas las artes del teatro. Coincidió además, Diaghilev con la mejor época de la música rusa; Godounov y Rimsky, Balakirev, Tchaikowsky, Stravinsky le dieron música.

Los efectos logrados en bailables como *Scheherazade*, *Petrouchka*, *El pájaro de fuego*, el ballet del *Príncipe Igor*, son cumbres del arte del ballet, comparables a *Hamlet* o a *La tempestad* de Shakespeare en las categorías del drama. París y el mundo se embriagaron 20 años con esta plástica en movimiento ritmado que fue el baile ruso.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> REYES, Alfonso, *Obras completas*, pp. 298-299.

<sup>8</sup> VASCONCELOS, José, *Estética*, pp. 533-535.

Vasconcelos nos brindó su personal versión sobre *Scheherazade* (1910), obra que consideró culminante desde el punto de vista del arte dionisiaco.

*Scheherazade*, ballet en un acto, con coreografía de Michel Fokine, música de Rimsky-Korsakov, libreto de Alexander Benois y decorado de León Bakst fue interpretado en su estreno, en la Ópera de París por Ida Rubinstein, Vaslav Nijinski y Enrico Cecchetti.

Vasconcelos no da referencias dónde vio (o si nunca presenció) *Scheherazade*, pero comentó:

Es preciso imaginar ésta no con la fábula de Simbad, según se ha tocado en México, sino en la versión de León Bakst, la orgía en el harem, temporalmente abandonado por el Sultán.

En complicidad con La Favorita, un grupo de esclavos negros irrumpe con saltos de piratas en abordaje y ojos de fiera en celo. Se apodera el más hermoso de la Sultana, la enlaza a su danza. Las otras mujeres forman también parejas ardientes; enseguida, cada una reposa en cojines de seda, deslumbradoras junto al amante improvisado.

Un *leitmotiv* de marcha introduce al cortejo de los eunucos que sirven frutas y manjares en bandejas de oro. Unas cuantas libaciones, entremezcladas de caricias ardientes, dan pretexto a temas musicales de una languidez remota, como si toda una vida hubiese estado esperando el instante de la consumación voluptuosa. De pronto, acometida de frenesí amoroso, La Favorita se alza magníficamente bella en sus velos de rojo y amarillo, sus joyeles fantásticos.

Un instante se yergue, dominando la escena. El negro, bello también, la contempla abierto el ademán y fascinado, pero presto a lanzarse como sobre una presa, tan pronto como el gesto de ella lo invita al delirio. Entrelazados giran, se estrechan, se separan. Los velos que cubrirán a la bailadora se han hecho girones y poco a poco el desnudo enardece aún más al negro que loco de deseo salta y persigue a la hembra hermosa, gime de

ansiedad o clama de triunfo. Pero el grito jubiloso que ha hecho caer a la pareja sobre un lecho de sedas, evoca el clarín que anuncia la entrada del amo del Serrallo.

Llega en efecto, escoltado por servidores en armas; todo enojado y espléndido y pálido de ira. Un brazo suyo en alto, sostiene la espada vengadora. Lo baja y 40 soldados con alfanje, se reparten por la escena haciendo carnicería entre los negros. El más bello de todos, el cómplice de La Favorita, ha intentado luchar y cae fulminado por el acero que le parte el cráneo. En un instante se llena el suelo de cadáveres, y concluido el estruendo, sólo se siente el temblor de las culpables por el retintín delicado de las ajorcas, las arracadas, los dijes.

Se acerca el Sultán a La Favorita, que lo espera de pie, doblugada la cabeza, resignada al castigo y todavía dichosa del sabor de su falta. El Sultán levanta el alfanje, pero su brazo vacila. Un calofrío terrible recorre todo su cuerpo. Se siente que duda y aunque está a punto de perdonar, en ese instante, el hermano, el amigo, acaso alguien que nada pudo lograr con La Favorita, le habla al oído al Sultán: El honor exige, la venganza es sagrada...

El brazo del Sultán se alza otra vez y hiere a la hermosa, que cae con estruendo de latones. Y todo el deslumbramiento del harem dichoso se deshace, se desvanece con las lágrimas y sollozos del Sultán que tanto amaba a La Favorita. No ha mediado una palabra, el gesto, la música, el decorado han hecho una sinfonía en que todos los temas del sentimiento hallaron expresión dinámica, plástica, vital y patética.<sup>9</sup>

En 1918, José Juan Tablada, exiliado en Nueva York, publicó sus memoranzas sobre la danza. Es admirable su familiaridad con grandes nombres del ballet: Nijinski, Tamara Karsavina, Vera Fokina, Vasilieva, Konetska; los pintores como Bakst y hasta el empresario Barnun a quien le agradece que en el programa de mano de *El Espectro de la rosa* haya incluido unas breves líneas dejando “todo a la admiración del auditorio”.

<sup>9</sup> *Idem.*

Tablada había llegado a París, la “gran metrópoli” cuando la temporada de los *Ballets Russes* de Serge Diaghilev había concluido. Por suerte pudo ver una gran función de beneficio organizada por la Sociedad de Aviadores Franceses.

*El Espectro de la rosa* fue el número culminante de la velada y Tablada nos detalló lo sucedido en esa noche de emociones en que por fin vio bailar a Nijinsky y Karsavina.

*El Espectro de la rosa* (1911), es un poema de Théophile Gautier adaptado por Vaudoyer a la *Invitación al vals* de C. M. Weber, instrumentada por Berlioz. Decoración y vestuario de Bakst, escenas y danzas de Michel Fokine.

El programa de mano explica:

Al levantarse el telón, una joven que vuelve del baile, vencida por la fatiga, se duerme sobre un sillón. En su sueño, la rosa que tiene en la mano se transforma en un genio que le prodiga sus caricias y que se desvanece con la aurora.

José Juan Tablada escribió:

Nunca tras de librar el telón, descornado el velado misterio que recela, la emoción fue más simple y más intensa. La alcoba de la virgen asomó tan cándida, tan guardada de silenciosos pudores, que, como en los dinteles de una imposible violación, el espíritu sobrecogido se detuvo. No había que ir más allá. Aquello era una ara, era un huerto sellado para todo lo que no fuera plegaria inocente y vago anhelo virginal. Muebles simples como los de la celda de una monja que hubiera sido princesa. Colgaduras de india y muselina; un lecho que era un relicario; una ventana hecha para que efluvios de luna se filtraran trayendo ecos lejanos de suspiro y de música sofocadas, o los átomos dorados del sol de madrugada, o alas color perla de mariposas blancas, o de olor de la lluvia y la tierra húmeda, o nada más que silencio y quietud...

En la alcoba de Clara D'Ellebeuse, de la virgen trágica por excelencia que se dio la muerte creyendo que un suspiro la había manchado... Miradla, es ella; llega, ahí está con el mismo traje Luis Felipe, con la frente cargada de negros rizos, de camelias blancas, de románticos pensamientos. La crinolina envuelve como una nube y deja ver apenas sus breves pies, cuyos chapines sujetan las cáligas de listones.

Abrumada por los recuerdos del baile —tal vez su primer baile— cae rendida sobre un sillón. En su corpiño blanco, como un gran corazón lleno de amor, se desgaja una rosa sangrienta. Y la virgen se desmaya en el sueño mientras que la rosa, con su permue evocador, comienza a vivir.<sup>10</sup>



Serge Diaghilev.

<sup>10</sup> TABLADA, José Juan, *Los días y las noches en París*.

## INTERNACIONALISMO AFRANCESADO DE DIAGHILEV

**C**ONTINUABAN LOS ESTRENOS en los *Ballets Russes* de Diaghilev.

En 1917, dos ballets importantes: *Les femmes de Bonne Humeur* y *Parade*. El primero, presentado en la gira de la compañía por Italia, además de ser uno de los primeros trabajos coreográficos de Léonide Massine, constituyó uno de los grandes éxitos de Diaghilev, basado en la comedia de Carlo Galdono, *Le donne di buon umore*, permitió a Massine descubrir su vena cómica, característica de su creatividad posterior.

Un estilo mímico narrativo da cada uno de sus personajes, una acción que se basa en la danza académica, pero que logra evocar la *comedia dell'arte* italiana. La estilización histórica en este caso se apoyó en el estudio de los tratados de los siglos XVII y XVIII, enriqueciendo el lenguaje coreográfico y correspondiendo a la música de Domenico Scarlatti.

Los decorados de Bakst ambientaron la obra en la Venecia del siglo XVIII, pese a que Diaghilev intervino en la modificación de la idea original, de perspectivas deformadas de un espejo convexo.

El complicado argumento de esta comedia coreográfica en un acto, narra cómo las bromistas “mujeres del buen humor”:

... envían al conde Rinaldo un recado, dándole una cita con una dama desconocida. Van cinco dejando finalmente a Rinaldo con la vieja marquesa Silvestra.

Maruccia, enamorada de Leonardo, organiza una cena con Battista y las otras mujeres burlan al viejo y enamorado marqués de Luca, a cuya hermana Silvestra proponen como prometido al posadero Nicolo, disfrazado de señor. Constanza, prometida de Rinaldo, es la única que se salva de bromas y bufonadas.<sup>11</sup>

*Parade* y su importancia histórico-artística radicó en propulsar la vanguardia en círculos artísticos *montparnassianos* en los que el manifiesto dadá, el fovismo, el futurismo y el surrealismo encendían discusiones.

Apollinaire defendería este acierto de Diaghilev, aplaudiendo el nuevo espíritu que había logrado poco éxito de crítica y público. Ese auditorio que sufrirá la primera guerra mundial, de marcado derrotismo y encendido nacionalismo que se escapaba de gustar del *music hall* y el circo. Diaghilev, despojó a los *Ballets Russes* del alma eslava y se lanzó a un internacionalismo francés y con *Parade* hizo un verdadero manifiesto teatral del cubismo.

Diaghilev buscó siempre la novedad y atraer a un público ávido de fórmulas avanzadas. Impuso el genio de Picasso y su convicción de valor del cubismo, emulando en el teatro la brutalidad y la intransigencia que utilizaba en su pintura. El libreto de Jean Cocteau exigió a la música de Satie incluir un repiqueteo de la máquina de escribir, silbidos de sirena, zumbidos de dínamo, rumores de aeroplano. *Parade* incorpora el jazz al teatro y descubre la *musique d'ameublement* de un Satie más cerca del cabaret que de la obra sinfónica. Este ballet realista, en que no existe trama, cuyo libreto de Cocteau es inspirado por la pintura *La Parade* de

<sup>11</sup> PASI, M., "Resumen de *Les femmes de bonne humeur*", *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*, p. 182.

Georges Seurat, describe la entrada de una feria donde los artistas hacen sus “números” con el fin de interesar al público a pasar. Participan dos empresarios: el europeo y el americano, un prestidigitador chino, una niña americana, un caballo burlesco, una pareja de acróbatas que no logran convencer al público que queda satisfecho con el espectáculo gratuito. Léonide Massine se encargó de la coreografía que debía facilitar al bailarín su desempeño, impedido por diseños picassianos. Algunos de ellos, gigantescas cariátides ambulantes del cubismo. Diaghilev invitó a los pintores de vanguardia.

En 1919 recurrió a André Derain para los decorados y vestuario de *La boutique fantasque*. Diaghilev diría que el ballet “antes que todo, era más fantasía que tienda”. Con coreografía y tema de Léonide Massine, parece tener como precedente *Die Puppenfee* (1888) de Sergi y Nicolai Legat.

La música es un *collage* de trozos pianísticos de Rossini, orquestada por Ottorino Respighi. Su libreto cuenta que:

En Niza, alrededor de 1865 se desarrolla esta historia que cuenta cómo una pareja de bailarines mecánicos, al ser comprados por separado, se rebelan a ese destino propiciando en la noche la salida de las cajas de todos los muñecos que esperaban ser entregados al día siguiente. Los clientes al ver que las cajas contenían sólo papel se sienten estafados y quieren destrozarse la tienda del fabricante que es ayudado por sus propios muñecos para impedirlo.

La pieza coreográfica se repuso por varias compañías del mundo. En México, basadas en el mismo tema de *La boutique fantasque*, la Compañía de Espectáculos Feéricos y la de Pavlova presentaron versiones similares intituladas *El hada de las muñecas* (1918) y *La muñeca encantada* (1919).

Diaghilev, durante la guerra de 1914-1918 visitó con su compañía España, presentando una primera versión de lo que sería *El sombrero de*

*tres picos*. Intitulado como *El corregidor y la Molinera*, cuento de Pedro de Alarcón.

Se introdujeron muchas modificaciones al libreto, que escribió Gregorio Martínez Sierra. Manuel de Falla amplía el conjunto de instrumentos logrando una de sus más brillantes obras. Léonide Massine estudió con el gitano Félix y logró incomparables *Fandango* y *Farruca*. Picasso usó un colorido sin igual en decorados y vestuario. Se estrenó finalmente en Londres, consagrándose como una de las mejores obras de los *Ballets Russes*. El cuento trata de que:

En un pequeño pueblo español el molinero y su mujer viven felices. La felicidad se rompe cuando llega el corregidor y se empeña por cortejar a la bella molinera. Rechazado y burlado el viejo del tricornio, hace arrestar al molinero e insiste en conquistarla. Al rehuirle, hace que se caiga en el agua. El corregidor seca sus ropas y se pone un camisón de dormir que encuentra en el molino.

Los soldados lo arrestan creyendo que era el molinero. Éste escapa de la cárcel y pensando que ha sido engañado quiere pagar con la misma moneda al corregidor. Por fin todo se aclara, hay revuelta en el pueblo que obliga al gobernador y sus soldados a retirarse. Todo termina en una fiesta final.<sup>12</sup>

En *Pulcinella*, Diaghilev utilizó un manuscrito inédito descubierto en la Biblioteca Nacional de Nápoles, así como el hallazgo de partituras inéditas de Giambattista Pergolesi. Igor Stravinski impone su personalidad en los temas pergolesianos.

La producción del ballet en un acto no fue fácil. Léonide Massine logró lo que André Levinson calificó como “clasismo irónico” al conjuntar a la manera de la *comedia dell'arte* italiana la técnica académica con elementos folklóricos.

<sup>12</sup> *Ibidem*, “Resumen *La boutique fantasque*”, p. 186.

Picasso tuvo problemas con Diaghilev, que no aceptó sus primeros diseños y le impuso los cromatismos mediterráneos del *Pulcinella* conocido. Se presentó en 1920 con un complicado libreto de Diaghilev y Massine.

En una plazuela napolitana, Coviedo y Florindo cortejan a Rosetta y Prudenza, éstas prefieren a Pulcinella, prometido de Pimpinella. Despechados atacan a Pulcinella que es ayudado por sus tres enamoradas. Logra escapar con Pimpinella. Lo alcanzan y se finge muerto al ser agredido nuevamente.

Aparecen cuatro pequeños, Pulcinella que carga sobre los hombros a otro. El Doctor afirma que éste está muerto. Pero llega un Mago y resucita a Furbo.

El Mago es el verdadero Pulcinella disfrazado. Coviedo y Florindo regresan vestidos de Pulcinella para conquistar a Rosetta y Prudenza. Furbo enamora a Pimpinella. Pulcinella aparece y patear a todos.

Furbo se viste de mago y obliga y convence a los padres de las muchachas, al Doctor y a Tartaglia, que acepten la boda de las dos parejas. Pulcinella vuelve a su amada Pimpinella y con los cuatro pequeños Pimpinella. El final feliz se celebra con una danza general.<sup>13</sup>

Ante estos datos me asalta la duda si Vasconcelos tenía razón al indignarse:

La depuración impuesta por los secuaces del parisianismo abstracto y el arte químicamente puro no nos interesa. Padecen estos teóricos un complejo de inferioridad que se resuelve en mimetismo del pensamiento francés.

Lo que éste no realiza, lo titula pintoresco, lo tacha de exótico y eso basta para que ciertos acólitos renieguen de la savia misma de su nación

<sup>13</sup> *Ibidem*, “Resumen de *Pulcinella*”, p. 188.

... Nosotros, por nuestra parte, hallamos lo español estéticamente valioso, en el arte de bailarinas sin letras, en los tablados a donde no llegó la teoría... Plástica nutrida de significados, viva de pasiones, valiente en la expresión tal y como la música la sostiene; fluir de belleza sin mistificaciones de charlatanes, sin represiones de entumecidos sensuales, sin intelectualismo, ni academia, ni pedantería. En vez de arte puro, belleza de las sensaciones y las pasiones que en el baile bregan para conquistar el espíritu... Toda esta magnífica floración artística fue perdiendo savia y bajo la influencia de Braque, Satie, Derain, Picasso. Cocteau se fue intelectualizando, revirtió a la academia por la vía de la abstracción, el esquema, la estilización, la erudición.<sup>14</sup>

En 1934, en México el Ballet Russe de Montecarlo mostró *La juguetería fantástica* y *El sombrero de tres picos*. En 1946 el Original Ballet Russe *Las mujeres del buen humor*.

<sup>14</sup> VASCONCELOS, José, *Estética*, pp. 554, 556 y 557.

## UNANIMIDAD EN EL ENTUSIASMO POR “LA ARGENTINA”

**A**NTONIA MERCÉ (1890-1936), nacida en Argentina, durante la gira que realizaban sus padres, el primer bailarín y maestro del Teatro Real de Madrid, hizo célebre su apodo al triunfar en los mejores escenarios del mundo y ser considerada como “la bailarina de todos los siglos”.<sup>15</sup> “La Argentina”, creó una escuela de baile español propia, genuina y supo elevar al más alto nivel las manifestaciones populares de su arte.

Su debut en México, en 1917, entusiasmó a “las gentes del buen gusto”. Las crónicas la consagraron, le dedicaron poemas Ramón López Velarde, I. Flores Maciel y Efrén Rebolledo, entre otros. Le escribió *La Gavota* Manuel M. Ponce. La revista *Pegaso* afirmó: “Toda la intelectualidad de México, toda la gente culta, noche a noche deja en la taquilla una cifra moderada y dentro del teatro, deja ‘polvo de manos’ de tanto aplaudir a la gentil danzante”.<sup>16</sup>

Llama la atención el hecho de que en su honor se convocara un:

Concurso de caricaturas “La Argentina”.

Los cronistas de prensa metropolitana y la empresa de Teatro Colón, con objeto de estimular a los caricaturistas residentes en esta capital y apro-

<sup>15</sup> ESCUDERO, V., *Mi baile*, p. 10.

<sup>16</sup> “BUFFALMACO”, Teatros y cines, en *Pegaso*, p. 14.

vechando la visita que nos hace la genial bailarina de fama mundial Sra. Antonia Mercé de Paz, “La Argentina”, ha decidido convocar a un concurso de caricaturas que constituya, a la vez que un impulso para nuestros dibujantes humorísticos, un recuerdo para la admirable artista que tan hondas impresiones estéticas nos deja.

Bases:

- I. El objeto de este concurso es el de premiar las tres mejores caricaturas de “La Argentina” en cualquiera de sus bailes.
- II. Cualquier persona podrá tomar parte en el concurso enviando una o más caricaturas de la referida artista.
- III. Las caricaturas deberán ser de un tamaño mínimo de veinte por treinta centímetros.
- IV. Las caricaturas deberán entregarse en la Contaduría del Teatro Colón, dirigidas al Señor Don Alberto Diez, Gerente de la Unión Teatral, S. en P. Dichos trabajos deberán enviarse firmados con seudónimos, y en sobre cerrado, marcado con el mismo seudónimo, el nombre del autor, con su dirección, recabándose en la misma Contaduría al recibo correspondiente a cada trabajo que se envíe.
- V. El Concurso quedará abierto desde la fecha de esta convocatoria y se cerrará el 30 de junio a las 6 p. m.
- VI. Las caricaturas que se reciban serán exhibidas en los pasillos interiores del Teatro Colón.
- VII. Habrá tres premios para las tres mejores caricaturas, repartidos en la forma siguiente: primer premio, una medalla de oro con inscripción alusiva y cien pesos oro nacional; segundo premio, una medalla de plata con inscripción alusiva y cincuenta pesos oro nacional; tercer premio, un diploma y veinticinco pesos oro nacional, cuyos premios son ofrecidos por la Empresa del Teatro Colón.
- VIII. Los trabajos premiados serán obsequiados a “La Argentina” en su función de beneficio, y dicha artista, esa misma noche, entregará en público a los agraciados el premio correspondiente.
- IX. El jurado estará integrado por tres de los más reputados pintores radicados en México y por un crítico de arte, cuyos nombres serán dados a conocer oportunamente.

- X. Tanto las caricaturas premiadas como las demás que a juicio del jurado merezcan, serán publicadas en las principales revistas ilustradas de la capital, previo ruego que se hará en este sentido a los editores de dichas publicaciones.

Nota: Además de los premios ofrecidos por la Empresa del Teatro Colón, si hubiese algunos otros que ofrecieran para este concurso, el jurado queda facultado para otorgarlos en forma que estime conveniente.<sup>17</sup>

Se consideró que el concurso estuvo desairado en relación al entusiasmo que despertó “La Argentina”. Se presentaron alrededor de 30 caricaturas. El jurado otorgó el primer lugar a José María Fernández Urbina, escultor que reconstruyó El Ángel de la columna de la Independencia, destruido por el sismo de 1957 y el segundo lugar al dibujante Carlos Neve.

Es que, como dijo el cronista del *Pegaso*, “La Argentina presenta bailes españoles depurándolos de todo lo canallesco y vulgar para elevarlos a un nivel estético”.<sup>18</sup>

En sus apariciones en el Teatro Colón y en el Virgina Fábregas, actuaba sólo en los entreactos. *Glóbulo*, en sus crónicas teatrales comentó:

Una parte de su arte es peninsular; quiere darnos idea de la fiesta española y su comentario a las *Alegrías* de Valverde, no sólo imprime al ambiente de inquietud y de regocijo, de fuerza y de arrojo, sino también el pintoresco detalle de la vara del tenaz picador o de la pezuña nerviosa de un toro que arroja tierra sobre su lomo entre un revuelo de capas; o es también el *Fado*, un sentimiento hondo y patético, con algo de revuelo del mar, de su espíritu inquieto y elocuente, sentido como una canción del Minho; o de las *Serenatas Sevillanas* llenas de vida española. No debemos olvidar tampoco la graciosísima *Chiquilla* de Valverde.

<sup>17</sup> *Ibidem*, Vida artística y literaria, p. 10.

<sup>18</sup> *Ibidem*, Teatros y cines.

Otra parte de su arte es cosmopolita, digamos *La escena campesina* de Grieg en la que ha logrado expresar la delicadeza de un campo sereno, que os imagináis sin grandes árboles ni cascadas, más bien el espíritu de una naturaleza de yerba y flor, fresca y ligera; ella lo ha comprendido así, porque sólo en una naturaleza así imaginada, no parece absurdo el abanico, que abandona después para jugar.

*La Danza de los Ojos Verdes* es una inteligente interpretación de un trozo de música de Granados, que ofrece sugerencias sutiles y escondidas de hechizo y de inquietud (escrita, acaso, sobre una leyenda de Becker), y grandes dificultades de contrapunto para la bailarina. *La Gavota* de Ponce nos da idea de la habilidad y de la riqueza de recursos de la artista; ella sabe como bailarina que la gavota y sus semejantes no pueden ser bailados sino por una pareja, y todos los movimientos del baile (lleno de gracia, aunque acaso puesto de prisa) nos recuerdan el perdido compañero, que se pasea invisible, recibiendo tras una mano discreta o tras una caravana la punta de la mano.

En su último beneficio la bailarina puso una elegante danza de Granados, la *Danza de Anitra*, de Grieg, llena ya del lento reposo o ya de la patética vivacidad de los bailes orientales, y una *Jota Valenciana* de sabor popular, el baile igual y terco, el zapato que quiere romper el suelo en un solo lugar.<sup>19</sup>

Para estas estilizaciones de danza teatral española, “La Argentina” hacía gala de su dominio técnico y de las castañuelas. Sin embargo, sería importante señalar que para Antonia Mercé:

La técnica —tan substantiva en la danza— tiene, en apariencia, que desaparecer al bailar, pues de no suceder así la hermosura del baile sufriría considerablemente. ¿Ustedes conciben a una danzarina, en el divino frenesí de su arte, acordándose de cómo ha de mover brazos o piernas, en obediencia estricta a las enseñanzas practicadas? Sin embargo, la técnica invisible para el espectador, olvidada en esos momentos por la misma artista, corre por

<sup>19</sup> “GLÓBULO”, “Los ballets de la señora Antonia Mercé”, *Revista de Revistas*.

debajo de su arte, como una veta de agua que hace jugosa y tierna la expresión, la geometría del baile.<sup>20</sup>

Nos recuerda a Jean Georges Noverre, el revolucionario del ballet del siglo XVIII, cuando proclamaba que es “útil conocer las cinco posiciones, pero es mejor olvidarlas”.<sup>21</sup>

Es que para lograr categorías estéticas en la danza teatral se necesita un riguroso trabajo, como el que “La Argentina” dedicó para ser la “Reina de las castañuelas”.

Para resolver el problema con los “palillos” Antonia contó:

Cuando era pequeña (cinco años acaso) constantemente oía en casa de mis padres, que daban lecciones de baile, el ruido pesado y monótono de las grandes castañuelas.

Este ruido antimusical me irritaba hasta tal punto que me refugiaba en la última habitación de la casa para no recibir eco. Allí ejercitaba mis dedos de niña sobre un par de castañuelas, muy chiquitas, que mi padre me había regalado, esforzándome inconscientemente —a esa edad no se razona— por sacar a mi instrumento sonidos que no me hiriesen los oídos, como los otros.

Tales fueron mis comienzos en el arte que practico, y puedo muy bien decir que el gusto que tomé a mis castañuelas me vino del disgusto que me inspiraban las demás. Poco a poco, lo que no era sino instinto se transformó en voluntad decidida, y me puse a estudiar minuciosamente la manera de obtener con la punta de mis dedos sonoridades cada vez más pronunciadas. Buscaba la razón del por qué, hasta aquel momento, las castañuelas, en vez de ser dóciles a los dedos, les oponía constantemente el obstáculo de su pesada uniformidad. ¿Sería a causa de los cordones y haría falta modificar su espesor? ¿Convendría agrandar o disminuir el diámetro de los agujer-

<sup>20</sup> GASCH, S., *et al*, *De la Danza*, p. 260.

<sup>21</sup> NOVERRE, J. G., *Cartas sobre la danza y los ballets*.

ros por donde pasan los cordones? ¿Deberían acentuarse, más o menos, la concavidad de la propia castañuela? Por fin fue este problema el que atrajo mi atención.

Entonces encargué al fabricante toda una gama de castañuelas de concavidades distintas. Este se enfureció diciendo que si pretendía enseñarle su oficio. Le respondí que por mi parte podía vender al mundo entero las castañuelas que venía fabricando, pero en cuanto a mí, necesitaba otras. Y de esta manera fue como conseguí, al fin mis propósitos.<sup>22</sup>

En 1917 “La Argentina” actuó 15 o 20 noches entre el 14 de junio, noche de su debut, y agosto. En 1920 se realizó la segunda visita. La “Nueva temporada de Antonia Mercé, ‘La Argentina’” se efectuaba en el Teatro Colón, de abril a junio. Hay una “temporada popular de despedida” en el Teatro Granat, también en junio. Roberto Núñez y Domínguez, conocido como Roberto “El Diablo”, escribió:

Henos de nuevo hechizados por el milagro eurítmico de Antonia Mercé. He aquí que, después de una añorada ausencia, la danzarina de *Alegrías* ha vuelto a ofrendarnos el don gentil de su elegancia rítmica. Con la misma sonrisa amiga de nuestros corazones, surgió otra vez su grácil silueta en el escenario del Colón y nuestros espíritus han tornado a embriagarse con la escultórica belleza que prodiga sus danzas.

De los bailes nuevos que ha presentado, yo prefiero para mi particular delectación *La Habanera*, de Sarasate, que estiliza de modo admirable...

El público metropolitano ha recibido a “La Argentina” con la cordialidad de los viejos amigos que no se olvidan y cuya presencia es una satisfacción. Yo seguí a través de la prensa la última gira de Antonia Mercé y me place hacer constar que en todas las entrevistas que leí de ella, tuvieron siempre sus labios gentilezas para nuestro país.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>23</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 137.

Cuando “La Argentina” fundó en París en 1929 su compañía de Ballets Españoles incluyó en su *Suite de Danzas* un *Jarabe mexicano*. En la temporada del *Theatre Marigny* dicho jarabe fue interpretado por Irene Ibáñez, Carmen Joselito, María Teresa y Susana Salazar.

En la inauguración del Palacio de Bellas Artes destacó, entre las atracciones programadas, Antonia Mercé “La Argentina”, en octubre y noviembre de 1934. En esta ocasión bailó lo más extenso de su repertorio; de Manuel de Falla: *La vida breve*, *Jota aragonesa*, *Andaluza* y del *Amor brujo*: la “Danza del Terror” y la “Danza ritual del fuego”; de Isaac Albéniz: *Rodena*, *Córdoba*, *Cuba*, *Evocación*, *Puerta de tierra*, *Navarra*, *Oriental*, *Corpus de Sevilla* y *Malagueña*; de Enrique Granados: *Danza número 12* y *Danza V*; de Ernesto Halffter del ballet *Sonatina*, la “Danza de Gitana”; de Joaquín Nin y Castellanos *Danza Ibérica*; de Joaquín Turina *La andaluza sentimental*; de Jacinto Guerrero *Lagarterana*, danza popular de Toledo y de J. Valverde *La corrida*, estrenada por Antonio Bilbao y en la que “La Argentina, con sus “palillos” creaba un ambiente taurino perfecto. Sin Música, sus célebres *Seguidillas*.

En lo que respecta a las temporadas de Antonia Mercé en nuestro país, resultó paradójico cómo el público mexicano discrepó de José Vasconcelos, quien aseguró que:

El miedo a lo pintoresco parece ser la única preocupación del estilo “Argentina”, Manuel de Falla y toda una crítica empeñada en hacernos tragar el género aburrido de las artes deshumanizadas, hegelianizadas, intelectualizadas.<sup>24</sup>

Merece mención aparte recordar cómo “La Argentina” convirtió un fracaso en un éxito, se trata de *El amor brujo* (1915) con música de Manuel de Falla y libreto de Gregorio Martínez Sierra, ballet pantomímico en un acto, cuyo argumento relató:

<sup>24</sup> VASCONCELOS, José, *Estética*, p. 537.

El amor de Carmelo por la gitana Candelas se ve turbado por la aparición del espectro de un joven que, hasta su muerte, había sido novio de Candelas. Ella no se atreve, así a entregarse al nuevo amor, hasta que Carmelo convence a la joven Lucía para que seduzca al fantasma, que se entretiene con ella mientras los dos amantes logran besarse, poniendo fin al sortilegio.<sup>25</sup>

La Mercé había realizado una versión del ballet en 1925, en París, en el *Trianon Lyrique*, con Vicente Escudero, que tuvo buena acogida.

Armando de Maria y Campos apuntó:

Siempre insaciada de creación, Antonia recordó aquel “Amor brujo” malogrado tan indebidamente, y ya no vivió hasta darle vida inmortal. Viajes a Granada desde París; comunicación constante con Falla; estudio concienzudo de los antiguos ritos gitanos... Años empleó la gloriosa artista pese a estar en la madurez de su talento, en realizar la coreografía, prodigiosa, perfecta, de este ballet gitano, por respeto al autor, por amor a aquella música genial...<sup>26</sup>

La extraordinaria versión se presentó en Madrid en el Teatro Español, en abril de 1934 y en el reparto figuraban “La Argentina” (*Candelas*), Pastora Imperio (*Lucía*), Vicente Escudero (*Carmelo*), Miguel de Molina (*Espectro*) y Moyseenro (*La vieja*).

<sup>25</sup> PASI, M., “El amor brujo”, *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*.

<sup>26</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, México, Stylo, 1948, p. 163.

## MUTUA COOPERACIÓN ITALO-MEXICANA

EL 31 DE ENERO DE 1981, en el Teatro Virginia Fábregas, tuvo lugar la primera función de *La leyenda de los volcanes*, suceso singular en la que participó el cuerpo de baile de la Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte y la Compañía de Espectáculos Feéricos, interpretando el Ballet de la ópera *Anáhuac*, con 24 bailarines encabezados por Margot Ladd y Ruth Lydy.

Rafael López había hecho célebres sus versos dedicados al volcán Popocatepetl y al Iztlaccíhuatl:

Ahí están incommutables. Torres de Dios. Soberanos. Índices de tradiciones, de leyendas, cementerios. Arrecifes de las luchas y el afán de los humanos, en sus cúspides se rompen los bullicios ciudadanos y sus pórfidos son lápidas de ciudades y de imperios.

Ahí están. Y en la grandeza de su triunfo solitario, en la paz y en el silencio de su augusta eternidad, ven que en un cuadrante insólito, un gran sol extraordinario marca la hora memorable que da vida a un centenario:

La hora santa, la hora inmensa, la hora de la libertad...<sup>27</sup>

*La leyenda de los volcanes* se estrenó con música de Arnulfo Miramontes y De la Mora estuvo a cargo de los decorados y vestuarios. Fue

<sup>27</sup> LÓPEZ, Rafael, *La leyenda de los volcanes*.

calificada como un “acontecimiento inusitado en nuestro ambiente artístico: el estreno de una ópera de autor autóctono”.<sup>28</sup>

Meses después de la presentación de esta ópera-ballet con temática mexicana, se realizó el debut en el Lírico de la revista vernácula *La tierra de los volcanes*, de Ortega y Prida, con música de Manuel Castro Padilla y escenografías de Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard. Roberto “El Diablo”, apuntó:

—¡Por ahí, por ahí!— Así se debe gritar a los autores de *La tierra de los volcanes*... Observando y exaltando lo nuestro, extrayendo todo el jugoso sabor del espíritu regionalista, estereotipado lo folklóricamente bello, el éxito no se hará esperar.

El secreto del triunfo está prisionero en el revuelo lentejuelado de la encarnada falda de castor, en los argentados arabescos del sombrero jarano, en las armonías de los sonos autóctonos, en el pintorescamente ingenioso lenguaje del pueblo. Continúen abrevando en esa fuente vernácula, y la consagración definitiva vendrá espontáneamente. Por lo tanto, es justo consignar que... Carlos Ortega y Pablo Prida se han hecho acreedores a que se les considere como los verdaderos dignificadores del llamado género mexicano.<sup>29</sup>

La Compañía de Espectáculos Feéricos continuaron su temporada en el Teatro Fábregas y en el Cine Granat, en marzo y abril, con un repertorio de danzas: *Gitana*, *India*, *Pizzicato* y los ballets *La noche de Walpurgis (Fausto)*, *El caballo de ébano*, *Coppelia* y *El hada de las muñecas*. Entre sus principales bailarinas, además de Margot Ladd, se menciona a Marie Léger.

Roberto “El Diablo”, comentó:

La Compañía de Espectáculos Feéricos nos ha presentado el ballet titulado *El caballo de ébano*. De desearse es, fervientemente, que todas las empresas

<sup>28</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 102.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 75.

teatrales de México tuvieran el noble afán de presentar sus cuadros con el lujo y propiedad escénicos que en este coliseo lo han hecho. En efecto, el ballet del debut está montado con pródiga suntuosidad, condición esencial en esta clase de espectáculos.

Tanto las evoluciones del conjunto, como los números a cargo de las primeras bailarinas, lograron la aprobación del público, por exacto y brillante de la ejecución y el buen gusto que ha tenido la dirección de escena en la disposición de las distintas combinaciones coreográficas.<sup>30</sup>

*Coppelia* había sido vista en México en 1904 con la Gran Compañía de Baile y Pantomima, dirigida por Aldo Biriilli, y *El hada de las muñecas*, en 1905, con la compañía de Ballets de Augusto Francioli. Anna Pavlova trajo ambos ballets en 1919 y 1925.

De *Coppelia* o la *Doncella de ojos de esmalte* (1870), acción coreográfica en tres actos de Charles Nuitter y Arthur Saint-León y música de Leo Delibes, se dijo:

En una pintoresca aldea de la frontera de Galicia, vive el viejo Coppelius, fabricante de muñecos mecánicos. Su supuesta hija, Coppelia, es una de las maravillosas muñecas y está tan cuidadosamente guardada que a todos los vecinos les atormenta la curiosidad.

Todas las mañanas se le ve en la misma ventana, en la misma actitud, y después desaparece, pero nunca sale de la misteriosa morada ni nadie ha oído nunca su voz. Su belleza ha atraído a muchos jóvenes, y más de uno ha pretendido en vano entrar a la casa, pues las puertas y las verjas están siempre bien cuidadas.

Swanilda, una linda muchacha que vive cerca, sospecha de Franz; su prometido, no es indiferente a los encantos de Coppelia. La joven observa recelosa a la muda figura de la ventana y procura atraer su atención. Es inútil,

<sup>30</sup> *Idem.*

los ojos de Coppelia permanecen fijos sobre el libro que tienen en sus manos, aunque no se le ve voltear las hojas.

La aproximación del viejo Coppelius a otra de las ventanas obliga a Swanilda a ocultarse violentamente y desde el lugar de su escondite ve a Franz que se acerca a la casa y saluda a Coppelia, quien parece le devuelve el saludo; Coppelius observa el galanteo con complacencia mientras Swanilda lo ve con enojo, y entonces sigue una viva reyerta de enamorados. Ya ella no quiere más a Franz.

Después tiene lugar una celebración con motivo de que el señor feudal obsequia a la población una campana. El Burgomaestre dice a Swanilda que su Señoría concederá dote y matrimonio a varias parejas y le sugiere que ella y Franz aprovechen el ofrecimiento, pero ella con despecho le cuenta ciertas habladillas que relatan las infidelidades de su amante. Franz se va enojado y Swanilda se queda para bailar hasta anochecido.

Al despedirse ella de la alegre turba, se encuentra en el prado una llave que Coppelius ha dejado caer momentos antes, y seguida de un grupo de muchachas entra en la casa, encontrando sólo que Coppelia es una muñeca y no una joven.<sup>31</sup>

*El hada de las muñecas* (1888), es un divertimento pantomímico en un acto, cuyo título en inglés *The fairy doll* es traducido también al español como *La muñeca hada o encantada*.

La escena de este original y único ballet pantomima tiene lugar en una juguetería parisience, allá por los años mil ochocientos treinta. Cada miembro del baile aparece como un muñeco mecánico, con excepción del viejo dueño de la tienda y de sus parroquianos. Al alzarse el telón, el juguetero está muy ocupado arreglando sus muñecos y juguetes para hacerlos aparecer lo más atractivamente posible. Llegan varios parroquianos que son recibidos ceremoniosamente mostrándoseles los diferentes encantos de la tienda.

<sup>31</sup> PAVLOVA, Anna, *Coppelia*.

Un rico inglés se manifiesta muy descontentadizo y todos los muñecos que se le enseñan son puestos en su mecánico movimiento sin encontrar su aprobación.

Al fin el propietario le muestra el más fino y maravilloso de todos: “La muñeca hada”, por la cual se pide un precio fabuloso, pero el inglés se siente cautivado por el extraordinario juguete y paga lo que se le pide.

La segunda escena representa otra vista de la juguetería a altas horas de la noche, después de que el propietario y sus ayudantes han cerrado y se han ido a casa. Comprendiendo que ha sido vendida y que tiene que despedirse de los otros muñecos, la muñeca hada sale de su gabinete, agita su varita mágica y trae a la vida mortal a todos los demás, en los mismos caracteres para presentarlos cuales fueron hechos. Entonces hacen un baile de carnaval para divertirse mientras el resto del mundo duerme.<sup>32</sup>

Es interesante conocer los textos argumentales de los ballets, pues muchas veces, en el salón de clase, los maestros repositores o ensayadores cambian intenciones y secuencias dancísticas, alejándose de la trama original.

La Compañía de Ópera Italiana Pro Arte, en el Cine Granat, incluyó en *Aída*, la *Danza de los negritos* con coreografía de Adela Costa en mayo y junio de 1918.

<sup>32</sup> PAVLOVA, Anna, *La muñeca hada*.



Anna Pavlova en *La muñeca encantada*.

## LAS HERMANAS COSTA

**A**DELA, AMELIA Y LINDA COSTA llegaron a México en 1904 con la Gran Compañía de Baile y Pantomima dirigida por Aldo Barilli.

Amelia como primera bailarina italiana; Adela y Linda como segundas bailarinas. Dirigidas en el baile, por el coreógrafo y maestro Cesare Coppini, alternaban el cuerpo de baile de 24 bailarinas.

La Compañía actuó en la Ciudad de México en el Teatro Arbeu y en el Circo-Teatro Orrin, así como en Puebla y Guadalajara. Debutó en agosto con la *Historia de un Pierrot* de Mario Costa; *Coppelia*, “La Danza de las horas”; *Brahama* de Hipólito Momplisir en versión de Coppini y con música del Dall’Argine; *Las Hadas* de Berlioz y *Japón* con coreografía de Carlo Coppi, música de Louis Ganne y argumento basado en *Dédé*, novela de Bensusan que incluía “La danza de los abanicos”, las “Máscaras japonesas” y “La espada”.

El cronista de *El Imparcial*, De Olavarria, dijo de esta Compañía:

No es una exageración afirmar que el espectáculo que anoche presentó la Compañía de Baile, no se ha visto entre nosotros ni más brillante, ni mejor, movido y escénico. Es un recreo constante de los ojos, un colorido y luminoso juego caleidoscópico, un constante mariposeo de matices y figuras que, por un momento, fascina y deslumbra.

Nuestro público, poco acostumbrado en verdad a ver en el teatro este encantador y divertidísimo espectáculo, fue durante la representación creyendo en admirativa curiosidad y sugerido por la innegable belleza escénica, por el lujo, por la pompa y el fausto inusitados, no cesó de manifestar su agrado y su entusiasmo.

Anoche, para la capacidad del foro del Arbeu, no podía pedirse más; el más descontentadizo hubiera quedado satisfecho.<sup>33</sup>

Resulta inexplicable cómo después de tener funciones donde hacían su agosto los revendedores, el “brillante negocio” tomó todos los caracteres de un ruidoso fracaso. El contrato por tres meses, renovable por otros tres para La Habana, firmado por Barilli con la empresa en la que figuraba Luis Quintanilla fue cumplido forzosamente. Finalmente, la Compañía se disolvió.

El 19 de agosto de 1905, el Teatro Arbeu fue ocupado por la Compañía de Ballets de Augusto Francioli, en cuyo elenco artístico participaron, las hermanas Costa, aunque no las mencionan.

Como primeros coreógrafos figuraban Augusto y Romeo Francioli y Andrés Rivaggi; una primera bailarina absoluta, estrella, Carolina Carnesi; una primera bailarina italiana, Alimete Castaldi; un primer bailarín absoluto, Paolo Lonighi; un primer bailarín de carácter, Leone Bellino. Ocho bailarinas distinguidas y 24 segundas bailarinas del cuerpo de baile. Todos artistas de la danza, acompañados por muchos más.

Como repertorio de la compañía presentaron: *Excelsior*, grandioso baile en cuatro actos y 13 cuadros de Luigi Manzotti y música de Romualdo Marengo; *Pietro Micca*, gran baile histórico en tres actos y ocho cuadros; *La Fata di Bambole*, baile cómico en un acto y dos cuadros, con música de G. Bayer; *La fille mal gardée*, baile romántico en dos actos y tres cuadros, con música de Hertel; *Le modele revé*, idilio mimocoreo-

<sup>33</sup> DE OLAVARRIA Y FERRARI, E., *Reseña histórica del teatro en México*, p. 2591.

gráfico en dos actos, música de Mario Costa y Angelo Conando; *Napoli*, boceto de carácter en un acto y música de P. Rispetti; *La Sevillana*, baile español de medio carácter en un acto, del mismo autor; *Iride*, gran divertimento danzante (serpentina), música de P. Rispetti y “La Danza de las horas”, de la ópera *La Gioconda*, de Ponchielli, con decorado y vestuario completamente nuevos.<sup>34</sup>

La Compañía Francioli fue considerada por el público inferior a la de Aldo Barilli y “así terminó ésta, no muy feliz temporada”.

El 30 de enero de 1906, en el Arbeu, “hubo una función a beneficio de varios artistas de la Compañía de Ballets de Francioli que habían quedado en difícil situación, sin trabajo y sin medios para regresar a su país”.<sup>35</sup>

Las Hermanas Costa se quedaron en México y fueron las encargadas de iniciar a la primera generación de bailarines profesionales mexicanos. Hemos hecho hincapié en las compañías italianas para mostrar que las Costa eran verdaderas artistas del ballet, con oficio y experiencia reconocidos.

Amelia, en la compañía de Barilli, interpretó Pifer, hija de Kali en *Brahama*. De Olavarria, el cronista de *El Imparcial*, comentó: “el cuerpo de baile estuvo correctísimo; se distinguieron las primeras bailarinas Staccione y Costa”.<sup>36</sup> Amelia también encarnó a Kihou en *Japón*. Fue aplaudida por Porfirio Díaz. Con la compañía de Francioli actuó en *Iride*, *Napoli* y *Le modele revé*. Amelia con el bailarín Longhi se hicieron aclamar por su destreza y elegante habilidad. En la función de beneficio de 1906 fungió como primera bailarina en *Coppelia*.

Desde 1922, Amelia Costa de Segarra es mencionada como profesora de bailes estéticos. Dirigió el Cuadro Juvenil de Ballet. Coreógrafa

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 2726 y 2727.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 2781.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 2592.

de *Jarabe tapatío* (1922), *Escena colonial*, *Canaguas* (1923) y *Momento musical* de Shubert (1925).

Adela continuó haciendo coreografías, como: “Danza de los negritos” (1918) en la ópera *Aída*; *El cisne*, la gavota *María* y el *Fado Blanquita* (1923); *Quetzalcóatl* (1931).

Amelia y Adela fueron maestras de Eva Pérez Caro, Eva Beltri, Juanita Barceló, Nellie y Gloria Campobello, Rebeca Viamonte “Yol Itzma”, Marina y Tessy Marcué.

Linda Costa, en la compañía de Francioli asumió el papel de “un preciosísimo bebé” en *El Hada de las muñecas*.

En 1931, Linda integró un grupo de profesores que diseñaron el programa de enseñanza de baile que fue impartido en las escuelas de la SEP. En 1932 enseñó técnica de baile en la Escuela de Danza de la Secretaría, institución a la que perteneció hasta 1960.

Como coreógrafa, Linda realizó: *Casa de muñecas* (1933), *La gruta de los enanos* (1936), *Variación vianesa* (1937), *Aída* (1938), *Variaciones de otoño* (1941), participó en *El mensajero del sol* y la “Danza de las horas” (1960), entre otras obras.

Linda fue maestra de Ana Mérida, Josefina Lavalle, Socorro Bastida, Roberto Ximénez, Gloria Albet, Bertha Hidalgo, Estela Trueba, Evelia Beristáin, María Roldán y Sonia Castañeda, entre centenares de alumnos de la Escuela Nacional de Danza.

Las hermanas Costa son personajes que debemos redescubrir para escribir la historia pedagógica del ballet y la gimnasia de nuestro país.

## CARLOS E. GONZÁLEZ, PIONERO OLVIDADO DE LA DANZA MEXICANA

CUANDO NOS APROXIMAMOS al estudio de la producción coreográfica, alrededor de los años 20, un nombre nos llama la atención: Carlos E. González (1893-1961) y no nos queda la menor duda de que fue él quien impulsó apasionadamente la creación mexicana en el campo del ballet.

González se anunciaba en sus tarjetas dibujadas a mano como “pintor orientalista de hondos pensares”.<sup>37</sup> Además de retratista, muralista, paisajista, dominaba el óleo y la tinta china, incursionó en la dirección artística, libretos y escenografías del teatro, el cine y la danza de la época.

En el cine trabajó con la compañía Azteca Films como escenógrafo y con José Manuel Ramos dirigió y adaptó *Tepeyac* (1917), basada en la poética tradición de la Virgen de Guadalupe.

En la coreografía mexicana colaboró en el montaje desde un *solo* de danza hasta un espectáculo masivo.

Participó en el diseño de decorados y vestuarios para Tórtola Valencia, en *Salomé* (1918) y en *La Zandunga* o *La Tehuana* (1919); para Norka Rouskaya en *Danzas Aztecas y Mayas* (1919); para Mol de Potapo-

<sup>37</sup> HORTA, M., *Carlos González pintor de mala fortuna*.

vich en *Gavota mexicana* (1921); para Andreas Pavley en *Tláloc* (1925); para Hipólito Zybin en *Danza del fuego sagrado y Homenaje a Pavlova* (1931) y para las hermanas Campobello, Gloria y Nellie en *El Venadito*, el 30-30, Ballet simbólico revolucionario (1931) y *las Biniguendas de Plata* (1936).

Su interés por el folklore mexicano lo hizo recorrer la República en compañía del músico Francisco Domínguez y del escritor Rafael Saavedra, recopilando danzas autóctonas de Michoacán que se presentaron a un público masivo pese a la mínima ayuda oficial. La preparación del espectáculo requirió meses de trabajo:

...El señor don Carlos González ha terminado ya el decorado de las nuevas obras que se presentarán y que el público mismo ha llamado obras del Teatro Regional; pues representan escenas de nuestro pueblo dignificadas por el pincel del artista González.<sup>38</sup>

*Las canaguas* o *Las ofrendas* (1923) se representó en un pueblo de Paracho, Michoacán. La indumentaria fue diseñada por Carlos E. González quien:

Respetó la tradición de las guaris michoacanas que vistieron la enagua azulnegra y la camisa bordada, y ciñeron las pintorescas fajas polícromas y las cintas de las trenzas tejidas y sueltas.<sup>39</sup>

Precisamente con Domínguez y Saavedra, González inauguró el Teatro Sintético, en cuyo Primer Festival se estrenaron *Escena colonial* y *Canaguas*, danza antigua de las guaris (1923). González asumió la dirección artística y escribió el libreto, Domínguez la dirección musical, como maestra de baile Amelia Costa de Segarra y los intérpretes fueron el personal de la Escuela de Educación Física. Reproducimos parte de la crónica que publicó *El Universal*:

<sup>38</sup> Boletín de la SEP, p. 512.

<sup>39</sup> M. CAMPOS, Rubén, *El folklore musical en las ciudades*, p. 201.

...La nota máxima de esta fiesta al aire libre, fue la hora de vida retrospectiva que pasé viendo la danza clásica de los indios (la canagua). El conjunto resultó fuerte en emoción porque hubo belleza, juventud, encanto y ensueño.

Yo creo que ese baile, esa “canagua” incomparable constituye la más brillante iniciación del teatro sintético, del teatro mexicano, del teatro regional.<sup>40</sup>

El teatro folklórico ruso de Nikita Baliéff, en el que el repertorio de actos brevísimos —verdaderos cuadros animados—, debía más bien impresionar que hacer pensar a los espectadores, era un juego alternado de breves ballets y escenas cantadas que constituyó un género típico del arte ruso, bautizado con el nombre de Teatro del Murciélago por su concisión y perfección. Así surgió el Teatro Mexicano del Murciélago (1924), con temas y ballets mexicanistas a la manera del Chauve-Souris. González y Domínguez se unieron a Luis Quintanilla. El primer programa se integró con *La danza de los viejitos* de Michoacán, *Ofrenda* de Jalisco, *Los moros*, *Camiones*, *Visión fugaz*, *Noche mexicana*, *El aparador* y *Juana* el poema de Manuel Horta.

Con Carlos Gonzalez, Rubén M. Campos realizó *Tlahuicole* (1925) y con Campos y Alberto Flachebba *Quetzalcóatl*, siendo él, responsable de los decorados de este ballet en cinco escenas: Obertura, Danza Ritual, Baile Pastoral, Danza Guerrera y Bacanal.

En 1929, Carlos González dirigió el ensayo teatral regional de costumbres del Istmo de Tehuantepec, *El Laborillo*. En 1930 *Hamaránde-cuara*, ballet de costumbres tarascas.

Un año más tarde fue nombrado director artístico de los teatros de la SEP, director del grupo de profesores que participaban en los festivales y director de la primera escuela oficial de danza: la Escuela de Plástica Dinámica.

<sup>40</sup> *Boletín de la SEP*, pp. 152, 154 y 155.

En la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes, logró gran éxito con el decorado de *La verdad sospechosa* (1934).

Fastidiosas semanas de ensayos sobre las pirámides del Sol y la Luna preceden la puesta de *Creación del Quinto Sol. Sacrificio gladiatorio* (1935) donde González movió, en Teotihuacán, a miles de comparsas con música de Francisco Domínguez y apoyado en la dirección escénica de Efrén Orozco. El espectáculo se repitió en la Plaza de Toros “El Toreo”, durante el primer festival primaveral de las flores (1936).

En este festival también se presentó *Xochiquetzal*, gran ballet sugerido por González quien lo dirigió artísticamente y diseñó el vestuario; con la música de Francisco Domínguez y la coreografía de Eva González, J. Trinidad Dupeyrón y Luis Prian.

Carlos González pintó murales en Estados Unidos, en una escuela de Arizona y en el pabellón de turismo de Toluca, cuando Isidro Fabela fue gobernador del Estado de México. En sus últimos años de vida, se dedicó a promover a jóvenes artistas en las galerías de la Ciudad de México, en las pérgolas de la Alameda.

Falleció en el Distrito Federal el 24 de julio de 1961. Un denso silencio cae sobre su obra y su personalidad.

**NORKA ROUSKAYA, PRECURSORA  
DE LA RECREACIÓN DE LAS DANZAS  
PREHISPÁNICAS**

**N**ORKA ROUSKAYA, la “danzarina de los pies de seda” y violinista rusa, llegó a México en 1918, parece ser que después de una gira por Italia, Brasil, Argentina, Chile, Colombia y Perú.

La Rouskaya se presentó en los teatros Arbeu, Alcázar, Alarcón, Colón y los cines Granat, Garibaldi, Las Flores y Casio; así como en el Salón Rojo durante los meses de marzo a junio de ese año.

Nos llama la atención que su repertorio incluyera danzas, que un mes más tarde presentaría en México la célebre Tórtola Valencia como: *Salomé, danza de los siete velos* de Strauss; *Marcha fúnebre* y *Nocturno* de Chopin; la *Muerte de Asa* de Grieg; el *Momento musical* de Schubert y la *Danza de Anitra*, entre otras.

Norka conocida también como Norma, danzó los *Valses* y la *Mazurca* de Chopin; la *Danza macabra* y la *Bacanal* de Saint-Saëns; *Orsillón sin fin*, *Lauresse de Primavera* y *Canto popular* de Grieg; *Plus que lente* de Debussy; *Bergere* de Desormé; el *Vals eslavo* de Tchaikowsky, el *Naufra-gio de Kleonicos*, *Arabic*, *Holocausto*, y dos versiones de *Carnavale*, una de Moskosky y la otra de Schumann.

Álvaro de Alhamar comentando su presencia en los escenarios mexicanos, dijo:

Norka Rouskaya, anima las danzas clásicas con intensa verdad artística y evoca el espectáculo de la antigua Hélade, cuando las ninfas danzaban “al río”; hace sus bailes con verdadera pasión, y con intenso sentimiento y transporta al espectador en los giros de su vesta, en la euritmia de su danza, a un país de ensueño.<sup>41</sup>

La Rouskaya trató de resucitar las danzas prehispánicas; paciente-mente estudió las civilizaciones azteca y maya. Preparó cuidadosamente cada detalle, se ufano por ser la primera en recrearlas.

En las *Danzas aztecas* (1919), Norka contó con la música de Arnulfo Miramontes y Alberto Flaccheba; para convertir el escenario en un templo azteca y diseñar los trajes, tuvo la colaboración de Carlos E. González quien manifestaba:

No es posible hacer una reconstrucción exacta de la indumentaria, ni en la música, ni mucho menos de las figuras, y euritmia de las danzas aztecas; la danzarina tiene que sentir la civilización de la época precortesiana por los vestigios “prodigiosamente bárbaros y admirablemente bellos” como dijo Medíz Bolio que nos queda y sobre el canevá del argumento, bordar fantásticamente ateniéndose, más que a la verdad histórica, que no existe, al convencionalismo con que se nos presenta aquella época, a la modalidad con que nos la figuramos.

Además los trajes copiados fielmente de los códices y relieves, carecían de visualidad; precisa tener en cuenta que no se trata de hacer una reconstrucción arqueológica para el deleite de los viejos sabios de glabros cráneos y lentes de oro, sino de teatralizar, de dar color y brillantez al espectáculo.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> DE ALHAMAR, Álvaro, “Norka Rouskaya se va”, *El Universal*.

<sup>42</sup> “CLITANDRO”, “Las danzas aztecas de Norka Rouskaya”, *El Universal*.

Orión, cronista de *El Universal*, escribió:

Norka... en los bailes aztecas evocará el baile... guerrero... ajustado al carácter marcial de la indoamable raza mexicana, o será la danzarina religiosa que al monótono latir del “teponaxtli” trece misteriosos ritos con el encanto de su talle esbelto.<sup>43</sup>

Y Xavier de Bradomin sobre el vestuario dijo:

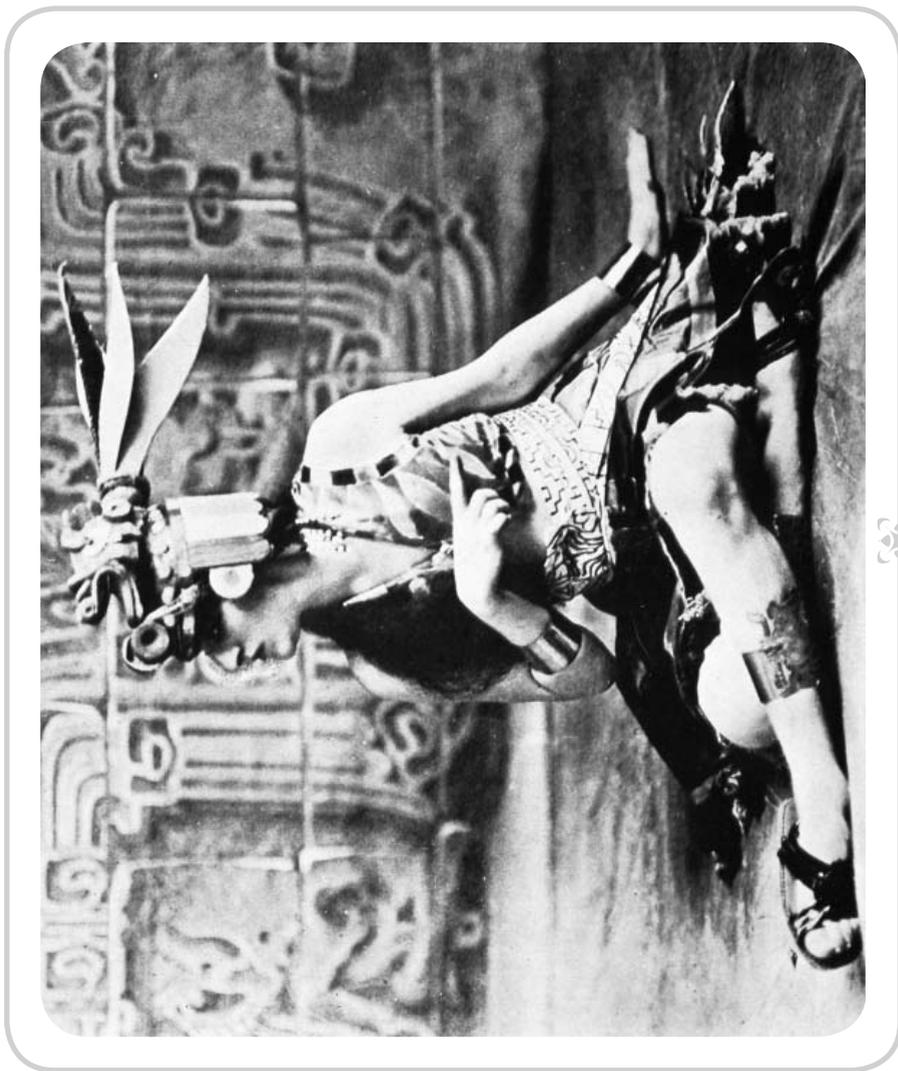
El efecto de una piel de tigre sobre el cuerpo nervioso de Norka, justo es confesar que son una reconstrucción bellamente fantástica de los trajes vistosos de nuestros indios, en la época, en que estos aborígenes eran reyes en vez de parias, hay un manto de plumas que es un encanto.<sup>44</sup>

La Rouskaya también estrenó sus *Danzas mayas* (1919) y actuó en Veracruz y Yucatán.

Norka Rouskaya fue sin duda una artista que suscitaba polémicas. No se sabe a ciencia cierta qué fue de su carrera. Parece que inventó una notación coreográfica. Es un personaje que invita a descubrir sus misterios.

<sup>43</sup> “ORION”, “Norka Rouskaya resucita el pasado artístico de la raza azteca”, *El Universal*.

<sup>44</sup> DE BRADOMIN, Xavier, “México danza...”, *El Universal*.



Norka Rouskaya en Danzas Aztecas.

## MAGIA Y AUREOLA DE TÓRTOLA VALENCIA

**T**ÓRTOLA VALENCIA, “la bailarina de los pies descalzos” (1882-1955), tuvo el gran mérito de ser una autodidacta de la danza.

Estudió en los Archivos del Kengsinton de Londres en antiguos papiros, relieves y documentos, los secretos de las danzas de Egipto, Persia, Babilonia e Indostán, que la inspiraron a recrearlas. Llegó a México en 1918 con el reconocimiento de ser musa de pintores, escultores y poetas.

Carlos Pellicer confesó:

Una mujer que ya empieza a ser para mí fabulosa; una mujer que es como una Reina destronada y que parece satisfacer su despecho bañándose en las ondas de la danza, la intuitiva de las viejas danzas, la intérprete de Ibsen-Grieg aclamada en Munich, la orgiástica del color, la amiga de Zuloaga y de Troy-Kinney, Tórtola Valencia, surgió de entre el incienso de mis evocaciones en aquella danza árabe en la que el traje no es traje de una bailarina sino el de una sultana que bailara. Sólo después de haber visto un espectáculo como el que nos prodigó en México Tórtola Valencia, puede uno comprender con alguna suficiencia esta música, a base de raros colores movidos, de Borodine, de Balakirev, de Rimsky-Korsakof.

... (Insinuación) Tórtola Valencia es genial como Wagner y como Gaona... No hay nada en cuestión del baile colorido como Tórtola. Claro que existe el cuerpo del ballet ruso, pero los rusos son ochenta o cien, en tanto que

Tórtola es síntesis... Al lado de Cervantes y de Platón, de Beethoven y de Goethe, está Tórtola Valencia.<sup>45</sup>

La Valencia actuó en el Teatro Virginia Fábregas de abril a septiembre de 1918, la acompañó Rosa de Lima y estrenó *Salomé* en ese año, los carteles los hizo el pintor Carlos E. González. La prensa confirmó:

El triunfo definitivo de Tórtola, fue *Salomé*, soberbia y magnífica tragedia bíblica. Los últimos momentos de la página de los Evangelios encarnados con esplendor oriental por el genio del gran poeta inglés Oscar Wilde, fueron de una belleza trágica, subyugadora y fascinante. La explosión de la vehemencia suprema de *Salomé* se incorporará brillantemente al torbellino sensual del poema musical de Strauss, produciendo en el público la soberbia y final impresión del gran drama conmovedor y hondamente trágico.<sup>46</sup>

Tórtola dominaba una amplísima gama de interpretaciones; de su repertorio se aplaudió en México *La Maja tradicional* (Danza Quinta) y la *Danza española* de Granados; la *Marcha Fúnebre* y el *Nocturno II* de Chopin; la *Muerte de Asa* y *La canción de Solviég* de Grieg; el *Momento musical* de Schubert; *Vals Danubio azul* de Strauss; la *Gavota* de Lincke; *Danza mora* de Chapí; *Gitana y Arabe* de Barrachine; el *Minueto* de Paderewsky; la *Barcarola* de Hoffman; el *Ave trágica de la noche* de Rubinstein; *Alma de Dios* de Serrano; la *Canción de primavera* de Mendelsohn; *Gitana de los pies desnudos*, *Muñeca de porcelana*, *La nuit*, la *Danza de Anitra*, la *Danza de los gnomos*, la *Serpiente*, la *Danza del incienso*, la *Danza árabe*, la *Bayadera*, la *Reklah*, el *Capricho árabe*, el *Vals Gaingborough*, *Vals Luis XIV* y *Las mariposas*.

En *La Zandunga* (1919), Tórtola Valencia interpretó la música de “Cielito lindo”. Carlos E. González colaboró nuevamente en los diseños de decoración. Ella misma dibujó un fantástico traje.

<sup>45</sup> PELLICER, Carlos, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, pp. 36 y 39.

<sup>46</sup> “Todavía Tórtola Valencia”, *El Universal*.

Armando de Maria y Campos, expresó:

Su estreno en México pasó punto menos que inadvertido, pero a Tórtola no le importaba esto, porque lo que buscaba con su “número mexicano” era la sorpresa para los públicos europeos, que de México no tenían más noticias que las que se relacionaban con la Revolución constitucionalista de la que acabábamos de salir.<sup>47</sup>

Tórtola debutó con *Zandunga* en el *Principal Palace* de Barcelona y le escribió a Armando de Maria y Campos y a Pepe Sánchez:

Estrené con gran éxito el “Cielito Lindo”, con traje suntuoso de Tehuana. Hice un nuevo traje todo bordado de oro con ancho volante y un huipil auténtico, y, además hice unos collares aztecas... Hidalgos y cuartos de hidalgo, y para aretes usé unas piezas españolas de una onza.

El público quedó sorprendido del traje, y no pocos me preguntaron: ¿Pero, qué son en México tan artistas para crear un traje semejante?... México, amigos míos es un paraíso, contesté, y cuando algunos de mis amigos, gente culta por supuesto, han hojeado mi álbum de recortes, crónicas, etcétera, se han quedado sorprendidos y han declarado que no creían que hubiera en México gente tan culta. ¿No les parece, amigos míos que no soy tan ingrata, cuando enseño por aquí lo que ustedes valen? ¿Y cómo podría serlo, si en México, con raras excepciones, fui tan bien tratada?...

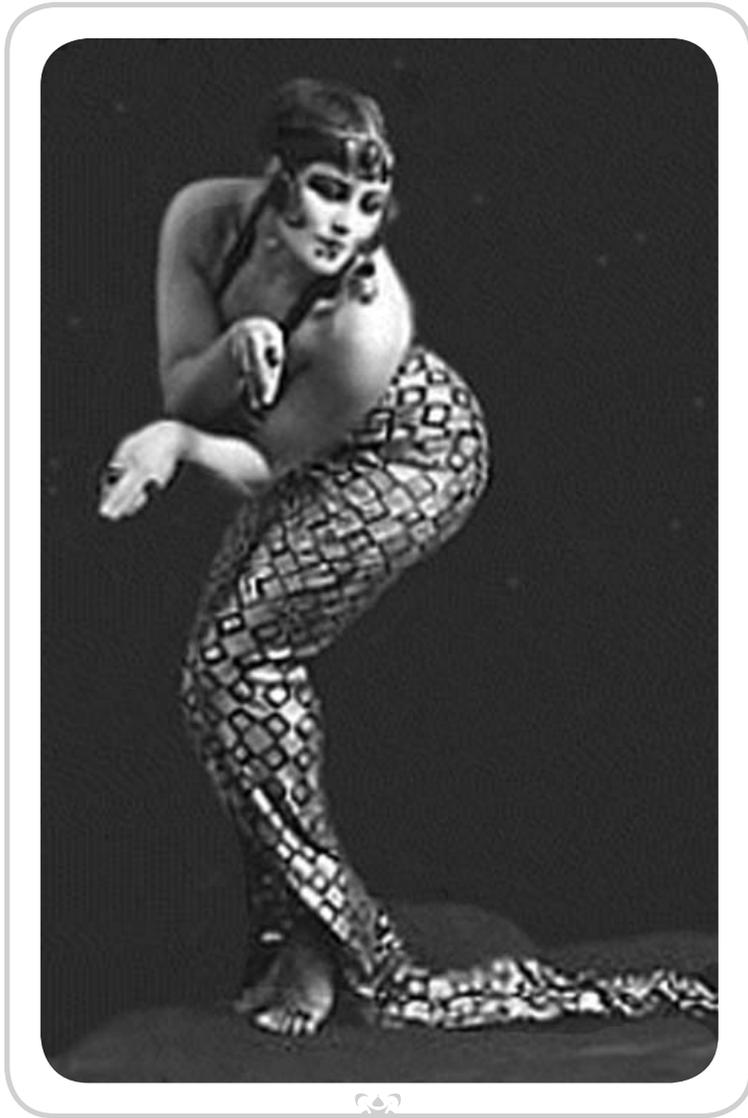
¡México!; llevo escrito con caracteres indelebles en mi corazón tu nombre, por lo bien que los mexicanos me trataron.<sup>48</sup>

Tórtola Valencia volvió una vez más a la Ciudad de México; su última temporada fue en 1923, en el mismo Teatro Virginia Fábregas en abril y mayo.

<sup>47</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, pp. 330-331.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 332.

Tórtola Valencia, “la bailarina universal”, “la terrible”, “la desconcertante”, dejó a su paso poemas, controversias y parodias como las que Lupe Rivas Cacho hizo famosas en la revista musical.



Tórtola Valencia en *La serpiente*.

## LA PAVLOVA Y SU BALLET RUSO

**P**RECEDIDA DE UN RECONOCIDO prestigio internacional y de una profusa campaña publicitaria, llegó a Veracruz, desde La Habana, en el vapor “Esperanza”, la Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova el 19 de enero de 1919.

Se anunciaba que con el ballet ruso venían 50 o 60 bailarines con más de 200 maletas. Los empresarios Miguel Gutiérrez y Bernardo Valdés, así como el representante Pellicer, lograron que el presidente Venustiano Carranza autorizara una escolta militar para proteger a los famosos artistas hasta su arribo a la Ciudad de México.

Carlos González Peña precisó:

La compañía es pequeña, pero selecta... Intégranla 17 bailarinas y 11 bailarines, amen del director de orquesta y del coreógrafo... en cuanto a la nacionalidad, la compañía es más bien sajona que eslava. Pero como el alma de esta agrupación artística es la eximia Anna Pavlova, rusa es y seguirá siendo la compañía, aunque el idioma oficial de ella sea el inglés y la inmensa mayoría de los artistas ingleses y norteamericanos.

... Hay siete inglesas: Hilda Butzova (primera bailarina clásica), Elena Saxova, Linda Lisdownska, Enid Brunova, Muriel Stuart, Winefride Verina y Victoria M. Scheffield. Siete americanas: Marta y Lucila Courtney, Isabel Henderson, Lucía Gardiner, Rosa Hamilton, Ruth Page y Elena

Plazikowski. Una francesa: Andrea Hardowin. Una rusa: Wlasta Maslowa (bailarina absoluta) y una polaca: Natasia Pajewska; el elemento escavo predomina en los hombres.

Rusos son: Alexandre Volinine, Andrés Kunowits, Vladimir Vorontzoff; norteamericanos: Humberto Stowits y Leo Barte.

Por último la nacionalidad rusa corresponde también a Alexandre Smallens, el admirable director de orquesta, y a Iván Clustine, el excelente coreógrafo.

En las mujeres predomina la belleza y, sobre todo la juventud; la más joven es Enid Brunova, de 17 años; la mayor es Elena Saxova, de 23.<sup>49</sup>

Viajaban también con la agrupación el empresario Adolfo Bracale y el esposo de la Pavlova, el conde Víctor Dandré, quienes tuvieron que hacer grandes esfuerzos para evitar el fracaso pecuniario, alargando las temporadas al máximo que, aunque contaron con un éxito total de prensa, enfrentaron difíciles situaciones económicas las cuales, por momentos parecieron ser una empresa en total bancarrota y se salvaron al lograr que redujeran los impuestos.

El debut de la compañía se efectuó el 25 de enero y la función de despedida el 30 de marzo de 1919. Hubo una velada a la que asistió el presidente Carranza y homenajes a la Pavlova, Volinine y Quinito Valverde. Se presentó la agrupación dancística en el Coliseo de San Felipe; la Plaza El Toreo, el coso de la Condesa; los teatros Arbeu, Principal, Esperanza Iris y Lírico, en el Cine Granat y en la ciudad de Puebla de Zaragoza. Acompañados por una orquesta de 50 profesores.

Los precios fluctuaban entre 1.50 y 8 pesos en luneta y de 0.40 centavos a 1 peso en galería.

<sup>49</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, “Los intérpretes rusos de la danza”, *El Universal*.

## LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

El amplísimo repertorio se integró con 15 ballets, cuatro óperas y más de 42 *divertissements*.

### LOS BALLETS

<b>Título</b>	<b>Coreógrafo</b>	<b>Compositor</b>	<b>Diseñador</b>
<i>La muñeca encantada</i>	Clustine	Bayer	Poboukinsky
<i>Invitación a la danza</i>	Zaylich	Weber	
<i>La bella durmiente del bosque</i>	Clustine	Tchaikowsky	
<i>Amarilla</i>	Clustine	Drigo-Godar	
<i>Chopiniana</i>	Clustine-Fokine	Chopin-Glazunov	
<i>Raymunda de Petipa-Pachukof</i>	Clustine	Glasounov	
<i>Preludios de Lamartin</i>	Fokine	Lizt	Anisfield
<i>El despertar de Flora</i>	Clustine	Drigo	Rothenstein
<i>Giselle de Gautier</i>	Clustine	Adam	
<i>Coppelia de Hoffman</i>	Clustine	Delibes	Urbam
<i>Copos de nieve</i>	Clustine	Tchaikowsky	
<i>La flauta mágica</i>	Petipa	Drigo	
<i>El último canto</i>	Clustine	Maurage	Ferrarotti
<i>Siete hijas del Rey duende</i>	Fokine	Sepndiarov	
<i>Bailes egipcios</i>		Luigini-Arenski	

### LAS ÓPERAS

<b>Título</b>	<b>Coreógrafo</b>	<b>Compositor</b>	<b>Diseñador</b>
<i>La noche de Walpurgis</i>	Clustine	Gounod	Sim
<i>Thais</i>	Clustine	Massenet	
<i>Romeo y Julieta</i>	Clustine	Gounod	Ferrarotti
<i>Orfeo</i>	Clustine	Gluk	Urbam

**LOS DIVERTISSEMENTS**

<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
<i>La muerte del cisne y la Danza siria</i>	Saint-Saëns
<i>Pizzicato, La rosa y La mariposa,</i>	Drigo
<i>El Danubio azul y Pastoral</i>	Strauss
<i>Danza La esclava, Danza holandesa y Anitra</i>	Grieg
<i>La Libélula y Rondó</i>	Kreiesler
<i>Vals Capricho, Lesginka y La noche</i>	Rubinstein
<i>Danza española y Bacanal</i>	Glazounov
<i>En sordina</i>	Teleman
<i>Obertas</i>	Lewandowaki
<i>La Danza griega</i>	Brahms
<i>Gavota Pavlova</i>	Linske
<i>Danza Tzingara</i>	Pugni
<i>Mazurca</i>	Wienawski
<i>Danza indostánica</i>	vestuario de Stowits
<i>Escena danzante</i>	Boccherine
<i>Pas de Trois</i>	Zebulka
<i>Vals primaveral</i>	Helmund
<i>Visiones</i>	Berlioz
<i>Chardaz</i>	Grossman
<i>Mazurca</i>	Glinka
<i>Danza de las flores</i>	Delibes
<i>Pierrot</i>	Dvorac
<i>Ondinas</i>	Catalini
<i>Momento musical</i>	Schubert
<i>Rapsodia húngara</i>	Lizt
<i>Minuet,</i>	Pederewski
<i>Pas de trois</i>	Godar
<i>Idilio</i>	Chopin
<i>El Fechero</i>	Tchaikowsky
<i>Danza de las horas</i>	Ponchielli
<i>El guerrero y la Danza bohemia</i>	

Este riquísimo material coreográfico era organizado en programas de hora y media cada uno, dividido en tres partes en las que incluían dos ballets y siete *divertissements*. Era costumbre de la Pavlova asistir de incógnito a los teatros en que se presentaba para estudiar la psicología de los espectadores y decidir la programación.

La crítica consignó que el público mexicano prefirió los ballets: *Amarilla*, *La bella durmiente del bosque*, *Copos de nieve*, *Los preludios* y *Raymunda*, la ópera *Orfeo* y los *divertissements*: *La muerte del cisne*, *Libélula*, *Bacanal*, *Danza La esclava*, *Gavota Pavlova*, *Vals primaveral*, *Momento musical*, *Obertas* y *El Danubio azul*.

Dado que la empresa proporcionó impresos lujosísimos en que se explicaban los argumentos y que estos son de interés, reseñaré como muestra uno de cada tipo de obra coreográfica preferida, así como referencias críticas.

*Amarilla*, baile dramático en un acto:

La escena presenta una fiesta campestre en el jardín de una condesa, que pronto habrá de celebrar sus bodas con un conde, el cual en otro tiempo, fingiéndose campesino, conquistó el corazón de Amarilla, reina de una tribu de gitanos.

En plena fiesta aparecen estos en el jardín, ejecutando diversos bailes y con ellos viene Amarilla, quien al acercarse a la condesa para decirle la bienvenida, reconoce en el conde a su antiguo amante. Va a hablarle, pero él le hace señas que calle y ella cae desmayada.

Para disimular, el conde da una bolsa de oro al hermano de Amarilla, haciendo que el baile siga. Amarilla vuelve en sí y con esperanza de reconquistar el perdido amor del conde, se entrega a extraño y salvaje baile, pero al terminar lo ve que acompaña a su novia por el jardín.

Queda sola Amarilla esperando al conde, que vuelve efectivamente, pero cuando ella corre a estrecharlo en sus brazos, él la recibe fríamente, y ofre-

ciéndole un bolsillo lleno de oro, la abandona para reunirse con su compañero. Amarilla cae al suelo sin sentido.<sup>50</sup>

González Peña remarcó:

Tal es el asunto del admirable baile... Pero hay algo más importante que el cuento. Y ese algo es Anna Pavlova. Si noches antes aplaudimos a la Pavlova como bailarina única; en *Amarilla* la hemos celebrado como una de las mayores trágicas que nos hayan visitado. No hay palabras para pintar esto. Es necesario ver, para que la emoción nos estruje y nos subyugue. Seguramente que en la historia de la escena dramática en México no se conserva recuerdo más hondamente trágico que el que nos brindó anoche el genio —porque genio es— de la gran bailarina rusa.<sup>51</sup>

Es singular el hecho que *Amarilla*, versión abreviada de *La Esmeralda* (1844), haya sido aclamada por los especialistas que no gustaron de la puesta en escena que Pavlova brindó de *Giselle*.

Al paso de los años *Giselle* es pieza fundamental en los repertorios de las compañías internacionales de ballet, mientras que *La Esmeralda* ha quedado relegada en las agrupaciones ex-soviéticas.

*Orfeo*, es la ópera *Orfeo y Eurídice* del compositor Gluck, drama clásico en un acto:

El poeta griego Orfeo, sintiendo mucho la muerte de su mujer, Eurídice, se decide por último a entrar en el reino de Plutón, para buscar entre los espíritus de los que allí moran, el de su esposa. La Diosa del amor aparece y promete ayudarle con la condición de que cuando él encuentre a Eurídice, regresará a la tierra sin mirarla ni una sola vez siquiera.

Orfeo llega a las puertas de Erébus arrancando a su exquisita lira toques armoniosos, y los profundos quejidos de las notas, ablandan corazones de los guardianes del demonio y le es permitido entrar en los infiernos.

<sup>50</sup> Gran compañía de bailes clásicos, Teatro Arbeu, programa de mano.

<sup>51</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, “Amarilla y Chopinianas”, *El Universal*.

Al fin encuentra a Eurídice y sin mirarla la toma de la mano rogándole que lo siga. Ella comprendiendo la distracción de Orfeo le pide que la mire. Orfeo comprende que con una sola mirada a su amada la mataría, resiste siempre conduciéndola de la mano.<sup>52</sup>

“Buffalmacco”, del periódico *El Pueblo* señaló:

El *Orfeo*, es una manifestación artística suprema.

La trama, maravillosamente enhebrada con la parte orquestal, nos hizo sentir el escalofrío característico de las grandes y supremas emociones... podemos asegurar que hemos visto palpitar la vida de esa página inmortal en una forma de perfección absoluta.

El ballet compuesto por una serie de actitudes lentas y de una armonía indescriptible. Las figuras cruzan la escena envueltas en un velo de infinita paz y sugieren todo el desencanto y la desolación que reina en las almas presas en la red del infinito.

Los brazos se levantan angustiados y tediosos, pidiendo el imposible de un remanso en el inmenso camino de siglos que jamás ha de concluir. Toda la inquietud del ánimo que se abriga a la bruma del más allá, parece reír a cada uno de los movimientos. El ritmo se vuelve impecable y la sobriedad en la mímica unánime, consigue nuestra mayor y más completa sugestión, hasta el grado de sentir que nos falta la tierra y que emprendemos conversando todos nuestros sentidos, un viaje por sendas jamás imaginables.<sup>53</sup>

González Peña escribió:

En *Orfeo* hemos visto el genuino arte de los maestros rusos; realizase allí la perfecta fusión de la música, de la pintura y del baile. Y se realizan con una tan profunda armonía, con un sentimiento, tan apasionado, tan colorido, tan brillante, que el espectáculo resulta ambrosía del alma y de los ojos y goce estético de los más elevados.

<sup>52</sup> Gran compañía de bailes clásicos, Teatro Principal, programa de mano.

<sup>53</sup> “BUFFALMACCO”, “Orpheo y Copos de Nieve dos grandes éxitos”, *El Pueblo*.

Ante todo hay que admirar la escenografía... Es de Urban, y lleva a término, en un todo, el ensueño de color de los Bakst, de los Roerich, de los Soudeikine.

Esos matices, combinados, graduados, fundidos del rosa y el rojo... Hay allí combinaciones atrevidas de tonos y pinceladas que primero sorprenden y luego encantan.

Y por lo que se refiere a trajes... viene a la mente la frase de Valeriano Svtlow, hablando de los diseñados por Bakst: "Exhalan a veces algo así como un perfume de ámbar antiguo conservado durante siglos en ánforas destapadas de pronto".<sup>54</sup>

De *La muerte del cisne* (1907), creada para Pavlova por Fokine, el Conde Sancho reseñó:

La última velada... más concurrida que las anteriores con beneplácito de la cultura, fue de una amplísima significación artística por la glorificación de la milagrosa bailarina eslava Anna Pavlova, que confirmó para siempre, entre nosotros, su fama consagrada de única.

... Nuestro culto se exaltó por la diosa Euritmia, en la sutil tragedia del ave que musicara el moderno Saint-Saëns y como decimos antes, Anna Pavlova se nos antojó, la única, la insuperable creadora de un sublime arte genial.

Porque efectivamente, nos resistimos a creer que en los anales de la coreografía, nadie, como Anna Pavlova, por conjunto de su magia, realice la transmutación maravillosa, dejando su femenina humanidad para convertirse en blanco cisne, desde su arrogante majestad hasta su doliente elegía que abate para siempre la gentileza de sus alas.

Anna Pavlova, encarnada en la debilidad perturbadora de Leda, paseó primero el garbo altanero del ave, alardeó orgullosa su plumífera blancura, ostentó enfática la curva deliciosa de su impecable cuello, batió sus alas.

<sup>54</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, "Gluck y Tchaikowsky", *El Universal*.

¡Qué belleza semejanza a la voluptuosa suavidad del ropaje azucénico!  
¡Cuánta belleza, pureza de líneas en el ritmo cadencioso! ¡Cuánta elegancia  
en la flexibilidad de sus curvas! ¡Qué magistral descripción del que mor-  
filina y altanera, se rehace hasta... para levantar aún su cuello, estilizado!  
¡Cuánto poético realismo en aquella ave muerta que deja, al morir, un haz  
de lirios, como para significar la pureza de su estirpe y la blancura de su  
raza!

Anna Pavlova, cisne o mujer, no debe ser más genial ni más creadora en  
esta tragedia delicada. Así, como es, no puede concebirse sin ella la muerte  
del cisne. Sólo ella tiene el soneto de la muerte de aquel animal, que simbo-  
liza una de las más refinadas lujurias.

El arte de Anna Pavlova, con ella nació y con ella vivirá.<sup>55</sup>

“El Conde Sancho” también contó:

Vamos a consignar... un hecho altamente significativo en nuestros anales  
artísticos... una nota de intenso arte, que el público... no esperaba y que,  
debido al entusiasmo y admiración que siente el eminente violoncellista  
español, Pablo Casals, por la excelsa y gran artista Anna Pavlova, pudo  
efectuarse.

El señor Casals, concurría al espectáculo como un simple espectador, y  
después de haber transcurrido las dos primeras partes del programa vir-  
tuoso, de una manera espontánea, y, subyugada por el arte clásico de la  
Soberana de la Danza, se encaminó al escenario, pidiendo un violoncello,  
para ejecutar solo, la bella música de Saint-Saëns, en el hermoso bailable  
de *La muerte del cisne*.

... Al principio, nadie acertaba a comprender quién era el virtuoso que con  
el arco ejecutaba la bella partitura que, a su lánguido y maravilloso sonido,  
la señora Pavlova, realizaba la más grande de sus creaciones en el baile;  
pero cuando ésta terminaba, el señor Casals era sacado casi a la viva fuerza

<sup>55</sup> “EL CONDE SANCHO”, “Creación de Anna Pavlova”, *El Demócrata*.

a la escena por ella, compartiendo con la genial bailarina, la ovación más clamorosa que se haya oído en la vieja sala de San Felipe.

Aquello fue el entusiasmo desbordante, pues entre ¡Vivas! y aplausos, el público profundamente emocionado, tributaba su homenaje de admiración a los dos colosos del arte, que por un feliz capricho del destino, el arte los unía en glorioso consorcio.

Seguramente que el sugestivo incidente no se repetirá más en nuestra historia del arte, pues es la primera vez que dos grandes eminencias, uno en el arco, y otra en el baile, se hayan reunido en México, uniéndose por mutua admiración, en un mismo tablado.

Este hecho será la nota de oro en la actual temporada de arte en el Ar-beu, se ha consignado a todos los rotativos mundiales, como un verdadero acontecimiento artístico y teatral.<sup>56</sup>

Por otra parte, la visita de Pavlova y su compañía provocó noticias amarillistas en la prensa nacional: el robo de su cruz de esmeraldas y brillantes, olvidada sobre el piano del teatro, la excomunión decretada por la curia metropolitana al diario *Excélsior* y a la apreciada bailarina por haberla comparado con la Virgen María, al llamarla “bendita entre todas las mujeres”. Así también el encarcelamiento de varones disfrazados a la manera de la Pavlova y las vulgares parodias que hacían de los bailarines rusos la pareja Rafael Díaz-Carmen Delgado.

Anna Pavlova, desde su llegada al Distrito Federal, había tenido la intención de interpretar alguna producción nacional; visitó el Museo Nacional, observó con gran interés el Salón de Códices; asistió al Teatro Lírico para formarse un juicio de los tipos y de los bailes auténticos. Visitó Xochimilco y San Ángel Inn.

Manuel Castro Padilla aseveró que durante una velada, después de conocer San Juan Teotihuacán tuvo la idea de formar un ballet nacional.

<sup>56</sup> *Ibidem*, “Dos colosos en la escena”.

Pavlova improvisó en esa ocasión una *Danza india*, hierática, a la luz de la luna y teniendo como escenario la cúspide de la pirámide del sol.

Otra vez, un grupo de músicos se acercó a la artista para pedirle que interpretara el *Vals poético*, de Felipe Villanueva. Pavlova aceptó e invitó al ensayo en el Lírico a numerosos artistas y representantes de la prensa.

González Peña narró:

Quiso la eximia bailarina rusa, en víspera de marcharse rendir un homenaje a México.

...Dos jóvenes artistas nuestros, sabedores de sus deseos, y testigos del interés que en la maestra incomparable del baile han llegado a despertar nuestros bailes populares, encargáronse de lograr que su amable, gratísima idea, cobrara vida. Y anoche, en la función en honor de Alejandro Volinini, la multitud con mucho entusiasmo, y más curiosidad, asistió al estreno de un pequeño bailable intitulado: *Fantasia mexicana*.

Tal estreno tiene una grande, incalculable importancia. La tiene no tanto por lo que es, es un ser muy bello. La tiene, principalmente, por las anchas perspectivas que abre ante nuestros ojos, por los vastos horizontes que muestra para el futuro desarrollo de un arte grande y genuinamente nacional.

Adolfo Best, el distinguido pintor, y J. Martínez del Río, diletante de exquisito gusto, fueron los autores de la idea, y quienes con rapidez de maravilla, hubieron oportunamente de ejecutarla. Gustando como gusta Anna Pavlova de nuestro baile mexicano ¿Qué podrían hacer para complacerla? Pues, simplemente, tramar una sencilla escena popular que diese motivo a un breve encadenamiento de bailes. Hacer centro de estos al jarabe. Y pintar, pintar algo muy nuestro ¡decoraciones y diseños de trajes! Por último dar a la diminuta obra un ligero fondo musical.

De lo primero, o sea del asunto, se encargó Martínez del Río; de lo segundo Best; de lo tercero Castro Padilla.

Pongamos ante todo, un tributo de admiración efusiva a Adolfo Best, él es el primer pintor mexicano que intenta algo mexicano en el teatro. Encantador de originalidad y buen gusto el escenario que puso a la pequeña obra.

Imaginad un amplio fondo negro del que se destaca admirablemente colorido, el motivo floral de una jícara de Uruapan. ¡Eso es todo! Pero al mismo tiempo que cautiva nuestros ojos, cuando y qué notablemente nos hace pensar acerca de tantas encantadoras cosas como encierran las artes vernáculas de nuestra patria; cosas que pasan ante los ojos de la muchedumbre todos los días, y que sólo saben ver, y que sólo descubren los artistas que, como Adolfo Best, buscan interpretaciones de honda belleza en la obra popular. Añadid a esto el pintor de los trajes.

Best ha estilizado el de la china poblana con una riqueza tal de color, con una tan caprichosa seducción de líneas, que nos sugiere mil hermosas posibilidades respecto a lo que podría ser en lo futuro la aplicación de la pintura inspirada en ese inagotable e inexplorado filón que son, nuestros viejos trajes nacionales, a la canción popular y a la danza. También el traje de charro. ¡Y hay que ver cómo tal espléndido fondo de una jícara de Uruapan se destacan aquellas movibles figurillas que van y vienen siguiendo al lánguido ritmo de amadas melodías!

Martínez del Río trajo a la escena, simplemente, un sencillo episodio popular. Son las vendedoras de amapolas, requebradas por sus charros, que vienen a ofrecer a una enamorada pareja el fruto divino de la tierra primaveral de los canales. La enamorada pareja baila. Las floristas y sus charros bailan también. Y no hay más... pero ¡Eso no es bastante! En cuanto a la música, Castro Padilla se contentó con enganchar... una armonización sutil... los motivos clásicos de nuestro jarabe.

Tal pues es la obra de los autores. ¿Cuál ha sido la de los intérpretes?

Desde luego, no hay encomios bastantes para valorizar la labor artística de Anna Pavlova en la *Fantasía mexicana*. Hizo con el baile lo que Best con la escenografía: presentarnos algo tan profundo, tan íntimo y tan sutilmente mexicano, que nosotros no lo imaginamos ni tan genuino, ni tan hermoso.

Ha estilizado el jarabe. ¡Y cómo! Los difícilísimos, los tremendos pasos, los baila en las puntas de los pies. Sin alterar las figuras y las líneas esenciales, convierte al jarabe, en una fantasía riquísima de “florituras”, ante la cual no podría menos que expresar un pasmo... Y su importancia, la más charra y jacarandosa bailadora de Jalisco. Sonríe, se inclina, gira armoniosamente la danzante en torno del clásico jarano.

Y completan con ella el cuadro las señoritas Saxova y Verina, esas dos guapas inglesas a las cuales el brillante atavío de la china poblana sienta a las mil maravillas.

Y viendo a Pianowski, a Doxmislawski, a Knowits, luciendo trajes de charros festejamos en ellos, tanto como el arte magnífico, la extraordinaria ductibilidad que les ha permitido comprender en términos de semanas, la plástica de nuestro baile.<sup>57</sup>

La *Fantasia mexicana* (1919) incluía tres bailes en el libreto de Jaime Martínez del Río: “China poblana”, el “Jarabe tapatío” y la “Diana mexicana”. Eva Pérez Castro fue la tiple mexicana quien dirigió los bailes, que se explicaron en el folleto de lujo de la siguiente manera:

El primer número, la “China poblana” se refiere a una joven china que llegó a ser santa y cuyo nombre legendario ha pasado de generación en generación. Se asegura que la influencia china en la artesanía mexicana tiene cierta importancia y que se puede apreciar en el vestuario, de este número. El “Jarabe tapatío” es el baile característico del Estado de Jalisco y especialmente de la ciudad de Guadalajara. El tercer y último número, la “Diana mexicana”, es el nombre de una popular melodía folklórica de rápido y fuerte movimiento, de ritmo vibrante que el compositor emplea en esta típica danza mexicana.<sup>58</sup>

Como se puede apreciar nada tienen que ver estos textos con la descripción que hizo González Peña y con los que hemos leído en otras fuentes:

<sup>57</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, “Anna Pavlova y el baile popular mexicano”, *El Universal*.

<sup>58</sup> PAVLOVA, Anna, *Mexican dances*.

Hay un corto pasaje mímico después de su entrada. Ella aparece con petulancia, como una joven descontenta que no puede encontrar una vida interesante. De repente conoce a un joven mexicano y su vida se ilumina.

Ella gira alegremente con él en una danza rápida y excitante capaz de entusiasmar hasta al más escéptico de los espectadores.<sup>59</sup>

El éxito fue delirante y clamoroso, el público agradecido llegaba al paroxismo del entusiasmo cuando lanzaba al foro sus sombreros. Aclamaba a la célebre artista que había logrado una estilización maravillosa del *Jarabe nacional*, que había embellecido con su arte nuestros bailes populares sin hacerles perder su carácter y originalidades propios.

La Pavlova incorporó a su repertorio la *Fantasia mexicana* y la representó en los teatros del mundo. Nueva York, París y Londres la aplaudieron y consagraron. Pavlova universalizó nuestra danza nacional.

En 1925 regresaron nuevamente a México Anna Pavlova y su *Ballet Russe*. Esta vez por casi cuatro semanas. Amplió su programación con seis ballets y 16 *divertissements*.

### LOS BALLETS

Título	Coreógrafo	Compositor	Diseñador
<i>Hojas de otoño</i>	Pavlova	Chopin	Korovin
<i>Impresiones orientales</i>			
<i>Miniaturas japonesas</i>	Fijima, Fumi	Geehl	
<i>Miniaturas Indostanas</i>	Shankar	Banerji	Allegri
<i>Una boda polaca</i>	Pianowski	Krupinski	
<i>Ajanta</i>	Clustine	Tcherepnin	
<i>Don Quijote</i>	Novikov	Minkus-Tcherepnin	
<i>La Princesa pájaro</i>	Novikov	Tcherepnin	

<sup>59</sup> HYDEN, W., *The genius of dance. Pavlova.*

**LOS DIVERTISSEMENTS**

<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
<i>Minueto</i>	Mozart
<i>Coquetería de Colombina y Serenata</i>	Drigo
<i>Amapola californiana, Danza china y Navidad,</i>	Tchaikowsky
<i>Bailes rusos</i>	Tchaikowsky y Rubinstein
<i>Tambourine</i>	Ramau
<i>Pas de trois</i>	Strauss
<i>Gopak</i>	Serov
<i>Vals triste</i>	Sibelius
<i>Bolero, Escena danzante siglo XVIII, Arco y flecha, Paso del listón y Bufones</i>	

Las funciones se ofrecieron en el Teatro Esperanza Iris y en la Plaza de Toros El Toreo. No tuvieron en esta ocasión mucha fortuna. Casi no pudieron realizar ensayos, en El Toreo les llovió y la Pavlova bailó para calmar a los espectadores. Hurok el empresario, utilizó los fondos de la compañía para pagar pérdidas de otros espectáculos, no pudo cancelar a los artistas y la Pavlova les liquidó con su propio dinero.

Finalizaremos este capítulo con el registro el ballet *Hojas de Otoño* (1918), poema coreográfico en un acto:

Las figuras alegóricas representan una última delicada crisantema de la estación y el turbulento viento de otoño que se agita en todas direcciones sobre los céspedes de un bello parque, arremolinando las hojas caídas y abatiéndose al fin sobre la indefensa crisantema. La arranca de su sitio, la arroja rudamente contra el suelo y continúa su racha destructora.

Un poeta vaga por el parque y, dirigiéndose a la pobre crisantema caída, la levanta con la mayor ternura, acaricia sus revueltos pétalos y la besa.

El vandálico viento de otoño vuelve, rudamente arrebatada a la crisantema de las manos del poeta y la arroja nuevamente al suelo. El poeta la lleva cerca de una fuente, con toda delicadeza la coloca sobre un musgoso banco y se retira a leer a un sitio cercano.

Una vez más el viento se la lleva y la arroja en una nube de hojas de otoño que perversamente la estrujan arremolinándose a su alrededor y arrancándole sus pétalos como si fueran aliadas del viento. El poeta hubiera ido en su auxilio si no le hubiera impedido la llegada de una bella joven que se le vino a reunir.<sup>60</sup>



Elena Saxova, Anna Pavlova y Winefride Verina en *Fantasia mexicana*.

<sup>60</sup> PAVLOVA, Anna, *Hojas de otoño*.

## MEDITACIÓN SOBRE LA ORIGINALIDAD COREOGRÁFICA

**P**ROPONGO AQUÍ un alto en el camino para intentar hacer algunas reflexiones sobre la coreografía original. Lo que me interesa destacar son las coreografías innovadoras, esas obras únicas no conocidas hasta su estreno, cuyo autor las presentó por primera vez ante su público y la crítica.

Me propuse registrar cada producción por su nombre, su equipo de creación, cuándo y dónde se habían realizado y su impacto de recepción. He cumplido en parte con ese propósito.

Al momento puedo hablar de las danzas cortas, creadas por artistas visitantes que mostraron en México amplísimos repertorios; relaciono las *Danzas Aztecas y Mayas* de Norka Rouskaya, la *Zandunga* de Tórtola Valencia y la *Fantasia mexicana* de Anna Pavlova.

No se si la Rouskaya trató en su gira por Sudamérica de bailar danzas indígenas. En México, en sus *Danzas Aztecas y Mayas* se puede percibir su interés por la reconstrucción dancística de antiguas culturas. Norka se hizo asesorar durante meses por entendidos antropólogos, folkloristas, músicos y pintores. Pese a su empeño, al haber sido la primera bailarina en intentarlo, los testimonios, propósitos y fotos me hacen pensar que sus danzas tenían mucho en común con los estereotipos

escénicos que habían impuesto otros artistas de baile, deseando revivir también danzas griegas.

Los públicos del Distrito Federal, Veracruz y Mérida recibieron con agradecimiento sus danzas, pero nada se sabe de las consecuencias en el extranjero. “Clitandro”, de *El Universal*, la despidió diciendo:

Norka Rouskaya se va... El éxito domado se unirá a su carro para deslumbrarnos con la fantasmagoría de sus danzas vernáculas; la grácil danzarina, ha recorrido en triunfo la República, llevando doquiera el prestigio de su arte y el encanto de su belleza...<sup>61</sup>

En el caso de Tórtola, hay que hacer hincapié que estudió coreografía indígena y que una de sus interpretaciones fue la *Danza incaica*. Su estancia en México también fue de más de un año; acompañada de sus amigos intelectuales compartió la vida cotidiana de “tianguis” y pueblos cercanos, fuentes de su inspiración. Ella explicaba que cuando crea, baila y que:

El movimiento de los bailes indígenas es muy sugerente.

Sobre él se pueden crear danzas soberbias. Es, por supuesto, poca cosa. Tienen excesiva monotonía. Más, la fantasía y el temperamento de la artista deben crear lo que falta.<sup>62</sup>

En *Zandunga*, la Valencia trató de plasmar sus intuiciones sobre las diferencias que esta tierra brinda. Asimiló y unió colores brillantes, exageró en sus trajes fantasiosos olanes y joyas, lo que confirmó lo que ella había dicho:

Tórtola tiene la inventiva de Michel Fokine, los atrevimientos alados de Nijinsky, la lascivia de la Karsavina, la esbeltez medieval de Helena Rubins-

<sup>61</sup> “CLITANDRO”, “Las danzas aztecas de Norka Rouskaya”, *El Universal*.

<sup>62</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, p. 327.

tein, la sobriedad de Sofía Federova y se viste con la inagotable fantasía con la que vestiría León Bakst.<sup>63</sup>

Sin embargo, cuando Tórtola actuaba con su característica forma de bailar, más parecía una danzarina popular, una aficionada auténtica y una gran artista personalísima y con algo extravagante.

Como se comentó anteriormente, la *Zandunga* provocó indiferencia en nuestro medio, pero entusiasmó en España.

La Pavlova acostumbraba renovar constantemente su extenso repertorio. En Brasil montó *Guaraní*, con música de la ópera de Gómez, en la que hizo una verdadera creación del rol de la “mujer india”. En la *Fantasia mexicana* logró una breve coreografía que es el resultado del gran conocimiento de su oficio: el músico, el pintor y el argumentista, a quienes acudió, le brindaron el tema y el ambiente necesario; una reconocida bailarina popular, el material coreográfico apegado a los usos y costumbres de la época, ella misma y cinco de sus mejores bailarines, intérpretes soberbios, recrearon los movimientos que eran familiares para un público entusiasta que los identificó como genuinos y al mismo tiempo los calificó de sublimes.

La exigencia del zapateado sobre “las puntas”, alrededor del sombrero, que Pavlova realizó con increíble destreza, hicieron delirar a los espectadores de México y el mundo.

El vaticinio del cronista de la *Revista de Revistas* se cumplió:

Ante públicos extranjeros, tal ballet gustará seguramente, fuera si se quiere de la estética de su coreografía o de las bellezas melódicas de su música, por matiz exótico que hace que siempre se acoja con aplausos a cuanto de estas tierras de América trasciende a otros continentes.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 328.

Nuestro agradecimiento más efusivo a la insigne danzarina rusa por este simpático gesto suyo, de engarzar en el oro de altísimos quilates de su arte, una gema desprendida de nuestros ocultos y vírgenes tesoros populares.<sup>64</sup>

Puedo concluir que estas miniaturas dancísticas confirman una singular producción con temática mexicana, original, única, diferente, que enriqueció el patrimonio coreográfico mundial.



Anna Pavlova y Mikhail Pianowski en *Fantasia mexicana*.

<sup>64</sup> *Revista de Revistas*, p. 20.

## LOS MAGNÍFICOS POTAPOVICH

**E**N NUEVA YORK, en octubre de 1919, los diarios *The Sun* y *The Morning Telegraph* dieron pormenores de la magnífica recepción que Henry Uddleston Roger, acaudalado personaje, ofreció a 700 aristócratas yanquis en su villa italiana, frente al mar en Southampton.

Adolfo Best Maugard y la baronesa Leonie de Soviny dirigieron el programa artístico, en el que sobresalieron las actuaciones de Stanislav Potapovich y Tamara Swirskaya, quienes acompañados por Florencia Enrigh, Apple Cassidy y Jacob Kinsberry ejecutaron una *Danza mexicana* con música de Manuel Castro Padilla y Fernando Esperón.

Se dijo en la sabrosa crónica:

Best, puso al servicio de esta simpática empresa todo su talento y exquisito gusto artístico, cuidando de que los más pequeños detalles folkloristas no se omitieran, y así, el número mexicano fue el más gustado, habiéndose visto los distinguidos artistas en el caso de repetir por siete veces consecutivas, en medio de clamorosas ovaciones, la danza ideada por nuestros paisanos... la Swirskaya y Potapovich, gracias a la sapiente y delicada intervención de Adolfo Best, lograron demostrar una asimilación perfecta del ritmo y la gracia del baile popular mexicano, estilizado y ennoblecido por nuestros jóvenes artistas. Best no sólo arregló los bailables, sino que pintó un bello decorado sujetándose en todo y por todo al colorido y dibujo que emplean nuestros indios en las bateas y otros objetos de uso corriente.

...El vestuario es auténtico, pues fue regalado por nuestro Gobierno a la Compañía de Anna Pavlova, pero no habiendo llegado en tiempo oportuno a Nueva York, esta gentil artista no lo pudo aprovechar en su gira por la República de Argentina, quedando a cargo, mientras tanto, del citado Adolfo Best, quien lo proporcionó al cuadro de Stanislav Potapovich, para la feérica representación de Southampton.<sup>65</sup>

En la reseña se aseguró que Potapovich perteneció al Ballet Imperial Ruso, que incluyó en su repertorio la *Danza mexicana* y la presentó ante la crítica de Nueva York.

En 1921 se presentó la *Gavota mexicana* con música de Manuel M. Ponce, diseños de Roberto Montenegro y Carlos E. González y coreografía de Stanislava Mol de Potapovich.

En México, en la calle Valladolid, se instaló la Academia de Bailes Clásicos Potapovich a cargo de Madame Mol, a ella acudieron Nellie y Gloria Campobello y Tessy Marcué, entre otras.

Recordó Nellie que Stanislava Madame Mol que era el apellido de su esposo holandés, “era polaca con escuela de San Petersburgo; ella sí tenía conocimientos y un día me puso a bailar de mariposa para un festival”.<sup>66</sup>

Tessy, decía que Stanilsav Potapovich era el hermano de Madame Mol y que “era magnífica profesora y ganó tanto dinero... después compró su casa en la calle Antonio Sola, hizo un teatro enorme y lo alquilaba para fiestas y todo... Ella nos formó...”.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> *El Universal ilustrado*.

<sup>66</sup> CARDONA P., *La nueva cara del bailarín mexicano*.

<sup>67</sup> MARCUÉ Tessy, *Charla de danza*.

La verdad es que hasta la fecha es dudoso saber como los Potapovich llegaron a México. Están registradas sus actividades públicas desde 1921 en actuaciones en *The Roly Poly Theater* y festivales hasta 1933.

Los Potapovich mostraban un variado repertorio, mucho del cual era de Anna Pavlova: *El Cisne* de Saint-Saëns, *La Gavota* de Lincke, la *Danza de Anitra* de Grieg y el *Momento musical* de Schubert; también otros bailes como *Mariposas* de Kreisler, *Vals Op 62. Número 2* y *Mazurca* de Chopin, *La Danza china* de Allan, *Estrella* de Massenet, la *Serenata* de Toselly y el *Prelude* de Rochmaninoff, entre muchísimas otras.

Así como el ballet de la ópera *Fausto* también temas mexicanos: el *Jarabe tapatío* (1931), *Danzas aztecas*, *Danzas mexicanas* de después de la conquista y *Baile tehuano* (1932).

Madame Mol anunció el traslado de su academia a la ciudad de Nueva York. No sabemos si fue así.

Todo lo expuesto es una historia que debemos profundizar.



Thamara Swirskaya y Stanislav Potapovich, en una fiesta organizada por el pintor mexicano Adolfo Best, en Estados Unidos.

## LA ZANDUNGA VISTA POR VASCONCELOS

ENTONCES FUE CUANDO se descubrió el baile... fue bailado con sensibilidad y comprensión. Los bailarines fueron ya artistas creadores, inspirados en bailes populares o interpretando trozos de música especial.<sup>68</sup>

Pertenecientes a esta clase de artistas Tórtola Valencia, Lupe Vélez y años después Nellie Campobello, recrearon la *Zandunga*, originaria del Istmo de Tehuantepec, que José Vasconcelos describió con todo detalle:

La danza tehuana es, sin embargo, de lo más característico de que pueda ufanarse el Continente. Cuando se presenta solemne la acompañan orquestas de cuerda, a las cuales se incorpora una docena de clarines militares.

Irrumpe un toque de corneta y en derredor la orquesta inicia, mantiene un contraste de ritmos violentos y desfallecimientos lánguidos. Los hombres visten de blanco, estilo de la tierra cálida. Las mujeres lucen falda roja o azul, floreada y de amplio vuelo; blusa amarilla, corta; los brazos torneados al aire, y al cuello, rosarios de oro; duro el cuerpo color de avellana; erectos, impúdicos, los senos bajo la leve tela flamante; desnudo el ombligo; el torso, ondulado serpea. En la frente, una toca de encaje; largas las pestañas negras, recta la nariz y sensuales y pecaminosos los labios, que modulan una lengua dulce y pérfida, incomprensible como sus almas.

<sup>68</sup> “GLÓBULO”, “Los bailes de la señora Antonia Mercé”, *Revista de Revistas*.

Sujeto a la nuca, el pañuelo de seda rojo o amarillo cae en ángulo encubriendo a medias la espalda, los hombros. Comienzan el baile erguidas y voluptuosas, fusión inconsciente de altivez y sensualidad. Los ritmos violentos les despiertan ardores sol en canícula. Y los pasos lentos fingen dulzuras peligrosas de vena subterránea, de cenote maya que corre a muchos metros de profundidad, frío bajo las arenas calcinadas de la superficie. Parece que toda la selva acudiese al llamado heroico de los clarines de júbilo; del suelo mismo nacen ansias de fecundidad que envuelven, estremecen las pantorrillas desnudas y succulentas de las bailadoras. El simulacro amoroso desenvuelve su seducción multicelular, se consuma con fuego y estrépito; danzan juntas un instante las parejas firmemente abrazadas, luego se separan y el ritmo se torna lánguido. Las mismas escenas se repiten largas horas de la noche serena, bajo las estrellas y sin más interrupción en lo infinito que la fugaz refulgencia de los bólidos. Una y otra vez la magia de los sonidos vuelve a lanzar los cuerpos a la dicha de la pasión fingida, más perdurable que la realidad costosa, extenuante. Tira el alcohol a los machos y siguen bailando ahora solas las mujeres, incitantes y hieráticas, eternamente victoriosas en la lid erótica.

Los clarines ya no lanzan al viento su clamor impetuoso; está vencida la intermitente virilidad y sobrevive el ritmo lánguido. Una voz femenina imperturbable, voz de bruja o de Diótima campestre, repite en voz alta la copla intencionada y doliente; ¡Ay Zandunga, mamá por Dios!<sup>69</sup>

Seguramente este texto pueda servir de inspiración a los coreógrafos que deseen trabajar el tema.

Otras versiones basadas en la danza tehuana fueron presentadas por Adolfo Best Maugard, en la *Gran noche mexicana* con el Ballet del Centenario (1921); por Covarrubias en el *Ballet de Tehuantepec* (1926); por el Ballet Carroll (1927); Yol Itzma (1932); Xenia Zarina (1935); Sergio Franco (1936) y Magda Montoya (1938).

<sup>69</sup> “La Zandunga”, en *Páginas escogidas*, Ediciones Botas, p. 232.

LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

Carlos Chávez le dedicó todo un Interludio en su Ballet *HP* (1932) y Luis Felipe Obregón es el coreógrafo de *La Zandunga*, filme dirigido por Fernando de Fuentes (1938).



Xenia Zarina en *La Zandunga*.



Nellie Campobello en *La Zandunga*.

## RENOVAR LO CLÁSICO

NADIE COMO VASCONCELOS para introducirnos en la danza del siglo XX;

Y no se sabría precisar si es de la danza de donde procede el pensamiento, o es el pensamiento artístico el que se apoderó de la plástica para hacerla danza. Baile clásico llaman los programas de espectáculos a toda pantomima que más o menos imita el arte del desnudo casto y la belleza marmórea, turgente y juvenil. Por desgracia, aquí como en otros casos, lo clásico degenera en lo académico. Así ocurrió con el baile renovado en los círculos cultos de Italia por el siglo XV. Catalina de Médicis lo introduce en Francia, pero Luis XIV crea la Academia de la Danza, que habría de iniciar el arte coreográfico acompañante de la Ópera y el Ballet que llega a nuestros días. El estilo italiano de saltos sobre la punta del pie, gasas y afeites y música ligera, engendra el modo francés de los desnudos simulados con el maillot.

Esto era la danza al comienzo del siglo, antes de la irrupción de los rusos y antes de Isadora Duncan.<sup>70</sup>

Ya nos hemos referido a los rusos, a figuras como Diaghilev, que con sus *Ballets Russes* promueve la creación de importantes obras producto de personalidades artísticas que se consagran en los años 20 y 30; y a la Pavlova que nos trae a México “el ballet tal como lo han organizado los rusos... considerado universalmente como la culminación artística de la escena”.<sup>71</sup> Y a coreógrafos como Michel Fokine, iniciador del nuevo

<sup>70</sup> VASCONCELOS, José, *Estética*, p. 529.

<sup>71</sup> “BUFFALMACCO”, “El ballet ruso en el Arbu”, *El Pueblo*.

ballet basado en sus cinco principios; movimiento, gesto, expresividad, cuerpo de baile e igualdad con la música, el decorado y el vestuario.

Con la compañía de la Pavlova se conoció en nuestro país su *Chopiniana* (1907), *La muerte del cisne* (1907) y *Las siete hijas del Rey duende* (1913); años después se estrenó mundialmente en México su *Barba Azul* (1941) y *Helena de Troya* (1942).

Sobre la Duncan retomamos a Vasconcelos:

...todo el mundo sabe que su mérito esencial consistió en desembarazar la escena de todo aparato académico, para renovar, restablecer lo llamado clásico en su pureza helénica.

En París... reemplazó el giro medido, el gesto profesional de los bailarines “de la Ópera” con el color de la salud, el brío del ritmo, la fascinación de la juventud.

Rápidamente la moda nueva cundió por los escenarios del mundo, mezclada de charlatanismo estético, helenismo de segunda mano, y buena dosis de pornografía. La degeneración hacia la gimnástica era el principal riesgo de un género que, a falta de las melodías originales griegas, se veía limitado a los saltos, las carreras a muslo descubierto, las vagas imitaciones de frisos y bajorrelieves.

Infatigable, sin embargo, la creadora del terpsicorismo helénico, difundía modelos tomados de los museos atenienses, e inventaba cuadros.

Imitando las figuras de danzarinas veladas, que se supone oficiaban en las ceremonias mortuorias de Grecia y con música de Chopin, se lanzó la *Danza Fúnebre* que hizo la celebridad efímera de no pocas bailadoras. En seguida las mejores obras de la música romántica fueron ensayadas en sus posibilidades de adaptación al baile. Resultó en el conjunto un arte híbrido y un poco arbitrario pero que, ejecutado por mujeres realmente bellas produjo espectáculos asombrosos... Lo peor de estas interpretaciones es la escuela de imitadoras que produjera “incomprendidas” principalmen-

te sajonas, que aseguran hallarse necesitadas de expresar “su personalidad por medio del ritmo”... y hacen de la danza pretexto de conferencias y aún confidencias ibseniano-feministas, cuando no freudianas. Ya se adivina que son, por lo común feas, las obsesionadas de la “self expressiou”, de no serlo, ya no andarían ni reprimidas, ni expresando en discursos lo que tiene otros causes naturales de desahogo.

No era de este género Isadora, ni mucho menos sus discípulas, nueve jovencitas lozanas como estatuas desprendidas de algún mármol de Praxiteles. Cástanamente semidesnudas y rubias, risueñas y ágiles, embriagadas de música sentimental y triunfante, *glorious creatures* las llamaba, con justicia, la Duncan en su discurso de explicación inevitable y en ella excusable por el talento que derrochaba.

El público en explosión de gratitud, aclamaba a la maestra y alumnas, acabó por llamarlas: Isadorables... Pero donde quiera que la danza del teatro se recargue de trapos, se complique con pasos académicos, teorías de baile puro y arte abstracto, juicios de crítico, el ejemplo de las Isadorables renovará, limpiará la escena. El grupo juvenil, a la teoría de los frisos griegos; he allí el clasicismo auténtico; muslos en salto rimado, brazos al aire como si tejieran la brisa de los campos en primavera; rostros encendidos con la alegría de existir y de ser bellos, lo que ya es, entre hombres, una forma de glorias.<sup>72</sup>

En 1918, en el Teatro Principal se ofreció un recital de danzas simbólicas, estéticas, clásicas y antiguas, interpretado por *mademoiselle* Marie Louise Starling, bailarina de la Ópera de París, discípula de Isadora Duncan. Casi una decena de funciones de las cuales no tenemos más datos.

Este hecho y una “misteriosa” lápida en la gaveta número 19 del Panteón Histórico de San Fernando, con el nombre de la Duncan se pierden entre miles de especulaciones. Una Starling aparece fotografiada con Isadora en un grupo.

<sup>72</sup> VASCONCELOS, José, *op. cit.*, pp. 530-531.

Los restos de la Duncan descansan en el cementerio *Père Lachaise* de París. Sin duda Isadora influyó en todas las danzarinas de la época y aún ahora vemos “Isadoras” irrumpiendo importantes foros del mundo.

No podemos saber si las versiones de la *Marcha fúnebre* de Chopin que nos mostraron en nuestra ciudad, la Rouskaya y Tórtola Valencia, algo tenían de visión profética de lo que vivió la Duncan poco antes de la muerte de sus hijos:

Me imaginaba un ser llevando en brazos a un niño muerto, a paso lento, vacilante, hacia el lugar de Reposo; bailaba el descenso a la tumba y el vuelo del espíritu escapándose de su prisión de carne y elevándose, elevándose hacia la luz; la Resurrección.<sup>73</sup>

En 1931, Estrella Morales interpretó el *Nocturno Op. 9, número 2* de Chopin, bailado al estilo de Isadora Duncan.<sup>74</sup>



Isadora Duncan y sus discípulas.

<sup>73</sup> BARIL, J., *La danza moderna*, p. 29.

<sup>74</sup> Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón, programa de mano, SEP, Departamento de Bellas Artes, julio 12 de 1931.

## DE ISADORA A LA GRAHAM

**I**SADORA DUNCAN fue la precursora de la llamada “danza libre”, que en 1926 con Martha Graham, fue designada como “danza moderna”.

Sus precursores europeos fueron: Francois Delsarte quien desarrolló la estática, el dinamismo y la semiótica; Jaques-Dalcroze, la rítmica; el teórico Rudolf Laban, la cinetografía, la coreútica y la eukinética; el coreógrafo Kurt Joos, la danza expresionista y Mary Wigman, el movimiento dinámico elaborado con las cualidades subjetivas y emocionales.

Los pioneros norteamericanos fueron bailarines que se sintieron obligados a ser su propio compositor. La Duncan estudió el ritmo respiratorio y el centro del movimiento. Loie Fuller, quien vino a México en 1897, utilizó al mismo tiempo los efectos de luz y movimiento. Maud Allan, defiende la inspiración apoyada en la música. Ruth St. Dennis impulsó la visualización musical. Ted Shawn creó una danza específicamente masculina. Todos ellos fueron los primeros en rechazar las reglas del ballet clásico.

La generación de fundadores de la danza moderna en Estados Unidos, es importante por sus propuestas constantes e innovaciones que se sucederán unas tras otras en enormes cantidades. Esos elementos se plasmaron en una poderosa producción coreográfica, siendo el tema esencial el hombre y las preocupaciones estéticas de cada época.

En 1920 Ted Shawn montó *Xóchitl*, espectáculo vodevilesco original para Martha Graham y para sí mismo. Alexander Portages, empresario del oeste, lo contrató abriendo las puertas del vodevil a la danza estética.

Shawn, siguiendo la temática latinoamericana que Cecil B. DeMille había hecho popular en el cine, creó un antiguo melodrama. Es la historia de una doncella tolteca, Xóchitl, que baila ante un emperador a quien rechaza, cuando bajo los efectos del pulque la requiere. Xóchitl logra que su padre le perdone la vida. El clímax se produce cuando Xóchitl defiende su pureza cuerpo a cuerpo.

La música fue compuesta por Homer Grunn, reconocido como una autoridad en melodías aborígenes americanas. El escenario y el vestuario fue diseñado por el mexicano Francisco Cornejo, experto en arte azteca, tolteca y maya. Logró una producción novedosa. La Graham en su interpretación desarrolló potencialidad expresiva, la pasión interna del bailarín; la historia le hizo vivir un drama de acción vigoroso.

*Xóchitl* (1920), fue aclamado como “el primer ballet nativo de América” por su dinamismo y poderosa danza viril llena de movimientos fuertes y terrestres, danza característica en la creación de Ted Shawn.

La gira por el oeste se hizo entre 1920 y 1921, de Victoria y Vancouver, en el Norte, hasta Toronto Canadá, en el Este. Shawn continuó hasta 1923 con una pequeña compañía de concierto.

La Graham se consagró con su *Xóchitl* en Nueva York, en Santa Bárbara, California, su ciudad natal y en Londres. Danzó a través de su país en giras interminables. Vislumbró una futura fuente para su obra coreográfica: los ritmos de su propio país, la tierra norteamericana.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> KEANDALL, E., *Así bailaron. Historia de la danza en los Estados Unidos*, pp. 241, 242, 243, 250 y 253.

## UNA OBRA DE REDENCIÓN NACIONAL

**D**URANTE EL GOBIERNO INTERINO de Adolfo de la Huerta del 24 de mayo al 30 de noviembre de 1920, todo pareció ser reestructurado en el área cultural:

La Universidad Nacional ha sido reorganizada y sus funciones se han ampliado, haciendo depender de ella todas las escuelas que estaban regidas por el Gobierno del Distrito.

La Escuela Nacional de Bellas Artes ha sido reorganizada igualmente... Se ha abierto una academia al aire libre...

Fueron reducidas a una sola institución la Escuela de Arte Teatral y el Conservatorio Nacional de Música.<sup>76</sup>

José Vasconcelos fue nombrado rector de la Universidad Nacional de México, en donde vislumbró la elaboración de un sólido proyecto de ley federal de Educación Pública.

Vasconcelos, en el discurso que pronunció con motivo de la toma de posesión como rector, expresó fervientemente:

<sup>76</sup> DE LA HUERTA, Adolfo, Al abrir el Congreso las sesiones ordinarias el 1° de septiembre de 1920, pp. 435-436.

Por encima de todas las leyes humanas, está la voz del deber como lo proclama la conciencia y ese deber me obliga, a declarar que no es posible obtener ningún resultado provechoso en la obra de educación del pueblo, si no transformamos radicalmente la ley que hoy rige la educación pública, si no constituimos un Ministerio Federal de Educación Pública.

He sentido que este nuevo Gobierno en que la Revolución cristaliza como en su última esperanza, tiene delante de sí una obra basta y patriótica en la que es deber ineludible colaborar.

...El país ansía educarse; decidnos vosotros cuál es la mejor manera de educarlo.

...De esta Universidad debe salir la ley que dé forma al Ministerio de Educación Pública Federal que todo el país espera con ansia.

...Nuestras aulas están abiertas como nuestros espíritus, y queremos que el proyecto de ley que de aquí salga, sea una representación genuina y completa del sentir nacional; un verdadero resumen de los métodos y planes que es necesario poner en obra para levantar la estructura de una nación poderosa y moderna.

...Os pido a vosotros y junto a vosotros a todos los intelectuales de México, que salgáis de vuestras torres de marfil para sellar pacto de alianza con la Revolución. Alianza para la obra de redimirnos mediante el trabajo, la virtud y el saber.

...La Revolución anda ahora en busca de los sabios.

...Las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres.

...Los hombres libres no queremos ver sobre la faz de la tierra ni amos ni esclavos, ni vencedores ni vencidos, debemos juntarnos para trabajar y prosperar.

...Al decir educación me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo, en favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productora de cada mano que trabaja y la potencia de cada cerebro que piensa.

...Necesitamos producir, obrar rectamente y pensar. Trabajo útil, trabajo productivo, acción noble y pensamiento alto, he allí nuestro propósito.

...La cultura es un fruto natural del desarrollo económico. Los educadores de nuestra raza deben tener en cuenta que el fin capital de la educación es formar hombres capaces de bastarse a sí mismos y de emplear su energía sobrante en el bien de los demás.

...Organicemos entonces el ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores. Y no descansemos hasta haber logrado que las jóvenes abnegadas, que los hombres cultos, que los héroes todos de nuestra raza se dediquen a servir los intereses de los desvalidos y se pongan a vivir entre ellos para enseñarles hábitos de trabajo, hábitos de aseo, veneración por la virtud, gusto por la belleza y esperanza en sus propias almas. Ojalá que esta Universidad pueda alcanzar la gloria de ser la iniciadora de esta enorme obra de redención nacional.<sup>77</sup>

Adolfo de la Huerta, presidente constitucional sustituto de la República informó finalmente:

Se ha terminado ya el estudio para el proyecto de la federalización de la enseñanza..., se ha organizado... la cruzada del alfabeto... con un cuerpo de profesores honorarios de ambos sexos, con título oficial para enseñar a leer y escribir en todo el territorio de la República... Se han adquirido libros... para organizar bibliotecas populares en las ciudades.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> VASCONCELOS, José, "Discursos" *Boletín de la Universidad*, órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes, pp. 7-13.

<sup>78</sup> DE LA HUERTA, Adolfo, *Informe*, pp. 61-62.



Adolfo de la Huerta ex-presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

## CHÁVEZ, PRECURSOR DEL BALLET MEXICANO

EN 1921, JOSÉ VASCONCELOS tenía 39 años, Diego Rivera 35, Carlos Chávez, Carlos Pellicer y Rufino Tamayo 22, Octavio Barreda 24 años, Agustín Lazo 23, José Gorostiza 20 y Miguel Covarrubias 17.

Vasconcelos con sólo su presencia y su interés por lo cultural, movilizó a todos estos intelectuales. Diaghilev, con su milagro de los *Ballets Russes*, los motivó a componer obras coreográficas. La Pavlova con su ejemplo de la *Fantasia mexicana* los estimuló a producir ballets mexicanos. El presidente Obregón propició con fines políticos las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, motivo detonador para dedicarse a crear nuestra mexicanidad.

Carlos Chávez fue el personaje central de este relato que centró sobre sus ballets. Chávez rememoró:

En 1921... Adolfo Bolm estaba de visita en México a invitación de la Secretaría de Educación Pública y con frecuencia nos reuníamos él, Pedro Enríquez Ureña y yo. De los tres salió la idea de hacer unos ballets mexicanos. Pedro habló con el ministro Vasconcelos, quien enseguida me encargó hacerlos, facilitando algunos medios económicos.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 21.

Adolfo Bolm, director del Ballet de la *Metropolitan Opera House* de Nueva York, presenció diferentes festivales durante las citadas fiestas. Llegó a comentar con Adolfo Best Maugard y Manuel Castro Padilla lo importante que sería formar un cuerpo de ballet mexicano, que podría ser único en el mundo, por su riqueza y color.<sup>80</sup>

Bolm inició los ensayos, las danzas se acompañaron con piano pero no cuajó la coreografía. Los impedimentos se multiplicaron. No se logró la cooperación de los dirigentes oficiales. Bolm se fue para no regresar.

Carlos Chávez comentó al respecto:

Pasé muchas semanas, después de que se fue Bolm, buscando un argumento mexicano que fuera teatral y bailable; al final lo encontré... De golpe, y sin que previamente hubiera yo escrito nada parecido, escribí *El fuego nuevo*, por la fuerza subconsciente y natural de las influencias recibidas.<sup>81</sup>

Chávez, desde temprana edad, conoció la música indígena, durante sus vacaciones en Tlaxcala y años más tarde en sus visitas y residencia en Puebla, Veracruz, Jalisco, Nayarit, Michoacán, Guanajuato y Oaxaca, entre otras entidades.

*El fuego nuevo* no llegó a escenificarse. El pintor Agustín Lazo hizo los diseños de decorados y trajes. El argumento del propio Chávez está basado en la ceremonia ritual azteca que se celebraba cada 52 años. El pasaje culminante describe el sacrificio de un prisionero y cómo el Gran Sacerdote prende el fuego nuevo, el don de vida, que se distribuye a todos los rincones del imperio por medio de antorchas encendidas. La partitura incluye:

- I. Preludio.
- II. Danza del terror.

<sup>80</sup> CASTRO PADILLA, Manuel, *Nuestra ciudad*.

<sup>81</sup> GARCÍA MORILLO, Roberto, *op. cit.*, p. 21.

- III. Danza sagrada.
- IV. Danza de los guerreros.
- V. Interludio.
- VI. Danza de la alegría.<sup>82</sup>

Seis años más tarde Carlos Chávez insistió en montar su ballet. En Nueva York trató de convencer a Irene Lewisohn para producirlo en la *Neighborhood Playhouse*.

La Lewisohn le informó que era muy tarde para incluirlo en la siguiente temporada, aunque después ella lo buscó y no lo encontró. Tampoco logró comunicarse con Covarrubias y nada sucedió.

Chávez acudió a la agente francesa Flynn Paine, concedora del arte mexicano, que entabló tratos con S. L. Rothafel “Roxy”, para producir *El fuego nuevo* en el *Roxy Theatre* a fines de 1927, con un coro y una orquesta de 110 músicos. Chávez se enfrentó a innumerables dificultades y aunque dio todas las facilidades, el ballet no se estrenó. La Paine, Lazo y Rufino Tamayo, que habían acompañado a Chávez a Nueva York, compartieron este fracaso.<sup>83</sup>

Inútilmente se habían ilusionado, cuando los dibujos de Agustín Lazo que reconstruían una pirámide azteca recibieron grandes elogios. Agustín Lazo le escribió a Chávez al respecto:

Qué bueno que al fin se represente el ballet, por ti sobre todo, pues tu música y texto son los que merecen llegar al público. Los dibujos no tienen más mérito que la buena voluntad que puse entonces en servirte, ahora me parecen de una geometría demasiado fácil y muy visible, pero ya realizados perderán un poco de su rigidez.

<sup>82</sup> HALFFETER, Rodolfo, *et al*, *Carlos Chávez, Catálogo de sus obras*, p. 34.

<sup>83</sup> L. PARKER, Robert, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez”, *Heterafonía*, pp. 9-13.

No necesito decirte que lo que tú y Tamayo hagan me parecerá perfecto y que estoy encantado de que sea él quien enmiende un poco mis defectos, pues sé que lo hará como verdadero amigo y ya sabes que entre colegas es muy difícil decir eso.<sup>84</sup>

Carlos Chávez también había orquestado la obra para un gran conjunto, se las ingenió para adquirir instrumentos aztecas (100 flautas de arcilla, 8 calabazas para hacer güiros), así como supervisar la construcción de los teponaxtles por la *Taylor White Extrating Company of Camden* de Nueva Jersey.

Rafael en todo momento manifestó su determinación de zafarse del compromiso y llegó a declarar: “no pagaremos nada por este ballet y el solo hecho de que lo estemos presentando es su única remuneración”.<sup>85</sup>

Pese a esta penosa experiencia, Chávez volvió a insistir, esta vez con la compañía del ballet Pavley-Oukrainsky de Chicago:

Estoy enviando una copia del argumento de mi ballet azteca, *El fuego nuevo*. Recuerdo que durante su última visita a la Ciudad de México, consideraron posible de producirlo. Tengo los dibujos de los decorados y trajes de Agustín Lazo, así como la orquestación y las partituras para piano... Tengo también réplicas de códices aztecas y fotografías de esculturas, pensando que serán una ayuda para crear la coreografía. Este ballet, pienso es posible representarlo en un espacio al aire libre.<sup>86</sup>

Serge Oukrainsky le contestó que el *Hollywood Bowl* no era apropiado para presentar el ballet y que Andreas Pavley estaba en París y que posiblemente podrían montarlo en un teatro de Europa. Desgraciadamente este proyecto tampoco prosperó.

<sup>84</sup> AGNM, México, D. F., Fondo Carlos Chávez, Caja correspondencia 7, exp. 81, Agustín Lazo a Carlos Chávez, París, agosto 11 de 1927.

<sup>85</sup> *Ibidem*, Caja correspondencia 10, exp. 129, noviembre 8 de 1927.

<sup>86</sup> *Ibidem*, Caja correspondencia 10, exp. 74, Carlos Chávez a Pavley-Oukrainsky, Nueva York, 24 de mayo 1928.

Carlos Chávez desde 1921 continuó planeando y tratando de componer ballets, una copiosa correspondencia con sus amigos nos da testimonio de ello. En esas cartas además se describen y comentan los espectáculos a los que asisten, especialmente en el extranjero. Pellicer es uno de ellos. No podríamos referirnos a todos los interesantes conceptos expresados, nos concentraremos a sus proyectos de crear ballets mexicanos o creaciones coreográficas novedosas.

El “Chamaco” Covarrubias, así le decían a Miguel, le informó en 1924 que Charles Chaplin se había interesado por su propuesta de hacer un ballet-pantomima cómico. Chaplin realizaría el libreto, Chávez la música para una banda de jazz y la obra se produciría en la *Neighborhood Playhouse* de Nueva York. Otra idea que no se realizó.

Lazo desde Italia y Francia lo bombardeó con misivas que prometían mil posibilidades:

¿Con quién crees, que he hecho gran amistad en Florencia? Max Jacob. Se ha ofrecido a ayudarme con todo en París y dice que el ballet azteca allá será un exitazo, que me dará una carta para Jean Cocteau para que éste me lleve con Diaghilev, y dice que absolutamente a nadie le diga yo nada del asunto porque nos plagiarían la idea, pues ahorita lo azteca empieza a presentarse en París y dentro de poco hará furor. Mándame todo lo más pronto posible, así como las hojas más interesantes del códice y la traducción del argumento.<sup>87</sup>

...yo ya estoy en Roma, pero traigo una carta para Cocteau (de Jacob) en la que me presenta como un pintor amigo suyo de mucho talento, e indicándole el gran suceso que los ballets tendrán en París; así que es indispensable me mandes todo a la mayor brevedad posible, con argumentos extensos y correctamente traducidos al francés.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> *Ibidem*, Caja correspondencia 7, exp. 81, Agustín Lazo a Carlos Chávez, Florencia, 1925.

<sup>88</sup> *Ibidem*, Roma, 1925.

...en París, vi a Cocteau y hablé con él del Ballet, cree que es una cosa interesante y que con el tiempo podría hacerse, pero este momento es malo porque la compañía de Meré está tan mal, que han tenido que convertir el Teatro de los Campos Elíseos en *Music Hall* y cree que esta compañía es la indicada para nuestro espectáculo. Diaghilev está también muy mal de fondos para emprender espectáculos nuevos, en fin, la situación general es muy grave en estos momentos, se hace sentir en las manifestaciones artísticas de lujo.

Sin embargo, me dice que hablará con Diaghilev y que sería bueno oír la música.<sup>89</sup>

Max Jacob, el poeta precursor del surrealismo fue sin duda uno de los muchos intelectuales que rodeaban a Diaghilev y sus colaboradores. En efecto, en ese año de 1925, los ballets suecos (1920-1925) dirigidos por Rolf de Meré se desintegran en París. Jean Cocteau, pintor, escritor y poeta se interesaba verdaderamente por impulsar la creación coreográfica, había escrito para Diaghilev los libretos de *Le Dieu Bleu* (1912), *Parade* (1917) y *Le traía Bleu* (1924); para Maré *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921).

Octavio Barreda, el escritor, en esos años del servicio consular en Nueva York, le comentó a Chávez:

Luego, seguiré en el desarrollo de dos ballets, que ya tengo en mente. Los dos serán para ti. Espero te gusten.<sup>90</sup>

...hoy te envío adjunto un boceto del ballet *La hija del boticario*, del cual ya te he hablado. Sólo un boceto, apenas apuntadas las escenas principales pero sin duda te darán una idea general del asunto. Si tienes tiempo estúdialo, anótalo y coméntalo. Espero indicaciones.

<sup>89</sup> *Ibidem*, París, julio 22 de 1925.

<sup>90</sup> *Ibidem*, Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, Nueva York, agosto 5 de 1924.

...Covarrubias me presentó al hijo de Matisse. Interesado en el asunto y promete traducir el boceto al francés. Propone que se le envíe —por conducto de él— a Diaghilev, única persona que podría montarlo con toda corrección.

Hay probabilidades, por lo nuevo e imprevisto del asunto: oportunidad maravillosa para que des un buen golpe. Sabes que de los ballets lo único que queda es la música a pesar de quien quiera que sea el que haga las decoraciones o argumento.

*El milagro de Nuestra Señora* no es más que un motivo para echar torrentes de música y color. La historia en sí —aunque muy mexicana por lo ilógica— es demasiado sencilla. Su única virtud es forzar las situaciones con objeto de meter lo que se necesita meter, como por ejemplo, el jarabe (aquel jarabe futurista tuyo), los balazos, los diablos (estampería Venegas Arroyo), etcétera. Según el orden actual de sus escenas, la acción va continua y parece no perder su intensidad. He tratado de darle variedad y rapidez.

Probablemente te alarmará la escenografía del segundo acto. Es difícil, cierto, pero no imposible.

...Yo sólo lo divido (el foro) en dos, la parte alta y la parte baja. Todo lo demás será efecto de luces y bambalinas —resolución Covarrubias—. Además, de no poder hacerse, lo más sencillo, será readaptarla sin cambiar el espíritu de la obra ni el final. De eso me encargaría yo. No creo necesario decirte que este espíritu —el de la obra en general— es humorista, retozón. Destantear. Probablemente a muchos de allá no les gustará y la considerarán como liviana.<sup>91</sup>

Desearían algo más sólido y trascendental. Pero tú que conoces Nueva York mejor que nadie comprenderás su aceptabilidad y las probabilidades de éxito.

¡Imagínate si fuéramos a poner todo un culebrón escolástico o cuatro-dimensional!

<sup>91</sup> *Ibidem*, Nueva York, febrero 8 de 1925.

De todas maneras, si te gusta y encuentras probabilidades y tienes tiempo para ello, mete las manos inmediatamente. Covarrubias irá a París con Matisse. Ojalá pudieran llevarse algo del *score* para dar una impresión más seria. Me entiendes.<sup>92</sup>

Aunque en esta carta se menciona al hijo de Matisse, Henri el pintor diseñó *Le chant du rossignol* (1920) para los *Ballets Russes*.

José Gorostiza, el poeta, también escribió a Carlos Chávez:

...te mando el ballet al estilo antiguo; por tierra. Dices que lo necesitas... seguramente lo que te mando está muy mal escrito, pero creo que suficientemente claro.

La primera parte “el argumento y algunos datos históricos”, es para el público. Está largo, pero puedes extraer más o menos y hasta falsificarlo al gusto de los paladares yankis. El desarrollo es para tu uso personal. He acotado siempre izquierda y derecha del espectador, importa no olvidarlo.

Supongo que si es de tu agrado, ya me avisarás si escribes la música, y con más razón si te la ponen y tiene éxito. Yo lo deseo.<sup>93</sup>

...¿Y allá? Parece que estás un poco desencantado. No debe ser eso. Has olvidado nuestro programa. Nuestro de todos los que por honradez artística estamos obligados a hacer un arte impopular. Es necesario que abandones la idea de gustar a los muchos con lo que te gusta a ti. Por algo tú entiendes lo que haces y ellos no. La cuestión es otra: subsistir. ¿No se puede inventar aquello de que tanto hemos hablado, el danzón, el fox, los cuadros revis-teriles, todo lo que da dinero en fin? Después ya podremos pagarnos con nuestros propios recursos el lujo de realizar los propósitos más queridos.

<sup>92</sup> *Ibidem*, Nueva York, febrero 17 de 1926.

<sup>93</sup> *Ibidem*, José Gorostiza a Carlos Chávez, México, octubre 11 de 1926.

...¿Te sirvió por fin el argumento del ballet que te mandé? ¿Has hecho algo con Bolm? El ballet es un espectáculo agotado. Me gustaría hacer contigo dos espectáculos musicales: una revista desde luego. Una revista de arte...<sup>94</sup>

En 1926 se inició la gestación de *HP, Caballos de vapor*, sinfonía de baile. Desde años antes Lazo y Chávez “habían hablado de la idea de algo de máquinas”.<sup>95</sup> Carlos Chávez concretó el tema y el nombre.

El proyecto se afinó conjuntamente con Diego Rivera hasta llegar a su realización. Rivera se había entusiasmado con la pequeña obra para piano en la que Chávez había planeado la idea del ballet. Sus otros amigos intervinieron también con informaciones y apreciaciones durante todo el proceso de creación.

Diego Rivera en una breve nota le dijo a Chávez: “te mando la sinopsis sobre *HP*”.<sup>96</sup> Barreda opinó:

En general, la concepción del ballet es soberbia, llena de posibilidades y original. Hay, claro, todos los errores que una fantasía exuberante acarrea, inadaptación y poca previsión a la cosa “práctica”. Necesitaríase encontrar una compañía ideal y un empresario re-te-buena-gente.

Te digo esto para que vayas pensando en una transacción. Dejar lo esencial en último caso. Por ejemplo, sintetizar el primer cuadro con el segundo —me refiero a la topografía—; suprimir la Sandía, asunto de por sí, preciosísimo y suficiente para todo un ballet y simplificar un cuadro...

El sistema de luces lo mejor. La dificultad de siempre: que las quieran instalar —las de mercurio— ya que todo debe hacerse rápidamente. Pero es posible. La lluvia de papeles, muy bien.

<sup>94</sup> *Ibidem*, México, julio 4 de 1927.

<sup>95</sup> GARCÍA MORRILLO, Roberto, *op. cit.*, p. 47.

<sup>96</sup> AGMN, *op. cit.* Caja correspondencia 7, exp. 81, Diego Rivera a Carlos Chávez, México, 1926.

Sería muy conveniente —y convincente— el que Diego, por ejemplo, te instruyera y estudiara amplísimamente en el efecto de las luces. Qué color aquí, cuáles allá y no dejarlo a los electricistas. Para mí esto es tan trascendental como la música misma. Creo que el dinamismo de *HP* sólo puede obtenerse a base de luces y música, mucho más que con movimientos humanos.

Ahí pienso que esté verdaderamente la originalidad del asunto. Es mucho más rápido el movimiento de sombras que el del hombre, y más preciso y menos lastimoso. Hay que clavarse en esa idea.<sup>97</sup>

*HP* fue compuesto a lo largo de varios años por Carlos Chávez, y no ordenadamente cada una de sus partes:

- I. Danza del hombre.
- II. Barco hacia el trópico: Danza ágil, Tango y Danza general. Interludio I.
- III. El Trópico: Huapango y Zandunga. Interludio II.
- IV. Danza de los hombres y las máquinas.<sup>98</sup>

Esta última se estrenó en Nueva York en uno de los conciertos de la *International Composers' Guild*, dirigida por Eugene Grossens. Agustín Lazo le puso una postal felicitándolo por el éxito de *HP*.<sup>99</sup> Desde París, él y Covarrubias escribieron sus impresiones a Chávez. Dijo Agustín Lazo:

He oído dos cosas de Satie, *Genoveva de Brabante* y *Mercurio*, ópera para títeres una y ballet con escenario de Picasso el otro. Qué frescura maravillosa de su música, es el más joven y menos cerebral de todos, para mí ha sido una verdadera delicia.

Te mando un recorte de *Comedia*, que te dará cuenta, quitando algunas necesidades del *Pas d'Acier*, de Prokofiev. Hace años me habría gustado

<sup>97</sup> *Ibidem*, Octavio Barreda, Nueva York, agosto 27 de 1926.

<sup>98</sup> HALFFTER, *et al*, p. 39.

<sup>99</sup> *Ibidem*, Agustín Lazo a Carlos Chávez, México, diciembre 19 de 1926.

machismo, el final de la fábrica está perfectamente logrado, tanto en la música como en la coreografía y he querido avisarte de este ballet porque me parece haber salido de una idea muy semejante de la que tú tenías para *HP*.

Lástima que estas gentes tengan más facilidades para realizar sus cosas tan rápidamente y hacer parecer, aunque sea por la forma, como semejantes en el espíritu del público y crítica, cosas que nada tienen que ver con las otras.

En fin, ya juzgarás tú, pues yo sé la forma definitiva que darías a tu pieza, pero he querido, prevenirte para que no dejes de verla en Nueva York, pues creo que la compañía va allá después de Londres.<sup>100</sup>

Voy a ver si la partitura de *Pas d'Acier* está a mi alcance para mandártela... Yo creo que la música no puede tener nada de contacto con la tuya, interesante como las otras cosas de Prokofiev pero también llena de recursos un poco vulgares; y sólo quise advertirte del peligro de alguna semejanza en cuanto al argumento y al cuadro de la fábrica de que tú me habías platicado.<sup>101</sup>

Miguel Covarrubias, por su parte le informó:

En el ballet ruso, con la excepción de *Mercure*, que es viejo, y *Le Pas d'Acier* de Prokofiev, lo demás es una lata. Cosas horriblemente dulzotas y muy *pompiées*. El Ballet Ruso fue una gran decepción. Diaghilev sólo está interesado en complacer a viejas ricas y por consecuencia... por el momento hay una reacción terrible contra todo lo que sea francés... me parece absolutamente inútil intentar algo aquí.<sup>102</sup>

*Le Pas d'Acier*, ballet en dos escenas con coreografía de Léonide Massine, libreto y decorados de Yakulov, mostraba escenas sobre la vida diaria de la joven Unión Soviética, finalizada con danzas de máquinas en una fábrica. Un tributo al arte constructivista soviético.

<sup>100</sup> *Ibidem*, París, junio 10 de 1927.

<sup>101</sup> *Ibidem*, París, agosto 11 de 1927.

<sup>102</sup> *Ibidem*, Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, julio 20 de 1927.

La francesa Flynn Paine continuó promoviendo los ballets de Chávez después del frustrado *Fuego nuevo*. Ella le propuso a Grossens dirigir el único movimiento terminado de *HP*. Paine le presentó a Chávez a Leopold Stokowski, quién fue la pieza clave para lograr estrenar *HP*.

Stokowski vino a México en 1930, durante esa estadía se concretó la posibilidad de montar *HP* en Filadelfia. Carlos Chávez le dijo que su música era “un pretexto para danzas... un contraste entre el norte y el sur”, que Diego Rivera estaba diseñando los decorados y el vestuario

La Paine (su agente) se responsabilizó en que se realizara la producción cuando se decidió su estreno con la Compañía de la Gran Ópera de Filadelfia en la temporada de 1932.<sup>103</sup>

Stokowski volvió a México en 1931 y se afinaron los detalles. Chávez finalizó una gran orquestación, Rivera llegó de Nueva York para realizar los escenarios. Stokowski resumió brevemente el argumento de *HP*.

1. “Un vapor parte de Nueva York hacia las aguas del sur”.
2. “Al aproximarse a los trópicos, los pasajeros han olvidado la confusa y acelerada vida del norte”.
3. “La música se torna desde lo abstracto y crece completamente lánguida y sensual”.
4. “El episodio se cierra llevando nuevamente a los pasajeros... a la civilización nortea de prohibición y de máquinas.”<sup>104</sup>

Por fin se estrenó *HP*, *Caballos de vapor*, el 31 de marzo de 1932, con coreografía de Catherine Littlefield, *mise en scène* de Wilhelm von Wy-metal Jr. y dirección orquestal de Stokowski, La *world premier* contó con la asistencia de George Gershwin, Aaron Copland y Frida Kahlo, entre otras celebridades. Diego Rivera en el programa de mano dijo:

<sup>103</sup> L. PARKER, Robert, *op. cit.*, p. 15.

<sup>104</sup> STOKOWSKI, A., *Counterpoint of View*, pp. 238 y 284.

*HP* es una producción que significa la plastificación de la música y la danza y en la escenografía. El tema empleado no es anecdótico ni literario: no es una exposición de ideas o una propaganda en pro o en contra de tal o cual punto de vista ético o estético, sino que es un desarrollo de hechos plásticos y musicales, cuyo tema está de acuerdo en ritmo con aspiraciones, intereses y necesidades de nuestra existencia social.

De este modo, la creación puede desarrollarse con entera libertad alrededor de una línea temática, pero de acuerdo con la vida a la cual puede llevar la belleza nutridora.

La necesidad de la unidad hace que la plástica, danza, pintura y escultura escénica sea una plastificación de la música de *HP*; en consecuencia, la música de *HP* puede existir sin danzantes y sin escena, puede ser tocada en medio de cualquier multitud y ése sería su mejor lugar.<sup>105</sup>

*HP*, interesó a muchos críticos como John Martin del *Times*; Mary F. Watkins del *Herald Tribune*; Marc Blitzstein del *Modern Music*; Samuel Laclar del *Public Ledger* y Linton Martin del *Inquirer*, entre otros. Todos ellos no se pusieron de acuerdo en sus apreciaciones. Antes de señalar los aciertos y fallas, preferimos basarnos en las descripciones de Hermínio Portell Vila:

*HP* tiene lo que pudiéramos llamar cuatro escenas.

La primera es la titulada Danza del Hombre. El hombre es *HP*, la fuerza física y el intelecto humano en actividad creadora incesante, pero rítmica, que no puede salirse del círculo de sus facultades de moral aunque pugne por superarse. *HP* danza en una especie de penumbra, su sombra amplificada, proyectándose sobre un fondo blanco en que resulta una figura enorme y grotesca, a ratos ennoblecida por un gesto amplio y enérgico, de hombre que lucha para liberarse de rémoras implacables. La concepción de esa escena es un verismo casi filosófico, que la sombra de un hombre, por grotesca que sea, nunca lo es más que el hombre mismo, y en éste está

<sup>105</sup> RIVERA, Diego, Gran Ópera de Filadelfia, *HP*, programa de mano, marzo 31 de 1932.

el ennoblecer la sombra, ennobleciéndose. HP, en movimiento delante de su sombra, fuerte, vibrantes los músculos y sobrio de movimiento, fue representado por Alexis Dolinoff, quién figuró en los famosos conjuntos de Rubinstein y Diaghilev y esa noche, por primera vez, aparecía en teatros norteamericanos.

El gran danzarín hizo todo lo que pudo, todo lo que se podía hacer en su papel, mientras una música de sonidos extrahumanos pugnaba por expresar el conflicto de HP en su esfuerzo eterno.

La segunda escena es un buque de carga en el mar, símbolo del comercio entre el Norte y el Sur. Los marinos entregados al rudo trabajo de a bordo, bajo un sol tórrido y hostigados por la mirada implacable de los contra-maestres, reciben la visita de las sirenas tropicales y su cortejo de peces. El atavío de las sirenas lleva el aditamento de guitarras, mudas, por supuesto. La presencia de las sirenas, con sus danzas sensuales, galvaniza a los hasta entonces enervados marinos, quienes las persiguen y les roban caricias con bruscos saltos y abrazos. Unos peces monstruosos, de cartón, evolucionan mientras tanto por la escena. La riqueza de la música, enardece a los marinos.

Lo que no resulta tan comprensible es la relación de aquel buque, sus marineros, las sirenas con sus guitarras y los peces de cartón, de una parte y el comercio de las dos Américas, de otra.

La tercera escena representa un buque en los trópicos, y es, por un contraste muy curioso, a la vez que la más extraña y hasta chocante, la más interesante y sugestiva.

Imaginad por un momento tres piñas de un verismo extraordinario, a las que Diego Rivera no perdonó detalle; un cocotero; un plátano con todas sus verdes hojas y con media docena de bananas gigantescas; tabaco, etcétera, animados por bailarines colocados en el interior del árbol o de la fruta, según los casos, y todos danzando en escena. El cuadro se completa con los marineros encargados de transportar los frutos tropicales a las bodegas del vapor allí fondeado; y con los nativos, esos esotéricos personajes de los que, a cada paso, alguien me pregunta por aquí con reserva, quiénes son. Los nativos aquí representados, a juzgar por su indumentaria, son mexicanos;

todos danzan y siguen la discordancia admirable de los más variados sonidos imitativos de la música, los que a cada paso dejan escapar aires típicos de los trópicos entre los que se reconocen los compases de la Zandunga.

En la escena hay unos chamacos pedigüños entre los cuales los marinos distribuyen monedas mientras hombres y mujeres bailan con el mejor deseo, aunque como es natural, en cuanto la música recoge y reproduce un aire típico, se nota que la interpretación de los danzarines es demasiado académica, no han podido llegar al baile típico y se han permitido improvisar gestos y pasos bordados sobre los elementos del mismo que han podido asimilar: en suma, que bailan una Zandunga en inglés.

El embarque de los frutos —éstos con sus representaciones a veces literales, como en las piñas, o simplemente elementales, como los plátanos y los cocos— se soporta con un poco de buena voluntad mientras la sabia diestra de Stokowski, sin batuta, se agita en un sentido y en otro y dibuja sobre el artesonado del teatro complicados arabescos que regulan ritmos, chirridos, percusiones y estruendos de la orquesta.

El cuarto y último cuadro es la ciudad industrial, a la que ha llegado el buque frutero con sus cargamentos de cocos. En el muelle está HP, el hombre dinámico con sus eternos movimientos de desesperada energía. Nuevos personajes se incorporan: son los adelantos mecánicos del Norte, el ventilador y la bomba de gasolina de una estación de servicio con los gráciles movimientos que de tales bailarines puede esperarse.

Por último hace irrupción en la escena la *flapper* yanqui, ágil, turbulenta, llamativa. Los ruidos de la orquesta, adicionalmente equipada con toda suerte de instrumentos de ocasión, convierten el teatro en un pandemónium, mientras los frutos y las materias primas de los trópicos, mezclados con la gas *pump*, la *flapper*, los estibadores y HP, danzan en el crisol del centro industrial norteño, que los transformará y asimilará...

Y así termina la sinfonía hecha ballet, escrita y montada para simbolizar las relaciones económicas de los países del Norte con los trópicos.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> PORTELL VILA, Herminio, “El estreno de *HP* en Filadelfia”, *Social*.

El acontecimiento artístico fue recibido con grandes aplausos del público y como lo mencioné anteriormente la crítica discrepó en sus opiniones.

John Martin apreció la música de Chávez y la coreografía de Littlefield más que el vestuario de Rivera, consideró apropiado el término “ballet-sinfonía”, lo encontró familiar a *Le Pas d'Acier*, reconoció que la coreografía no agregó nada al tema y que “un músico ha tenido formidable talento para lanzarle un reto a un compositor de danza”.<sup>107</sup>

Samuel Leclar comentó el vestuario y la escenografía de Rivera a los efectos luminosos, como cualidades extraordinarias de la función y describió la danza “mucho más como una serie de ejercicios que como un conjunto balletístico real”.<sup>108</sup> Linton Martin citó “*HP* como obra de arte musical es tan revolucionaria como los rizos de su abuela, y tan esencial como las flores que se abren en primavera. Pero esto la hace un buen espectáculo...”<sup>109</sup>

Herminio Portell Vila anotó:

Como afirmación concluyente puede darse la que el músico y el pintor que intervinieron en *HP*, quedaron a gran distancia de la dirección coreográfica del ballet, en cuanto a ser interpretados por Littlefield.<sup>110</sup>

Catherine Littlefield ha sido considerada como una de las más importantes pioneras del ballet americano, fue la primera en llevar una compañía completa a Europa.

Como se dijo ya, uno de los papeles principales lo desempeñó Alexis Dolinoff (*HP*), el otro Dorothie Littlefield (*La Sirena*) acompañados por Douglas Goudy, Thomas Cannon, Rosalie Betz, Dorothea Renninger,

<sup>107</sup> MARTIN, John, *Time*.

<sup>108</sup> L. LACLAR, Samuel, “Music”, *Filadelfia Public Ledger*.

<sup>109</sup> MARTIN, Linton, “*HP New Ballet Fantastic Affair*”, *Inquirer*.

<sup>110</sup> PORTELL VILA, Herminio, *op. cit.*

Lorraine Gamson, Sophie Fadum, Dorothy Jackson, Erich Von Wymetal, Louis Purdey, Kenneth Howard, Martha Fitzpatrick, Stella Claussen, Anna McCue y Mary Woods.

Por parecernos pertinente a los intereses económicos de estos días reproducimos el comentario de Portell Vila:

...en cuanto a la tesis, según aparece enunciada en el programa, conviene presentar las objeciones del caso. No sé si la paternidad de las líneas con que, en inglés, se explicó la tesis de *HP* hay que atribuirla a Chávez o a Rivera. Es posible que sí aunque esas líneas aparecieron sin firma en el programa. En ellas hay afirmaciones incontestables, pero incontestables hoy, que ambos artistas no han pretendido discutir en *HP* como debieron haberlo hecho llevados, hasta el final, por su ambición, de reducir a ritmos y armonías musicales problemas económicos.

Es un hecho que los trópicos producen sus frutos y sus materias primas, como región sirviente; hecho tan incontrovertible como el otro de que la civilización nortea, la dominante, tiene como característica el maquinismo.

Estas dos verdades económicas se expresan cumplidamente en *HP* pero no se discuten, y debieran discutirse si no es que se quieren orillar la responsabilidad de opinar al presentarlos como hechos aislados inmutables, que hay que aceptar fatalmente.

La exposición de las actuales relaciones de Norteamérica y los trópicos, con ser cierta hoy, no es de creer que haya de serlo mañana, y menos admitir que haya que conformarse con su presente existencia, por los siglos de los siglos, como parece desprenderse del enunciado de la tesis de la obra, al afirmar que Norteamérica necesita los productos de los trópicos como nuestros países necesitan la maquinaria de Norteamérica, y que a la armonización de ese resultado tiende el ballet. Dichas así las cosas, llevan implícitas la aceptación de hechos concretos en los cuales está, precisamente, el fundamento de la triste relación de país dominante y país sirviente, que abruma a nuestros pueblos; que les envilece social y políticamente, después de hacerlo económicamente también.

No hay tal inalterabilidad en las relaciones de Norteamérica y los trópicos, y su mutación ha de ser la meta de nuestra economía futura, obtenible por la generalización cultural y el adecentamiento privado y público, cuyas deficiencias son las que determinan y hacen posibles las relaciones que presenta Chávez en *HP*.

En cuanto a la armonización del resultado de esas relaciones, tal como aparece indicada en el cuadro último de *HP*, en la mezcla de productos bajo el imperio de maquinismo, éste reducido a tierras de Norteamérica, parece el más expeditivo y menos riesgoso de los métodos de armonización posibles; pero también menos justo.

Sin duda que el traer a colación estos comentarios finales acerca de *HP* habrá de parecer raro a alguno, celoso del tradicionalismo musical y que habrá querido que me produjese en músico, al hablar de una sinfonía hecha ballet, pero es que *HP* merece comentarse, dicho sea con todos los respetos por el pentagrama y sus signos, con algo más que juicios sobre polifonía y orquestación, ya que lo medular del formidable esfuerzo artístico que *HP* representa, está en su tesis.<sup>111</sup>

Herminio Portell Vila viajó expresamente a Filadelfia para asistir al estreno y se sintió algo defraudado, pues le habían dicho que la interpretación coreográfica estaba a cargo de verdaderos indios mexicanos que no vio por ninguna parte.

Le habían asegurado, y esto hasta los periódicos lo afirmaban, que se trataba de un ballet mexicano y Portell se preguntaba ¿por qué *HP* es un ballet mexicano?

Tal vez por la nacionalidad de Carlos Chávez y Diego Rivera o alguna melodía diluida en la magnífica discordancia de la música.

<sup>111</sup> *Ibidem.*

Chávez en diversas oportunidades manifestó al respecto:

El elemento folklórico de *HP* es importante. Esta obra es francamente “nacionalista” en el sentido de tratar conscientemente de presentar la esencia del estilo mexicano criollo y mestizo (por criollo entiendo lo español aclimatado en México). Qué tanto valgan los intentos nacionalistas, sólo puede ser estimado en términos musicales. El primer tiempo de la obra es completamente original, sin citas del folklore, y es al mismo tiempo una música muy “mexicanista”, por lo demás marcó un camino que siguieron desde luego muy cerca Revueltas, Galindo y otros compositores mexicanos. En el segundo tiempo tampoco hay citas de folklore. En el Interludio entre el segundo y tercer tiempos se inicia *La Zandunga*. En el tercer tiempo, la primera sección del Huapango es totalmente original; la segunda parte del mismo Huapango... es parte de una pieza popular tradicional. *La Zandunga* es sumamente característica de Tehuantepec (para el cuadro tropical se eligieron trajes tehuanos), la línea melódica de *La Zandunga* está conservada nota por nota; su corte clásico no requiere cambio alguno y mi intervención consistió en darle cuerpo con una segunda parte lineal, descartando así el común acompañamiento de tónica y dominante, que sin embargo conserve en un momento dado como elemento de color. El cuarto movimiento cita algunos conocidos sonos populares, que alternan con elementos originales del primer movimiento de la obra, y con los temas sugestivos de las máquinas; realmente, sólo en esta forma muy simple se da el sentido de “los hombres” y las “máquinas”, o sea, la alternativa de la música popular, alegre y viva, con la frialdad de la música que evoca las máquinas... En fin *HP*, es una música “muy mexicana”.

...Abiertamente, mis años de *HP* y los inmediatos siguientes fueron mis años “mexicanistas”...<sup>112</sup>

Frida Kahlo, testigo del resonadísimo estreno de *HP*, concluyó enfáticamente:

Resultó ser una porquería... no debido a la música o a los decorados, sino a la coreografía, desde que se hizo una muchedumbre de güeros que apa-

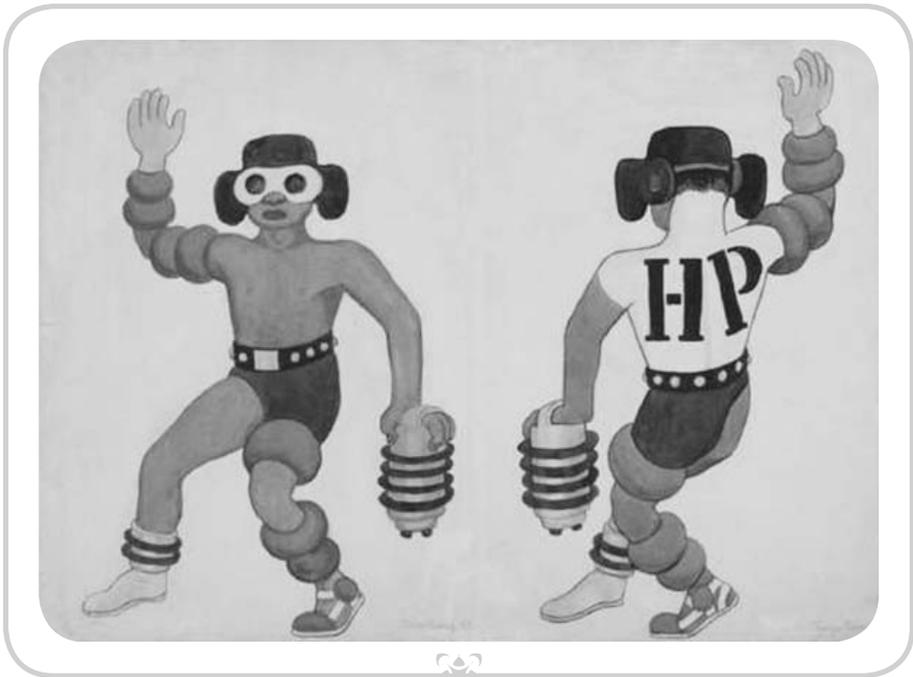
<sup>112</sup> GARCÍA MORILLO, Roberto, *op. cit.*

rentaban ser indios de Tehuantepec; y cuando tuvieron que bailar La Zandunga, parecía que tenían plomo en vez de sangre. En resumen, una pura y total cochinada.<sup>113</sup>

Carlos Chávez continuó componiendo ballets: *Los cuatro soles*, *La hija de Cólquide* y *Pirámide*.

Otras de sus composiciones que no fueron creadas como ballets fueron coreografiadas con la *Sinfonía de Antígona*, *Obertura republicana*, *Sinfonía india* y la *Toccata*, para percusiones, pero éstas son otras historias.

Terminamos aquí y mucho, muchísimo material documental, se nos ha quedado sin exponer.



Hp diseño de Diego Rivera.

<sup>113</sup> HARPER & BOW, *A biography of Frida Kahlo*, p. 13.

## VASCONCELOS EN EL PODER

**Q**UIÉN MEJOR que Samuel Ramos para puntualizar la labor de José Vasconcelos, el filósofo que se dedicó “a la magna tarea de educar a su pueblo”. Ramos es el primer discípulo aventajado de la generación de El Ateneo de la Juventud, el que con sus obras *El Perfil del Hombre* y la *Cultura en México* y con su labor docente y administrativa en la Universidad Nacional Autónoma de México, consolidó la filosofía de lo mexicano como legitimación del Estado mexicano. Ramos comparó a Vasconcelos con el argentino Domingo Faustino Sarmiento y con el venezolano Andrés Bello:

A mi juicio, Vasconcelos es el primero que ha entendido esta verdad muy sencilla, pero que de puro sencilla nadie había visto: lo que hay que enseñar al pueblo mexicano, más urgentemente, es a vivir. Porque aunque parezca que saber vivir es una cuestión de instinto, lo cierto es que todos los pueblos necesitan de una y dolorosa experiencia para aprender la ciencia de la vida.

Ahí está nuestro pueblo, que sabe aguantar la vida, lo que es no saber vivir: pero, en cambio, saber morir, que es la negación de toda sabiduría.<sup>114</sup>

La nación se concretaba en y por un proyecto educativo en sentido amplio: desde la escuela hasta el último rincón campesino, llegaba la palabra de los maestros y con ello, una formación estética no sólo para gozar de las artes sino para construir una vida armónica.

<sup>114</sup> RAMOS, Samuel, *Educación en México*, pp. 22-23.

José Vasconcelos:

... Ideó, además, inspirándose en el ejemplo de los grandes misioneros españoles que trajeron a América la cultura europea, lo que él llamó “maestro misionero”; para llevar la enseñanza a aquellas regiones del país más alejadas de toda civilización.

...Vasconcelos no podía descuidar una de las funciones importantes de la escuela, que es la educación estética... Él la protegió y la impulsó, por todos los medios a su alcance.

Su obra es por eso genuinamente mexicana, nacional.<sup>115</sup>

Al otro lado del mundo, Anatoly V. Lunacharsky (1875-1933), primer comisario de Educación de la República de los Soviets (1917-1929) propuso a su pueblo una política cultural proletaria.

Lunacharsky expresó:

Puede ser que el hecho para el proletariado sea la nota colectivista para sus obras...

El intelectual tiene siempre una tendencia al individualismo, el trabajador siente más la masa, por razones comprensibles.

Los obreros poetas serán también los poetas de las masas. Ya empiezan a cantar su himno a las masas, para las masas y a través de las masas.

El proletariado podrá expresar toda la originalidad de este rasgo, cuando esté en condiciones de construir él mismo sus propios palacios y ciudades enteras, pintar al fresco una inmensidad de muros, llenarlos de estatuas, llevar una nueva música a sus palacios, organizar en las plazas de sus ciudades, gigantes espectáculos en los que el espectador y el actor se mezclen en una sola fiesta.

<sup>115</sup> *Idem.*

Entonces el rasgo de la creación colectiva, con el que el proletariado se ha educado... se manifestará en toda su fuerza, y todos los rasgos fundamentales del arte proletario: el amor a la ciencia y a la técnica, la amplia mirada al futuro, el fervor combativo, el implacable amor a la verdad, adquirirán entonces, dibujándose en el entramado de la visión colectivista del mundo y de la creación colectiva, una expansión desconocida y una profundidad casi imprevisible.

Tal es en sus rasgos generales la estética del proletariado.<sup>116</sup>

La revolución, en el campo del arte... daba el principio de una cierta línea muy prometedora, volvía conscientemente al festejo artístico, rítmico y popular, ambicionaba una música atronadora, inmensos coros, altares monumentales, la fusión colectiva de la población de toda la ciudad, de todo el país en el momento solemne, buscaba la imponente sencillez en la arquitectura, en la pintura, en los muebles, en los vestidos.<sup>117</sup>

Lunacharsky impulsó, en 12 años de trabajo intenso, una escuela unificada en el sistema de educación, decretos sobre la protección de bibliotecas y el registro y la conservación de monumentos artísticos. Creó una editorial de Estado y los talleres de enseñanza superior de las artes y las técnicas, que son la base del Instituto Superior de Arte Técnica. Son tiempos en que surgen las asociaciones, sociedades y agrupaciones de artistas de diversas especialidades. Se organizan congresos, concursos, conferencias y festivales de cultura al aire libre. Aparecen revistas sobre arte. Se establece un arte público.

Lunacharsky soñó:

Y piensen el carácter que adquirirán nuestras festividades, cuando... creamos masas que se muevan rítmicamente, miles y decenas de miles de per-

<sup>116</sup> LUNACHARSKY, Anatoly V., "Principios de estética proletaria", *El arte y la revolución*, p. 87.

<sup>117</sup> *Ibidem*, "Literatura y revolución en la palabra artística", p. 90.

sonas que ya no constituirán una muchedumbre sino un ordenado ejército de paz dominado por una sola idea.

De entre las masas formadas. Surgirán otros grupos menores de alumnos de nuestras escuelas de rítmica, que devolverán a la danza su verdadero lugar. La fiesta popular adornará con todas las artes el marco que la rodea y este marco sonará con música y coros, expresará sus sentimientos e ideas con espectáculos en varios escenarios, con canciones y poesías que se recitarán en distintos lugares y con una alborozada multitud que hará concluir todo en una canción común.<sup>118</sup>

José Vasconcelos, sin duda alguna, retomó algunas de estas propuestas de Anatoly V. Lunacharsky.

Al establecerse la Secretaría de Educación Pública (*Diario Oficial*, 29 de septiembre de 1921), Vasconcelos fue designado titular de la SEP. Un 20% del presupuesto nacional fue destinado a la educación. Se aumentó a 100 mil volúmenes las bibliotecas para incrementar la lectura, demostrando el interés oficial. México tenía una población de 14.3 millones de habitantes.

El presidente Álvaro Obregón (1921-1924), informó a la Nación de los logros de su gobierno:

El Ejecutivo de la Unión ha dedicado y continuará dedicando atención muy preferente a la Educación Popular, por ser ésta la función más importante y trascendental del Poder Público, la más noble Institución de los tiempos actuales y, al propio tiempo, en alto grado fecunda para el bienestar social y económico de nuestros conciudadanos, no menos que para el mejoramiento moral y cultura cívica, pues su más amplia difusión en todos los ámbitos del país, hará imposible el restablecimiento de la tiranía que por tantos años ha deshonrado nuestra historia.<sup>119</sup>

<sup>118</sup> *Ibidem*, "La revolución y el arte en la educación comunista", p. 178.

<sup>119</sup> H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la Nación*, pp. 487-488.

En el Departamento Universitario se constituyó una Dirección de Cultura Estética que “se dedica a fomentar los espectáculos cultos que tanto contribuyen a la educación del pueblo”. Se efectúan trabajos “bajo la idea de que es preciso difundir al arte y la cultura entre los elementos del pueblo, pues que ellos le redimirán”.<sup>120</sup>

Se celebraron cientos de conciertos al aire libre y festivales escolares de verdadero carácter artístico. Los locales se llenaban con nutridas asistencias de más de ocho mil personas en la rotonda de Chapultepec y en el Parque Real de España. Se realizaron festivales en Puebla, Guadalajara, Mérida, Aguascalientes y Orizaba.

Es evidente que se requerían de espacios más amplios. Se inauguró un nuevo edificio para la SEP el 9 de julio de 1922. Vasconcelos en su discurso dijo ante 14 mil personas:

Hay un ritmo de danza en el tiempo, como si la era del baile se estuviese enunciando, la humanidad pugna por ser libre, tan libre y feliz como lo es el alma, sin las trabas que la vida social impone, porque no sabe acomodarse a la ley jubilosa del corazón.

En estos instantes solemnes en que la nación mexicana, en medio de su pobreza dedica un palacio a las labores de la educación del pueblo, hagamos votos por la prosperidad de un Ministerio que ya está consagrado por el esfuerzo creador y que tiene el deber de convertirse en fuente que emana, en polo que irradia. Y finalmente, que la luz de estos claros muros sea como la aurora de un México nuevo, un México espléndido.<sup>121</sup>

Se inauguró también el Estadio Nacional el 5 de mayo de 1924; José Vasconcelos pronosticó:

El arte que ha de triunfar en el Estadio, es una expresión de belleza que está naciendo y que va a desarrollarse como una fusión de música y baile.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 550.

<sup>121</sup> VASCONCELOS, José, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, pp. 5-9.

Un gran ballet, orquesta y coros de millares de voces, ese es el único arte que puede expresar los ideales colectivos de una humanidad, que desea romper el egoísmo en todas sus manifestaciones y se empeña en conquistar formas universales de sentimiento. Un arte generoso, desbordante, capaz de derribar por su expansión todas las salas horribles de los teatros modernos. Un escenario vasto como un coso, en el cual se desarrollan dramas profundos, escenas de belleza deslumbradora, que primero ahoga y después estalla en ritmos de júbilo; todo esto se podrá lograr cuando nuestros bailes y cantos alcancen el desarrollo que ha de darles el progreso y el triunfo de nuestra raza.<sup>122</sup>

El Departamento de Bellas Artes, multiplicó pedagógicamente el entusiasmo por la cultura. Álvaro Obregón precisó:

Se ha procurado extender su acción de difundir la enseñanza del dibujo, el canto, la música y la gimnasia, con la mayor amplitud posible, y no solamente entre los niños de edad escolar, sino también entre los adultos, y principalmente entre los obreros y aún en el Ejército.

...Para estimular a los pintores nacionales, les ha encomendado la decoración de edificios públicos dependientes de la Secretaría, los cuales han quedado bellamente decorados por poco costo...<sup>123</sup>

Otros aspectos importantes fueron el “recoger y conservar, por medio del cinematógrafo, el tesoro folklórico, como fiestas y danzas indígenas, costumbres, etcétera”, y los estudios realizados sobre el origen de la música y danza indígenas. Se fundó la Escuela de Educación Física y la Escuela de Verano.

Sobre la cruzada de los “maestros misioneros” Obregón declaró:

...Se ha presentado ayuda eficaz al cuerpo de profesores honorarios que trabajan en toda la República para combatir el analfabetismo, habiéndose

<sup>122</sup> VASCONCELOS, José, “Pulque y toros ... o civilización”, *El Universal*.

<sup>123</sup> H. Cámara de Diputados, *op. cit.*, pp. 609-610.

concedido a dichos profesores y a gran número de escuelas locales, cantidades considerables de útiles escolares y libros de educación primaria.<sup>124</sup>

Se aprobó el programa de acción de los misioneros:

Las acciones de los misioneros deben fundarse en el conocimiento de la región en que opera, de la población y del objeto de su misión...

El maestro misionero, no debe desperdiciar ninguna oportunidad para lograr su objetivo. Inspírase en el espíritu de los misioneros franciscanos que cristianizaron a los indios, y tenga presente que su trabajo es de amor, de actividad y de inteligencia.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 487.

<sup>125</sup> *Boletín de la SEP*, pp. 604-605.



José Vasconcelos.

## LAS FIESTAS DEL CENTENARIO (1921)

**A**DOLFO BEST MAUGARD (1891-1964), fue calificado por José Juan Tablada como “pintor de excepcionales facultades... tiene distinción y elegancia, un gran sentido ornamental y un talento muy suyo para ordenar en bellas composiciones los elementos de arte popular”.<sup>126</sup>

En la administración vasconcelista se impulsó su método de enseñanza del dibujo, basado en siete elementos primarios del arte mexicano, su obra pictórica logró interesar en el extranjero así como sus conferencias sobre arte mexicano.

Anna Pavlova declaró en una entrevista periodística en México:

La grata impresión que causaron los cuadros del pintor Adolfo Best Maugard, quien... ha triunfado en toda la línea en Estados Unidos, hasta el punto de ser él el pintor que designan las “estrellas” del firmamento cinematográfico para que las retrate: todos se hacen lenguas comentando el intencionado retrato de Gloria Swanson, hoy marquesa de la Falaise, obra que le dio a conocer ventajosamente en los estudios de Hollywood y que ha traído enorme clientela femenina.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> TABLADA, José Juan, *Historia del arte en México*, pp. 249-251.

<sup>127</sup> MIRAMÓN, Prospero, (Rafael Heliodoro Valle), “Lo que dijo la gentilísima Anna Pavlova a Próspero Miramón”, *Excélsior*.

Estas cualidades son las que plasmó Best Maugard en sus colaboraciones dancísticas con Pavlova en la *Fantasia mexicana* (1919) y sobre todo en la *Gran noche mexicana* (1921), que por gestiones del compositor Manuel Castro padilla —coautor musical en todas estas producciones— organizaron con motivo de las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia.

Esta *Gran noche mexicana* podríamos considerarla legendaria. Las referencias sobre ella nos hacen imaginarla. Según el propio Manuel Castro Padilla en este espectáculo popular: “colaboraron verdaderos artistas de los fuegos de artificio, trajineras de Xochimilco, cancioneros, orquestas típicas, bandas militares, etcétera, etcétera”.<sup>128</sup>

Carlos Chávez recordó: “el Gobierno de la República hizo grandes fiestas en el Bosque de Chapultepec; se instalaron tablados en donde se veían danzas de yaquis, tarascos, tlaxcaltecas, etcétera. Para mucha gente eso era exótico, para mí era lo más natural”.<sup>129</sup>

Miguel Covarrubias escribió:

Best Maugard organizó una *Gran noche mexicana* en el Bosque de Chapultepec, en que se llenó de pequeños escenarios decorados al estilo del arte popular mexicano, donde se bailaron toda clase de danzas regionales, culminando con un ballet de tema mexicano, en un escenario construido en el centro del lago con la bailarina Cristina Pereda como figura principal.<sup>130</sup>

Lo que hemos registrado de la *Gran noche mexicana*, efectuada el 26 de septiembre de 1921, en la sección de los lagos del Bosque de Chapultepec, auspiciada por el Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario, es que el proyecto, la dirección general, la escenografía y el ves-

<sup>128</sup> CASTRO PADILLA, Manuel, *Nuestra ciudad*, Órgano del DDF.

<sup>129</sup> GARCÍA MORILLO, Roberto, *op. cit.*, p. 21.

<sup>130</sup> COVARRUBIAS, Miguel, “Florecimiento de la danza”, *México realización y esperanza*, p. 144.

tuario fueron de Best Maugard, la música de Castro Padilla y Manuel M. Ponce.

Participaron en el Ballet del Centenario: Armando, Cristina, Ernestina y María Pereda, como principales bailarines y un cuerpo de ballet de 50 integrantes y danzantes autóctonos de Yucatán. Dirigió la Orquesta Melquiades Campos. Se representaron: *Tehuanas*, escena modernista sintética del Istmo de Tehuantepec; *Chinas poblanas y Charros*, escena de verbena pueblerina del Bajío y un *Baile final*, con coreografía de Armando Pereda.

Esta gran noche se repitió el 2 de octubre y otras versiones se interpretaron en la Temporada del Ballet del Centenario en el Teatro Arbeu, en las Temporadas populares de los Teatros Granat, María Guerrero y Alcázar y en Xochimilco en la fiesta de Xochiquetzal.

El Ballet del Centenario estrenó ballets con decorados y figurines de Best Maugard y Rodolfo Galván. El repertorio se amplió con *La fiesta de los Majos*, *Zambra*, *La danza de la ilusión*, *Danza número 5* de Enrique Granados, *Ave César* de Vicente Lleó, dos *Fox trot*, *Fado*, *Pout popurrí*, *Danza apache*, *Rapsodia gitana*, *Noctámbulos*, *Baile holandés*, *Una noche en el Maxim*, *Tarantela*, *Ragg time*, *Hold me*, *Alegría* y el *Baile de las cintas*.<sup>131</sup>

Es significativo observar cómo en la programación junto a los ballets mexicanos se van imponiendo las rutinas de danzas internacionales.

Dos de las funciones, la del 19 de octubre en el Arbeu y la del 11 de noviembre en el María Guerrero, fueron “suntuosos beneficios” de la primera bailarina mexicana Cristina Pereda.

De Cristina Pereda existen controvertidas opiniones. Como la de Pablo Leredo:

<sup>131</sup> Artículos y carteleras, *El Universal*.

Cristina Pereda bailó en los salones del Palacio Nacional, en un espectáculo arbitrario y absurdo. En realidad... se reducía a seguir esa corriente mexicanista que atraía y dominaba a los pintores, músicos, escritores; pero sin sentirla y sin comprenderla.<sup>132</sup>

Leredo se refirió a la audición de la recepción diplomática para los invitados especiales a la Fiesta del Centenario, que se llevó a cabo en el Salón de Embajadores del Palacio Nacional el 10 de septiembre de 1921, en la que Cristina Pereda encarnó danzas estilizadas raciales de México.

Armando de Maria y Campos entusiasmado la ensalzó:

Cristina Pereda, arquetipo de belleza nuestra y dotada físicamente para el baile como muy pocas: arquetipo también de la danza. En ella no había gran vocación, y yo creo que ni tomaba en serio el baile ni se sabía artista tan capacitada. Y pese a ello, y en gracioso contraste con los esfuerzos que hacen otras para bailar, todo le salía bien. Es la innata condición “bailarinesca”.

...La proporción de los miembros, la flexibilidad de la cintura, el arqueado del empeine y el tobillo, la relación, en fin, entre la cabeza y los pies.

...en todo cuanto hacía, cualquier “conato” de danza era en ella ya la danza misma. Si a esos dones naturales se les hubiera añadido una menor modestia —que modestia graciosa es, el no tomarse en serio a sí misma— y una fuerte vocación, pocas bailarinas habrían alcanzado la altura de esta bella y original Cristina Pereda.

En México, pocos se acordarán de ella, acaso como una efímera actualidad durante las llamadas fiestas del Centenario, del año 21, en pleno auge el Gobierno del general Obregón; el Comité de estas fiestas la designó oficialmente Reina de las mismas. No hizo nada; ni siquiera fue coronada.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> LEREDO, Pablo, “La Escuela de Danza”, *Revista de Revistas*.

<sup>133</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, pp. 187-188.

Años después Cristina Pereda se marchó a Madrid con la compañía del empresario Eulogio Velasco. De Maria y Campos lamentó: “El ojo clínico de Eulogio Velasco la descubrió bailando en el Principal, la llevó a España, y la perdimos para siempre”.

Las fiestas fueron celebradas en todos los niveles sociales y la danza encontró el marco adecuado para lucirse por todas partes. No sólo actuaron jóvenes bailarines como Rafael Díaz y Carmen Delgado, quienes hacen gala de los bailes de salón, sino también participan un sinnúmero de escuelas, colegios y hasta facultades.

Entre ellas destacan la Escuela Libre de Música y Declamación con la puesta del *Baile de la rosa*, coreografía de Amelia Lepri, famosa bailarina italiana; y el Conservatorio Nacional de Música y Arte Teatral con la ejecución del *Jarabe tapatío*, por Raquel Rojas, Carmen Sánchez y 40 parejas de bailarines. Así también los danzantes autóctonos de Cuajimalpa, Querétaro y Yucatán.

De la programación internacional llama la atención la Gran Compañía de Revistas Neoyorkinas de Jack Mason, director artístico que trae una revista musical en dos actos y 14 cuadros con música de Harry Carroll, Irwing Berlin y Maurice Rubens, vestuario de Behrens y efectos eléctricos de Feud Murray. Esta revista se alternaba con números de ballets como *La muerte del cisne* y *Mefistófeles* y *Margarita*. El maestro de ballet de la compañía era Sascha Piatow, coreógrafo de la Escuela Imperial Rusa de Moscú, quien actuaba como primer bailarín junto a Luise Natalie.

Otra importantísima novedad, fue que en la Temporada de la Ópera del Centenario, se anunció como primeros bailarines a Susana y Giorgio Vittorio Rossi, acompañados por un cuerpo de ballet de 24 bailarines y una segunda compañía con Silvia Tell como *prima ballerina* y otros 20 bailarines.

El maestro Rossi se quedó en México algunos años y por ser considerado como “el padre del ballet en Japón”, creemos significativo incluir algunos datos biográficos de tan distinguido artista.

Giorgio o Giovanni Vittorio Rossi, nació en Italia, estudió en la *Scala* de Milán y se unió a varias compañías de ópera italiana que realizaron giras por Java, India, Egipto y América del Sur. Más tarde bailó y fue maestro de ballet en el *Alhambra Theatre* de Londres, después organizó su propia compañía y bailó en Berlín. De 1912 a 1916 dirigió el Teatro Occidental y el Departamento de Teatro Imperial en Tokio. Fue el primero en introducir el ballet en Japón.

Posteriormente, viajó a Estados Unidos, en donde fundó la Compañía de Ópera Cómica y llegó a México en 1921, para participar como ya lo señalamos en la Temporada de Ópera del Centenario. En 1923 trabajó en el Teatro Hidalgo y en el Festival de las Fiestas de Primavera, presentando las coreografías *Minueto* y *Lisístrata*. Carmen Galé fue una de sus alumnas mexicanas.<sup>134</sup>

El maestro Rossi tenía un certificado de Enrico Cecchetti que atestiguaba su habilidad para transmitir el método técnico del maestro. Después Rossi estableció su escuela en Los Ángeles, California, fue conocida como la *Scala*. En 1934 en la Convención de maestros de danza de Chicago, Rossi mostró sus álbumes de recuerdos profesionales, en los que había registrado coreografías completas compuestas o bailadas por él. Las ilustraciones y las descripciones eran de una claridad extraordinaria.<sup>135</sup>

Otra de las atracciones de las Fiestas del Centenario, fue el Torneo de bailes de salón en el Cabaret Montmatre en el que los “bailadores” se

<sup>134</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Nellie Campobello*. Cuaderno CID Danza núm. 15, INBA, p. 5.

<sup>135</sup> BARZEL, A., “*European Dance Teachers in the United States*”, *Dance Index*.

dieron gusto con el fox-trot, el danzón, el shimmie, el tango, el schotis y el vals.

Quince años después, en 1936, la Dirección de Acción Cívica del Departamento del Distrito Federal, organizó una *Gran noche mexicana* en el Bosque de Chapultepec con danzas, músicas regionales y juegos pirotécnicos “ante miles de banqueros e industriales llegados de todo el mundo —4880 rotaristas—”.

Por la similitud de las referencias con la de 1921 incluimos la reseña del espectáculo que describe:

Sobre los tranquilos espejos del agua verdinegra del lago de Chapultepec empiezan a deslizarse los “escenarios flotantes”, “chinampas de danzantes” estampas de Best Maugard. Desfilan ante los atónitos y emocionados ojos de la multitud que los contempla bajo el hechizo de esta noche lóbrega, hecha espléndida con el artificio de miles de fantásticas luces de bengala...

...No pasan los escenarios flotantes siguiendo un orden cronológico; no importa. Nosotros reconstruimos la historia coreográfica de las danzas mexicanas. Llegan los concheros de Chalma, aborígenes entregados al ritmo de su danza otomí con fervor religioso...

En otro los “Viejitos de Jarácuaro”, danzan su cómica pantomima... Aún no llegan los conquistadores a enseñarles la Danza de los Moros, mezcla coreográfica de ritmos y sentimientos indios con pasos y argumento hispánico... Sigue el desfile de danzas prehispánicas: ahora es la danza serrana de Igüiris de Paracho, acompañadas de charanga...

¿Y aquella “chinampa” de danzantes... quiénes bailan con tan acertado ritmo, con tan enérgica melodía?... Son los yaquis que van a la caza del venado...

Continúa el fabuloso desfile de siglos. Ahora los indígenas ejecutan la Danza de Santiago de Catocha. ...aparece España en la ingenua coreografía indígena. Encendiendo la noche con sus resplandores de plumas de cien colores, llegan los danzantes de la sierra de Zacapoaxtla, los quetzales de

Cuetzalán... los yaquis bailan las pascolas —de origen español—... y los indígenas de Puebla la danza de Matlachines... de carácter religioso, pero en sus evoluciones se nota marcada influencia francesa de las cuadrillas. Cesa el desfile de danzas perfumadas de siglos. En aquel escenario se baila la jarana yucateca, y allá se extiende sobre el bastidor de árboles de la noche un cuadro de Saturnino Herrán: “El jarabe tapatío”... mientras que los indígenas de Nayarit, ...bailan la Danza de los machetes...

...Siguen las luces de Bengala... Cruzan el lago barquichuelas que cantan sones populares... y los danzantes, danza que danza, cuando se sienten desfallecer parece que dicen a los rotarios: “Oh crueles opresores del Anáhuac, nosotros podríamos descansar bajo la sombra de nuestros árboles, si no nos hubieseis quitado la propiedad aún del suelo que pisamos...”<sup>136</sup>



Cristina Pereda.

<sup>136</sup> *Idem.*

## “LA ARGENTINITA”, FOLKLORE DE ALTO NIVEL

**E**NCARNACIÓN (1895-1945), hermana de Pilar López Julves, nació en Buenos Aires. Desde los cuatro años aprendió música y baile.

Armando de Maria y Campos relató:

Al poco tiempo de la revelación de “La Argentina” salió una niña que desde el primer momento pretendió imitarla sin conseguirlo, desde el alias “La Argentinita” hasta sus obsesiones por hacer lícita o ilícitamente lo mismo que Antonia hiciera, como las *seguidillas sin música*... hasta una nueva versión ¡y tan nueva! de *El amor brujo*... ¿Quiere esto decir que “La Argentinita” no haya sido una artista extraordinaria?

En modo alguno. ...Lo curioso es que Encarnación López tenía una prodigiosa facilidad asimilativa para la imitación cómica y de ello hizo deliciosas caricaturas... Y es que era, ante todo, una gran artista de variedades.<sup>137</sup>

“La Argentinita” en el teatro baila, parodia y canta. Su primera visita a México fue en el año de 1921. Debutó en el Teatro Ideal. Roberto “El Diablo” escribió:

Al verla arribar... anticipadamente le otorgamos las gracias... Si todas las estrellas teatrales que nos visitan vinieran del brazo de la primavera, como

<sup>137</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, p. 163.

la eurítmica y grácil “Argentinita”, nuestra satisfacción no tendría límites... Está en plena alborada artística, todo en ella tiene diafanidades de aurora... ¡Qué pulcritud tan bella la de sus bailes! ¡Qué sentido tan hondo y tan claro a la vez, tiene esta sacerdotisa del arte de la danza! ¡Cómo sabe, en el instante preciso, inhibir el movimiento que va a sobrar, la actitud que puede romper la admirable armonía del conjunto!

Como fruto de sus andanzas por nuestro continente, ha logrado incorporar en su repertorio bellas danzas típicas de los países visitados. Por esta grata circunstancia, alguien dijo en su loor: “Baila toda España y toda América”.<sup>138</sup>

Es que sus bailes, tonadillas, cuplés y parodias entusiasaban a muchos de sus admiradores, “La Argentinita” actuó en el Teatro Hidalgo con la Compañía de Comedias de Virginia Barragán.

En 1922 se presentó en los teatros Colón y Casino. En 1932 “La Argentinita” fundó los “Ballets de Madrid”. Tenemos de este hecho un sabroso comentario de Armando de María y Campos:

Preocupados Sánchez Mejías y García Lorca en hallar un marco a las ambiciones coreográficas de Encarnita (siempre obsesionada por el ejemplo y la gloria de Antonia Mercé “La Argentina”, que ya había presentado en París y en toda Europa sus ballets españoles) organizaron por primera vez un espectáculo folklórico de altura, equidistante del ballet y las variedades: tonadillas escenificadas, coreografía argumentada, decorados y vestuario estilizados, partituras arrancadas de la veta popular, teatralizadas. Todo muy español, “muy antiguo y muy moderno”, según la frase de Rubén.

Y así surgió ese cuadro inolvidable, arquetipo del género tan limitado... tuvieron éxito y, claro, imitadores a granel.<sup>139</sup>

“La Argentinita” es así la precursora de las compañías de folklore. Sus más célebres coreografías: *Bolero* de Ravel y *Goyescas* de Granados.

<sup>138</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 182 y 283.

<sup>139</sup> DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

Con su cuadro de bailes y danzas de España volvió a México en 1936. Triunfó en los teatros Virginia Fábregas y Arbeu.

Roberto “El Diablo”, comentó:

Contemplándola en los suaves giros de sus bailes, tan plena de delicadezas en sus esguinces, tan exquisitamente armoniosa en su escorzos, se antoja de pronto como una rosa que danzara. Cada una de sus actitudes, cada uno de sus ritmos, tienen esa recatada seducción que exhiben las flores en sus corolas variopintas.

Siempre, desde que surgió a la vida del tablado, fue la cualidad cimera de esta grácil Encarnación López, la gracia ponderada, el matiz asordinado. Por eso, cuando se entra al culto de su arte, da la sensación de algo inefable, porque es acaso la bailarina que más se desmaterializa cuando baila. Lo que en otras se exterioriza en frenesí, en vértigo dionisiaco, adquiere en ella el tamizado encanto de lo íntimo, como si en lugar de danzar para el público lo hiciera buscando únicamente su propio deleite...

En esta nueva visita que nos ha hecho, ha sido dable aquilatar sus singulares merecimientos en la fecunda madurez de su arte. Llegó acompañada por una juvenil pareja que es toda una auroral promesa para el baile español: su hermana Pilar y Miguel Albaicín... por lo que el espectáculo que ofrecen en el teatro Fábregas ha resultado, por su variado pintoresquismo, del completo agrado del público.<sup>140</sup>

La Escuela de Danza de la SEP presentó a “La Argentinita” en *Una lección de baile español* en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes. Participaron Cipriano Rivas Cherif como escritor; Enrique Lizuriaga, al piano y Pepe Badajoz, a la guitarra.

Se interpretaron: *Fandango castellano*, *Seguidillas murcianas y madrileñas*; Baile andaluz con *Sevillanas*, *Panaderos* y *Bolero*; Baile flamenco con un *Tango*, *Bulerías* y *Alegrías*.

<sup>140</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *op. cit.*, pp. 470-471.

Amalia Hernández estudió con ella.<sup>141</sup>

En 1941 compartiendo créditos con Pilar López, “La Argentinita” es anunciada como “la más grande bailarina de la actualidad”. Pilar y ella bailaron con Federico Rey.

Años más tarde, Encarnación López Julvez triunfó con los mexicanos Manolo Vargas y Roberto Ximénez. A la muerte de “La Argentinita”, trabajaron juntos en la Compañía de Pilar López, consagrándose internacionalmente.



Encarnación López Julvez “La Argentinita”.

<sup>141</sup> Ballet folklórico de México, programa de lujo.

## DOS TEMPORADAS INOLVIDABLES CON PAVLEY Y OUKRAINSKY

LA GRAN COMPAÑÍA RUSA de Ballet Andreas Pavley y Serge Oukrain-sky (1917-1927), procedente de la *Chicago Opera Ballet*, ofrecieron una corta temporada en la Plaza El Toreo y el Teatro Esperanza Iris, iniciando su debut el 3 de junio y terminando con una gran función de gala de despedida el 10 de julio de 1922.

La también llamada “Primera compañía americana de ballet”, además de sus estrellas Pavley y Oukrainsky, presentaban a seis primeras bailarinas: *Mademoiselles* Dagmara, Elisius, Milar, Nedova, Nemeroff y Shermont; a un cuerpo de baile formado por 16 hermosas bailarinas: *Mademoiselles* Bacon, Bennett, Campana, Cayre, Cole, Compton, Darrow, Felsan, Fisher, Ledinova, Lingle, Randolph, Samuels, Schuchardt, Timble y Van Dalsum y ocho bailarines: *Monsieurs* Bacheller, Baker, Bublitz, Carroll, Caton, Easter, Petri y Seamore. Como maestro director de orquesta, Charles Elauder.

Fueron consagrados por la prensa: “La *Chicago Opera*, ciertamente tiene un notable ballet dirigido por Andreas Pavley y Serge Oukrainsky”,<sup>142</sup> “El Ballet de Pavley y Oukrainsky fue lo que más lució en la Ópera”.<sup>143</sup> “Uno de los más poéticos, graciosos, fascinantes y bien

<sup>142</sup> T. FINCK, H., *The Evening Post*.

<sup>143</sup> GIBBONS HUNEKER, J., *New York Times*.

ejecutados ballets de poco usual clásica elegancia y belleza de detalles, como jamás se había visto en los escenarios de ópera de Nueva York”.<sup>144</sup>

La compañía ofreció un repertorio de ballets originales: la *Danza poética (Poème en Dance)* de Schubert; la *Danza macabra* de Saint-Saëns; *Puerta de redención (La porte de la redemption)* de Listz y la *Tarde de un fauno* de Debussy.

Más de 52 *divertissements*: *La abeja*, *Adagio Clásico*, *Argeliana*, *Au pays des moulins*, *Bal Mabille 1840*, *Carnaval*, *Coquetería de otros tiempos*, *La criolina*, *Crucifixión*, *Czardas* y *El Danubio Azul*.

También danzas como *Bárbara*, *Bohemia*, *de la primavera*, *de los címbalos*, *Directorio*, *Gitana*, *Holandesa*, *Japonesa*, *Oriental*, *Persa*, *Rusa*, *Sacra de Isis*, *Las dos mariposas*, *La efímera*, *Las encantadas*, *El errante*, *El fakir*, *Friso Pompeyano*, *Himno de la alegría*, *Las hojas al viento*, *Humoresque*, *El juego de las ninfas*, *Marionettes*, *El martirio*, *Mazurca*, *Mignon*, *La muerte y la doncella*, *Myosotis*, *El Nilo*, *Nocturno*, *El pájaro y el reptil*, *Pas de trois*, *Pastoral*, *Las plañideras*, *La primera muñeca*, *Rondó caprichoso*, *El recreo* y *Tarantela*.

La compañía presentó vales como: *Brillante*, *Romántico*, *Triste* y *Variación clásica* y otras creaciones como *Bacanal*, *Ballet hindú*, *Trianón* y *El sueño de Zobeide*.

Ballets de óperas con nuevas versiones, entre las que se encuentran: *Aída*, *Carmen*, *Cleopatra*, “Valse” de *Fausto*, *Heriodade*, “La danza de las horas” de *La Gioconda*, *Manon*, *La Traviata*, *Hamlet*, *Louise de Charpentier*, *Sansón y Dalila*, *Joyas de la Virgen*, *Tannhauser*, *Lakmé* y “Danza asiria” de *Salomé*, entre otras.

<sup>144</sup> DE HOVEN, Reginal, *The New York Herald*.

Las funciones fueron acompañadas por una orquesta de 50 profesores formada por el maestro Eduardo Vigil y Robles. El vestuario y *atrezzo* eran lujosísimos y el decorado muy suntuoso.

Por parecernos sumamente interesante damos a continuación datos biográficos de los primeros bailarines estrellas:

Andreas Pavley nació en la India, de padres alemanes y rusos. Estudió con Cecchetti y Clustine, maestros de baile del Teatro Imperial Ruso y fue también discípulo de Jacques Dalcroze en Ginebra. Éste, además de enseñarle técnica del baile, le hizo conocer el verdadero sentido del ritmo, hizo muchas *tournées* en Europa con su propia Compañía. Entre los bailes que él puso en escena se cuenta uno que bailó en el Teatro Saboya de Londres, que fue especialmente escrito para él por el Barón Rosenkrants, y el *Prometeo* de Beethoven en el Teatro Real de Amsterdam. ...Él ha tenido el honor de bailar ante la Reina Alejandra de Inglaterra.

Desde su llegada a Estados Unidos formó con Serge Oukrainsky, el *Pavley-Oukrainsky Ballet*, y ha arreglado para este ballet algunos de sus más notables y artísticos bailes jamás presentados en ese país. Su suceso como solista ha sido universal. Está reconocido como un artista de maravilloso poder dramático y único por su extraordinaria originalidad de su danza y su remarcable elevación.

Serge Oukrainsky nació en Odessa. Su debut lo hizo en París en la parte de San Juan en *Salomé* por Florent Schmitt. Ésta fue una gran función en el Teatro Chatelet. En ese mismo día apreció en el baile *Istal* de Vincen d'Indy... Posteriormente trabajó en una parte de un ballet hindú, representado en el Teatro Fémina con la Compañía Astre. El Barón Franchetti escribió en *Le Journal* de París, que en esta función Oukrainsky deslumbró al público con el oriental esplendor de Nijinsky. Ernest Lejeuneuze, el bien conocido crítico de la *Comedia Ilustre* escribió que había visto en Oukrainsky a un dios joven. Tiene la especial aptitud de ser el único bailarín que puede bailar sobre las puntas. También es pintor... Después de sus múltiples éxitos en Europa, llegó a Estados Unidos en donde asombró a los críticos con su maravillosa pantomima y superior técnica... está asociado

con Andreas Pavley y a la cabeza del *Pavley-Oukrainsky Ballet*. Muchos de los bailes que han obtenido mayor suceso han sido arreglados por él.<sup>145</sup>

La crítica internacional aplaudía a los bailarines estrellas Pavley y Oukrainsky; es curiosa la crónica de Roberto, “El Diablo”, que se refiere solamente al cuerpo de baile femenino:

Mujeres de ensueño. Eso son, en la irrealidad del escenario, las artistas del ballet ruso. Como ningunas otras mujeres de teatro, ellas se ofrecen a nuestra estática contemplación, arropada la ingrávida silueta en una inconsútil túnica de ensueño.

...En el vértigo de la danza se tornan inmateriales, y por ello, al verlas cruzar undívagas y fulgidas por la escena, más nos parecen ilusorios seres que cuerpos humanos. Y ese ambiente de fantasmagoría que las circunda hace que los rojos lampadarios del deseo no desplieguen su abanico de llamas en nuestro interior, a pesar de las néveas morbideces que como rayos de luna ungen el tablado.

Tales reflexiones me han sugerido las deliciosas veladas que nos ofrendan en el Iris los bailarines Pavley-Oukrainsky al frente de su compañía de ballet, en que el elemento femenino tiene tan adorables representantes como la Elisius y la Shérmont.

Cuando esta linda teoría de mariposas humanas despliegue el vuelo en busca de nuevos horizontes, sólo conservaremos en ellas una visión, tan sutil como los velos que agitan sus brazos inhiestos, al danzar paganamente *El himno de la alegría*.<sup>146</sup>

El *Ballet Russe Pavley-Oukrainsky* volvió a México en 1925. De enero a febrero actuó en el Teatro Regis y el Estadio Nacional.

<sup>145</sup> Gran Compañía Rusa de ballet Andreas Pavley y Serge Oukrainsky, Plaza El Toreo.

<sup>146</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “Mujeres de ensueño”, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 196 y 197.

Del repertorio de 55 ballets, la atracción fue *Tláloc* o *Danza del Dios mexicana*, con música de Rubinstein, decorado y vestuario de Carlos González. “El novedoso y original repertorio”<sup>147</sup> incluía otros títulos además de muchos de los conocidos en la gira de tres años antes:

*Ballet clásico; Danzas De la víctima, De la victoria, Del templo sirio, Siamesa, La campesina y su muñeca, Las flores del mal, El hijo pródigo, el Largo de Handel, la Mazurca blanca, Polka francesa, La polvera, Sacerdotisas de oro, Sacrificio, Templo del dragón, Thais, Tres estudios griegos, Valse d'ainour y Venusberg o La montaña de Venus.*

Es en esta temporada cuando Enrique Vela Quintero aprovechó para presentarse en audición ante Pavley, Oukrainsky y la Elisius, siendo aceptado en la Escuela-Ballet de esta compañía. Con ella, Vela Quintero se desplazó a Boston, donde permaneció tres años actuando y estudiando. Aprendió coreografía, vestuario, maquillaje, combinación de luces, terminología, historia de la danza y el repertorio del ballet.

Me pusieron Enrique Velezzi, en lugar de Vela, pues siempre tienen la costumbre de cambiar los apellidos... Entonces yo tomé parte en algunos ballets, no digo de solista porque estaba yo muy chiquillo. En el ballet *El templo del Dragón*, salíamos tres chamacos de la misma edad con unas antorchas, mientras que Oukrainsky hacía diversas figuras en un templo; nosotros bailábamos uno en cada esquina.<sup>148</sup>

La escuela había sido fundada en 1917 y a ella asistieron algunos bailarines mexicanos: Pedro Valdés, Pedro Rubín, Gertrude Knowlton, Marta de Negri y Sergio Franco, entre otros.

Como ya lo hemos comentado, Carlos Chávez mantuvo durante años correspondencia con Serge Oukrainsky, con la ilusión de que al-

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>148</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Enrique Vela Quintero*, Cuadernos del CID, danza núms. 4, 5, 6 y 7.

gún día se pudieran montar sus ballets mexicanos. Incluso después del suicidio de Pavley, en 1931, continuaron escribiéndose pensando en un Ballet Nacional.<sup>149</sup>



Programa de mano del Ballet Russe Pavley-Oukrainsky.

<sup>149</sup> OUKRAINSKY, Serge, *Cartas a Carlos Chávez*.

## GIMNASIA Y DANZA

**J**OSÉ VASCONCELOS en su plan educativo fomentó en especial la educación estética. Estaba convencido de que:

...El educador necesita reconocer en la actividad estética mucho más que un adorno o una plusvalía del trabajo, como parece creerlo el pragmatismo.

Es, al contrario, el arte un valor específico irremplazable y de alta categoría en la vida de cada sujeto... Un pueblo de artistas acaba por ser un pueblo religioso... El arte como camino de religión, esto es lo que le queda al Estado allí donde rige el laicismo.<sup>150</sup>

Apoyó Vasconcelos a la cultura física, aseguró que “varias generaciones se quedaran prácticamente sin ejercicio atlético, y lo que es peor, creyéndose físicamente educadas”.<sup>151</sup> Para ello impulsó, la construcción de gimnasios, instalación de regaderas con agua caliente, piscinas, baños y centros deportivos. Ejércitos de ingenieros sanitarios, plomeros, fontaneros, recorrieron la República acondicionando servicios indispensables en los que el jabón espumoso se brindaba sin regateos a esos juveniles cuerpos que se entregaban con fervor a diferentes ejercicios. Entusiasmado, Vasconcelos reconoció:

<sup>150</sup> VASCONCELOS, José, *De Robinson a Odiseo*, p. 200.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 201.

Penetrados los nuevos gimnastas de la amplitud de la tarea por realizar, convencidos de que era indispensable dar al deporte un carácter patriótico alejado de toda influencia bastarda, no tuvo límites el entusiasmo con que trabajaron, la eficacia con que procedían...

La creación de campos deportivos y estadios provocaba el deseo de ampliar el margen de la prueba gimnástica hasta convertirla en espectáculo que se brinda al público.<sup>152</sup>

Es así como la gimnasia rítmica se popularizó. Samuel Chávez tuvo la oportunidad de asistir en Dresden, Alemania, al Instituto Hellerau construido especialmente para impartir las enseñanzas de Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), músico suizo, maestro y teórico creador del sistema de enseñanza conocido como gimnasia rítmica. Samuel Chávez confesó:

...Yo que antes y ahora he sentido tendencias vocacionales por la arquitectura y las artes plásticas, encontré..., una íntima relación entre el arte que descubre esa gimnasia rítmica llamada propiamente música de la plástica, y las artes especiales, llamadas artes plásticas.

...Habiendo yo comprendido entonces la gran trascendencia del estudio práctico de esa gimnasia por el hecho de que sus ejercicios son verdaderamente educativos por la adquisición de hábitos de desarrollo, de coordinación de actividades mentales, del sentimiento de la voluntad, me sentí impulsado vivamente para hacer un estudio analítico, a fin de tener la comprensión clara de lo que es la gimnasia rítmica y he confirmado que la práctica debida de esta gimnasia desarrolla hábitos que demuestran prácticamente el proceso para la mejor organización de todo aquello en que el hombre puede intervenir.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>153</sup> CHÁVEZ, Samuel, "Lo que es la gimnasia llamada especialmente 'Gimnasia rítmica' en sus relaciones con el baile y la gimnasia común", *El maestro*, p. 468.

Con razón Samuel Chávez difundió apasionadamente, a su regreso a México, el conocimiento de esta gimnasia estética que es “simultáneamente mental y física”, así también la euritmia “que significa ritmo hermoso” y una “serie de actitudes y movimientos estéticos de expresión simbólica que se pueden aprovechar y que sugieren otras actitudes plásticas expresivas, utilizables en la composición de conjuntos plásticos”.<sup>154</sup>

Jaques-Dalcroze formó en Hellerau a muchos bailarines que fueron importantísimos en el desarrollo de la danza moderna alemana. Después en Suiza, Viena y Ginebra a miles de alumnos que dieron a conocer su método por el mundo entero.

Vasconcelos intuyó lo que hacía Samuel Chávez y afirmó:

El entusiasmo deportista ganó fácilmente a la nación, porque iba acompañado de canciones y danzas de tipo popular y remataba en espectáculo de belleza, no en concurso... fue fácil derivar la gimnasia, disciplina por la música, hacia una evolución natural: la danza.

Aspirábamos a crear un arte como el de los bailarines rusos; perfecto en la técnica, pero expresivo del temperamento propio, encendido en el calor local y la peculiaridad étnica... organizamos festivales con el personal de las escuelas, en los que, al aire libre, revivieron, ennoblecidos con la buena orquesta y la suntuosidad del decorado, típicos bailables, como el de “China poblana”, el “Jarabe tapatío”, la “Zandunga oaxaqueña” el “Zapateado veracruzano”, las “Bombas y gatos” de Yucatán, y bailes indígenas, como el “Venadito de los yaquis”, y la pantomima que todavía ensayan los indios del centro del país, derivada de las representaciones coloniales de “Moros y Cristianos”. El colorido de los trajes regionales presta a semejante espectáculo todo el atractivo de lo pintoresco, añadido a un auténtico valor de arte.<sup>155</sup>

<sup>154</sup> *Ibidem*, pp. 469, 473 y 479.

<sup>155</sup> VASCONCELOS, José, *op. cit.*, pp. 204, 207, 223 y 224.

Pero ¿cómo la apreciaron los espectadores que presenciaron esas representaciones en foros al aire libre o estadios? He aquí algunos testimonios.

Marcelino Domingo, ex ministro de la República española señaló:

El... número fue una danza típica. La desarrollan unos niños con ropa de indios. Las muchachas iban vestidas de blanco, con la faja encarnada y el rebozo cubriéndoles la cabeza; los muchachos descalzos, con el pantalón y camisa blancos, el ceñidor rojo, el jorongo con bocamanga y sombrero de tres telas o sombrero texano.

La danza es de un primitivismo encantador. Primero avanzan unas parejas con pasito corto, pero rápido, y trenzan sin apenas darse la mano unos delicados juegos; entran después otras parejas con flores y guitarras: flores que el indio ofrece a la india, mientras el guitarrista rasguea las cuerdas más suaves.

La danza tiene notas y movimientos de sardana y de jota; hay una fuerte analogía melódica entre las notas que matizan la danza y las notas con que ritman en España las danzas regionales. Es el mismo ímpetu lírico: es la misma expresión del amor y la repulsa, es el mismo giro de los brazos y las piernas...

Otro número era un vals poético; lo bailaban únicamente alumnas de una escuela. Eran ya mocitas de más de quince años. Vestían un traje de tul azul vaporoso, suelto, fino como ala de mariposa. El traje estaba tachonado de flores; en la cabeza llevaban las danzarinas una corona de rosas y en las manos tenían una guirnalda. El vals era el gentil dibujo de un frisco helénico. La línea no podría lograr ya una mejor armonía. Cuando la danza terminó, el público manifestó frenéticamente la emoción que sentía.<sup>156</sup>

<sup>156</sup> DOMINGO, Marcelino, "Un festival en Chapultepec".

Un cronista de *Excélsior* publicó:

...Y a continuación vino otro de los números que más llamaron la atención... el *Baile y Canto Maya*, arreglado por C. Cárdenas que fue puesto a petición general. El mencionado baile fue ejecutado por los alumnos de la escuela “Horacio Mann” que iban vestidos pintorescamente con trajes de carácter. Los chiquillos convertidos en guerreros mayas y blandiendo sus “pesadas” macanas, presentaban un conjunto atractivo. Al compás de una música lánguida y melancólica los pequeños guerreros ejecutaron brillantemente una danza guerrera y religiosa, que fue largamente aplaudida y obligada al *bis*.<sup>157</sup>

Heliodoro Valle comentó:

El número... estaba encomendado a las alumnas de la Escuela “Olavarría y Ferrari”... el *Momento musical* de Schubert resultó una escena coreográfica intensa de gracia, alada de ingenuidad y las suaves tonalidades de los trajes daban al grupo el prestigio de los bajorrelieves griegos en que las flautas se unen al gozo desenfrenado del momento.<sup>158</sup>

Otro cronista de *Excélsior* expresó:

El baile estético por las alumnas del centro “Antonio Gómez” fue otro número espléndidamente triunfal, con 24 jovencitas, erectas y hermosas, vestidas con las blancas y luengas túnicas griegas, recamadas de oro; y peinadas con las cabelleras elevadas sobre la nuca y entretejidas de áureas cintas. Sus evoluciones, ejecutadas en un frondoso jardín, fueron nobles, pausadas, armoniosas, sincrónicas y de un estetismo puro y admirable. Subrayadas por las proyecciones policromas de la luz, nos recordaban la maravilla de aquel soberbio grupo de *Las Plañideras* del Ballet Ruso, que todavía no se borra de nuestras retinas interiores.<sup>159</sup>

<sup>157</sup> “Muy concurrido el decimosegundo festival de la Dirección de Cultura Estética”, *Excélsior*.

<sup>158</sup> VALLE, Heliodoro R., “Crónica de la inauguración del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública”.

<sup>159</sup> *Excélsior*.

Un cronista hizo referencia a la obra presentada por la Compañía de ballet Pavley-Oukrainsky, así continuó:

El público se impresionó por este esfuerzo increíble y lo recompensó con un homenaje fragoroso, que no pudo menos que determinar la repetición del número. La respetable directora de este grupo danzante, merece los más calurosos aplausos, tanto más que sus dóciles y graciosas alumnas. Debe haber sido la suya una labor tremenda para obtener el resultado que tuvo.<sup>160</sup>

Aquí cabe una reflexión: ¿Quiénes eran esos maestros que ensayaban tales números? Seguramente profesionales que hacían maravillas con los numerosos contingentes de “aficionados”.

Otro cronista de *Excélsior* también comentó:

*Las Pascolas*, el baile regional yaqui, no es muy conocido de este público, aunque mucho lo ejecutan los soldados en forma privada; por eso ayer..., cuando los soldados del Regimiento de Guardias Presidenciales bailaron pascolas con acompañamiento de la orquesta típica, llamaron poderosamente la atención varios de los nuevos bailes que ejecutaron: *El coyote*, *El venado*, *La liebre*, etcétera, en trajes de carácter. Se conquistaron muchos aplausos, sobre todo por la tendencia que la Dirección de Cultura Estética observa hacia la estilización de este baile regional raro y sugestivo.<sup>161</sup>

Las opiniones se dividieron cuando se juzgó al *Jarabe tapatío*, bailado en la inauguración del Estadio Nacional. *Excélsior* publicó:

Ronca tempestad humana, alaridos que parecían escaparse por las trompetas de la luz: tal parecía cuando comenzó el *Jarabe tapatío*. Mil alumnas de las Escuelas Normales, Técnicas, Industriales, pusieron en ese momento su delirio alucinador. El rojo y el verde de las enaguas matizaba de locura la visión; aquellos brazos que parecían misericordia, se movían como en el

<sup>160</sup> *Idem.*

<sup>161</sup> *Idem.*

vital en que Montenegro detuvo alguna vez la fiesta para estilizarla. Chinas chiquitinas, provocaban un místico estremecimiento, cuando al suelo el sombrero rendido, bordaba la compañera un poema de agilidad que ya quisieran los pájaros cuando son novios. La tempestad humana estalló: gritos triunfales, manos estruendosas, fueron ofrenda que se fue por los ámbitos en el voloteo de la emoción.

—Ya esta generación sabe bailar el *Jarabe*— fue el comentario de alguien a mi lado.<sup>162</sup>

Gilberto Torres manifestó otra impresión:

A nadie se oculta que el *Jarabe nacional* es un baile muy nuestro, cuyos principales méritos, estriban, muy especialmente en los detalles; ver un jarabe de muy lejos, o bailado por muchas parejas, le hace perder el encanto fundamental del baile, pues es absolutamente imposible, por una parte concertar perfectamente el baile, y por otra que el espectador atienda cuidadosamente a los detalles de los bailadores.

Este número del programa fue precisamente un *Jarabe tapatío* bailado por unas quinientas parejas, de tal suerte, que los que presenciamos, no pudimos gustar de él debidamente, ni siquiera atender a sus detalles, que pasaron para todo el mundo por alto.

La impresión que este número produjo fue la de una gran cantidad de muchachas jóvenes, algunas aún muy niñas, que se movían desordenadamente en desacuerdo absoluto, de tal suerte que cada grupo de espectadores optó como es natural, por no abarcar todo el grupo de bailarinas, sino solamente aquellas que tenía más cerca, y del cual podía gustar a satisfacción, lo que hizo perder su grandiosidad al espectáculo, desde el momento que lo mismo hubiera podido verse sobre el tablado de un teatro o una sala común. No quiere esto decir, ni con mucho, que las bailadoras no hubiesen estado verdaderamente acertadas, pues, muy por el contrario, había entre ellas algunas que demostraron dominar el baile, especialmente por lo que

<sup>162</sup> *Idem.*

toca a las figuras puestas en primer término, pero seguramente que el baile hubiera lucido más, desempeñado en un recinto más pequeño y por un número de parejas más reducido.<sup>163</sup>

Vasconcelos percibió las limitaciones. Sabía que para cuajar verdaderas generaciones de artistas se necesitaba de muchos años y mucho rigor. Se aferró en vislumbrar futuras manifestaciones artísticas que nos identificasen:

Apenas si en esa penumbra intermedia entre lo que es y lo que será o podría ser, imaginábamos nosotros aprovechar aquel conjunto de elementos artísticos auténticos para la creación de un espectáculo perdurable que podía ser, como los antiguos autos sacramentales, expresión colectiva de verdades eternas y de mitos profundos por medio de todas las artes de una época.

... Los grandes conflictos de la patria, y también de la humanidad contemporánea, podrían ser representados, dramatizados, resueltos en una unidad de pensamiento artístico.<sup>164</sup>

Sin embargo, el público y los especialistas estaban convencidos de que pasaba algo importante. Carlos González Peña lo expresó muy bien:

Por su hondo nacionalismo, por lo que significa de renovación de nuestros hábitos sociales y estéticos, la fiesta ha sido única. Nos hace entrever que algo nuevo y grande saldrá de allí. ¿Arte? ¿Hombres? ¿Quién sabe; pero creación, eso sí, original y fuerte!<sup>165</sup>

José Vasconcelos nos legó una obra por hacer, sus ideas nos inspiran actualmente:

<sup>163</sup> TORRES, Gilberto, *El Demócrata*.

<sup>164</sup> VASCONCELOS, José, *De Robinson a Odiseo*, p. 208.

<sup>165</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, "El Estadio está de pié", *El Universal*.

## LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

Conservar la cultura y difundirla, aumentarla por obra de investigación y de creación; organizar, defender el alma nacional; reglamentar y crear el profesionalismo, colaborar en la educación pública, construyendo una aristocracia del espíritu y con ella aconsejar, dirigir los destinos patrios, con miras a la universalidad: tal es, en resumen, la tarea...<sup>166</sup>



*Momento Musical*, en el 9o. Festival de Chapultepec.

<sup>166</sup> VASCONCELOS, José, *op. cit.*



*Jarabe tapatio. Festival de la Dirección de Cultura Estética, 1922.*

## GLORIA Y ARTE DE MISS CARROLL

UN MARAVILLOSO PERSONAJE fue Lettie H. Carroll, pionera y organizadora de las primeras escuelas privadas y compañías de ballet a partir de los años 20 en México.<sup>167</sup>

Nació en Corpus Christi, Texas, en 1888. Con motivo de las Fiestas del Centenario de la Independencia, llegó a México en 1910 con la idea de permanecer en la capital sólo cuatro semanas. Estalló la Revolución y permaneció aquí cuatro años, trabajando en una empresa norteamericana como secretaria. Ella reconocía que no fue una empleada eficaz, pues tecleaba en la máquina de escribir a la manera de notas musicales, pues ya empezaba a soñar en la vida artística y, dentro de ella, en la danza.

Inició su aprendizaje como bailarina cuando ya había cumplido los 24 años de edad. Durante sus visitas a la Universidad de California tomó clases de baile folklórico y llegó a ser instructora de esa institución. Recibió, según su propio testimonio, clases con Martha Graham, maestra del Estudio de Ruth St. Denis. También fue alumna de Alexander Kotcherovsky. Pero fue su amiga, Anna Pavlova, quien más la influenció en el desarrollo de su carrera.

<sup>167</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, "Lettie Carroll", *Boletín informativo del CID Danza INBA*, núm. 2.

Desde 1923, dio clases a casi tres generaciones de alumnas de las “mejores familias” de esta ciudad, y en especial, a hijas de moradores de las colonias americanas e inglesas radicadas en la capital. Los lujosos y funcionales estudios *Miss Carroll's School of the Dance*, estuvieron situados en el Salón de Té del Teatro Olympia, en Colón 34, Reforma 35 y Río Támesis 6. Impartió clases de ballet clásico, adagio, baile acrobático, tap, baile folklórico, de salón, danza interpretativa, etcétera.

En 1924, hizo interesantes declaraciones a la prensa de San Antonio, en Estados Unidos:

Quizá unos de los aspectos más interesantes del estudio de la danza folklórica mexicana es que no ha sido explorada, lo que hace a uno sentirse emocionado de ser un descubridor...

Fue con un sentimiento de orgullo y de exaltación en el corazón con el que vi por primera vez las danzas indígenas en la Basílica de Guadalupe...

En realidad parece ser que las danzas que estos indígenas bailan en la Basílica, en el patio frente a la iglesia y en las calles del pequeño pueblo, han sido transmitidas de generación en generación, desde la época en que los aztecas mezclaron sus danzas religiosas con el cristianismo...

Lo más extraordinario de esas danzas es el ritmo, un ritmo maravilloso. Todo el grupo patea, se balancea, vira, brinca y se detiene como si fuese una sola persona. Y otra cosa única de todo esto es que uno tiene la impresión de que a pesar de la uniformidad del ritmo, parece que están constantemente improvisando los pasos...

El personaje más importante de la danza es el diablo, un hombre vestido de rojo con la máscara de diablo sobre su rostro, actuando como bufón. Es interesante señalar que cuando las danzas se llevan a cabo dentro de la iglesia, el diablo se queda afuera.<sup>168</sup>

<sup>168</sup> BASTIEN, “Miss Lettie Carroll en la Basílica de Guadalupe”, *Boletín Informativo del CID Danza INBA*, núm. 2, pp. 23 y 24.

Miss Carroll fue enviada por la Universidad de California para estudiar el baile folklórico mexicano, gustaba de vestir indumentaria de “china poblana”. En 1925 dirigió un drama histórico azteca para dicha institución.

Fue también instructora de maestras de educación física de las escuelas públicas. En agosto de 1928 obtuvo el diploma de *Teacher of dancing* de los *Masters of America*. Hasta el día de su muerte condujo sus clases sin alterar sus principios de disciplina y trabajo.

Ella enseñaba sin bailar. De pie, frente a sus alumnas. Pidiendo que la más adelantada hiciera la demostración. Explicaba clara y minuciosamente cada uno de los pasos. Las alumnas debían de aprender sus nombres y practicar siguiendo sus instrucciones. Tenía la habilidad y buen gusto para crear combinaciones, distribuir geoméricamente a sus bailarinas, diseñar escenarios y seleccionar colores para luces y vestuarios.

Los recitales de sus alumnas se presentaron anualmente en los teatros Arbeu, Iris, Hidalgo y otros. Llamó la atención lo cuidadoso que eran sus impresos: carteleras y programas de mano.

Entre sus miles de alumnas contó con familiares de presidentes de la República, como Leonor Llorente de Calles, Ofelia Ortiz Rubio, Aída Sullivan de Rodríguez y Alicia Cárdenas; hijas de las familias Corcuera, Limantour, Azcárate, Romero y Padilla; de las familias americanas Morrow, Sanborn, McKin, Pickard y McCann; también de las inglesas Pool, Skipsey, Oakley y Michael y entre las damas del teatro a Nadia Haro Oliva, Lindia Christian, Gloria Marín y María Félix. Pero sus discípulas que destacaron fueron Victoria Ellis, Gertrude Knowlton, Keith Coppage, María Luisa y Sarita Pease, Alice Jennings, Mary Kirby-Smith y Mercedes Barranco, muchas de ellas participan años después en el *Carroll Ballet*.

Lettie H. Carroll fue una gran promotora de los valores mexicanos que habían cosechado grandes triunfos en el extranjero. Auspició recitales de Pedro Rubín, Gertrude Knowlton y Martha de Negre. Aunque sus alumnos no eran “profesionales”, los directores de cine le pidieron que entrenara y pusiera muchos números de baile que se necesitaban para dar fondo a las películas.

Dijo Miss Carroll:

Aunque yo misma soy muy alta y nunca fui “primera bailarina”, tenía dos principios que siempre los he guardado: disciplina y trabajo... Sabían que yo llegaba a la hora indicada y que con mi mano de hierro tendría disciplina en mis cuadros de baile.

Los chicos fueron escogidos entre los alumnos de la *American School*, la Escuela Garside y la Universidad Nacional. Yo los escogía y sabía cuales tenían talento.

Muchas veces las madres se quejaban, pero los chicos estaban encantados. El trabajar en el cine es una aventura maravillosa.<sup>169</sup>

Desde que Miss Carroll abrió su estudio tuvo alumnos hombres. Su primer discípulo fue Fred Davis. De las películas que filmó registramos: *El peñón de las ánimas* con María Félix y Jorge Negrete; *Carta de amor* con Gloria Marín y Jorge Negrete; *Romeo y Julieta* con “Cantinflas”; *Internado para señoritas* con Mapy Cortés y Emilio Tuero; *El capitán aventurero* con Manolita Saval y José Mojica; y *La maravilla del toreo* con Conchita Cintrón.

Lettie H. Carroll, quién decía, fue muy mala secretaria porque cada vez que escribía en máquina oía música en su cabeza y escribía “Dear Sir” al compás de un danzón, enseñó, por fortuna, danza por más de

<sup>169</sup> CARROLL, Lettie, *Bibliografía*.

LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

40 años en nuestro país. De Miss Carroll, tenemos todavía mucho que decir.

Aproximadamente a los 76 años murió en la Ciudad de México el 29 de abril de 1964.



Miss Carroll.



Miss Carroll.

## ARMEN OHANIAN EN MÉXICO

**A**RMEN OHANIAN, la célebre bailarina persa, llegó a México con el anhelo de participar fraternalmente en todas las fiestas paganas indígenas en el valle del Popocatepetl. Deseaba, asimismo, conocer las danzas autóctonas de los aztecas y de los tarahumaras.

La Ohanian, nacida en Shamakna, conocida como “la ciudad de los leones”, hizo su debut de artista en el palacio del Shah, después de conocer profundamente el arte popular persa que le permitió crear una danza emotiva. Lo refinado de sus improvisaciones líricas o dramáticas la hicieron merecer el sobrenombre de la “fineza del imperio”. Más tarde bailó en Turquía, Egipto, Inglaterra, Irlanda y Francia.

Es en París donde la consagraron como una de las tres grandes artistas de la danza, junto a Loie Fuller e Isadora Duncan. En París inspiró a poetas y artistas. La crítica la aclamó. En Nueva York danzó en Broadway.

En México en 1923, Armen Ohanian fue profesora de danzas interpretativas en el Conservatorio Nacional de Música. Entre sus alumnas tuvo a Rebeca Viamonte y “Yol Itzma”.

Armen continuó ofreciendo recitales en la Ciudad de México. Se presentó en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, el 17 de

marzo de 1923, acompañada por el Coro Popular Armenio de los Hermanos Odabachian. En esa ocasión platicó sobre *La poesía y la danza de Asia*; Diego Rivera dirigió algunas palabras sobre la escultura y la pintura persas, con proyecciones.

La Ohanian interpretó *Miniatura Persa*, danza inspirada en la original epopeya de “El libro de los Reyes” de Fidousi; *Danza rústica* otra *Miniatura persa*, danza lírica del siglo xv inspirada en el célebre poema de Djami intitulado “Romeo y Julieta de Oriente”; *Las encadenadas* de Knarik; *La cortesana tártara*, *Danza de la poseída* y *Hacia el Nirvana*. En el Gran Festival Oriental de Arte, Armen bailó la *Danza de las prometidas* de Karganoff; la *Danza de harem*; *El despertar de las odaliscas* de Hippolitoff Ivanof; *La mujer caída*; *El caballo de la muerte* de Lew Jabloneo y *La danza fúnebre* de Rodowsky.<sup>170</sup>

El escritor Guillermo Jiménez, quien vio bailar a Armen Ohanian en la Universidad de *Les Annales*, de París, redactó un texto para el programa de mano de sus presentaciones en México, el mismo escrito apareció en el libro de Jiménez *Siete ensayos sobre danza* (1937), mencionando “a una extraordinaria artista” sin nombrarla. Dijo Jiménez:

Las danzas de Armen Ohanian son la expresión superlativa del misticismo, son el refinamiento supremo del espíritu cuajado de misterios que flamea intensamente como una luz astral en su pequeño cuerpo de marfil.

Todo el Oriente está concretado en esta carne espiritualizada hecha de armonías y de símbolos, hecha de dolor y de rosas de fuego. Su anhelo absoluto en Arte consiste en ser tradicional, engarzando la sensibilidad que palpité en tiempo de Darío a la sensibilidad contemporánea.

...Los bailes de esta danzarina enigmática, son flores que se desgajan en un jardín de suplicios, son perlas que se desgranán del mágico collar de una

<sup>170</sup> *Gran Festival Oriental de Arte*, abril 7 de 1923.

princesa asiática, voluptuosamente melancólica que hubiera sufrido mucho y que a pesar de ello adorara la vida con sus crueldades y sus delirios.<sup>171</sup>

Armando de Maria y Campos la recordó así:

Armen pasa por México abriendo la rara flor de su danza milenaria con el fin de que su penetrante perfume aromatice de misterio y de lejanía las lánguidas noches de México, que no son muy distraídas.

Ella hace para su danza la forma condensada de los poetas persas que saben sintetizar toda una vida en cuatro versos de un Roubayat... Y, como Omar Khayam, que resume en sus cuartetos la experiencia humana, Armen ensarta sus danzas en un precioso collar, epopeya de la mujer asiática, que aspira a la liberación...

El que captó más, es su público embrujado por su espectáculo de raro sabor, por la simplicidad de su técnica propia de todo arte auténtico, que partiendo del folklore, refleja el sentimiento popular.

Armen Ohanian asistió a la junta constitutiva de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización fundada a fines de 1933 por Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Luis Arenal y José Pomar, entre otros. "La Liga se proponía unificar a los intelectuales para luchar contra el imperialismo y el fascismo, así como apoyar las luchas de los trabajadores".<sup>172</sup>

La Ohanian proyectó retirarse en Irán para escribir sus memorias: "yo no he vivido para escribir mi vida... yo escribo porque la gran aventura de mi vida merece ser contada."<sup>173</sup>

<sup>171</sup> JIMÉNEZ, Guillermo, *La estética de Armen Ohanian*.

<sup>172</sup> MUSACCHIO, H., *Diccionario enciclopédico de México*, p. 1036.

<sup>173</sup> OHANIAN, Armen, Programa de mano en francés, p. 7.



Armen Ohanian.

## CALLES, DIVULGADOR

**E**L AÑO 1924 ESTÁ MARCADO por la subida al poder del general Plutarco Elías Calles y la acentuación de la política nacionalista que ya existía, con sus repercusiones en el mundo de la danza. Desapareció de la esfera oficial José Vasconcelos, lo que decepcionó a los artistas que en él confiaban.

Samuel Ramos lo confirmó con énfasis: “desde que Vasconcelos se ausentó de la Secretaría de Educación, parece que el espíritu y la inteligencia han huido”.<sup>174</sup>

Elías Calles expresó en su primer informe:

Sin descuidar la educación universitaria, el esfuerzo educativo del actual Gobierno se ha orientado de preferencia a las escuelas urbanas de primera enseñanza, las escuelas de obreros, las de carácter técnico e industrial, y muy principalmente, hacia la educación rural, para hacer llegar los beneficios de la educación a las grandes masas: campesinos, mestizos e indígenas.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> RAMOS, Samuel, *Educación en México*, p. 24.

<sup>175</sup> ELÍAS CALLES, Plutarco, *Los presidentes de México ante la Nación*, p. 740.

El presidente comentó con entusiasmo:

Ha comenzado a funcionar en este año la Casa del Estudiante Indígena, cuyos educandos asisten a diversas escuelas primarias, técnicas e industriales de la capital, en donde están en contacto diario con criollos y mestizos.

...Por los resultados obtenidos ya en este notable experimento de psicología social colectiva, puede afirmarse la fuerza mental, la facultad de inmediata adaptación y la importancia de los indios como factor de civilización y progreso, en contra de lo afirmado por sus constantes calumniadores o explotadores.<sup>176</sup>

Elías Calles se refirió a su pensamiento filosófico:

...Constante que ha guiado al actual Gobierno en su obra educacional ha tendido a poner en contacto cada vez más íntimo a la escuela con la colectividad, para que sus beneficios no se limiten sólo a los educandos en los establecimientos de enseñanza, sino que aprovechan al pueblo, y, especialmente a las masas obreras y campesinas.<sup>177</sup>

Plutarco Elías Calles se sintió satisfecho del desarrollo, en las escuelas, de la enseñanza del canto, del dibujo y de la educación física. Consignó en su último informe el éxito con que llevaron a cabo los festivales que entusiasmaron al público y a los críticos de arte y, sobre todo, a las exposiciones de dibujo infantil que internacionalmente fueron reconocidas hasta obtener en Bruselas el “Gran premio” y “Medalla de honor”. También se refirió a publicaciones como *Coopera*, *Pulgarcito*, *Mexican Folwavs* y *Forma*, esta última, dijo: “presenta las manifestaciones artísticas propias del alma nacional”.<sup>178</sup>

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 793.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 833.

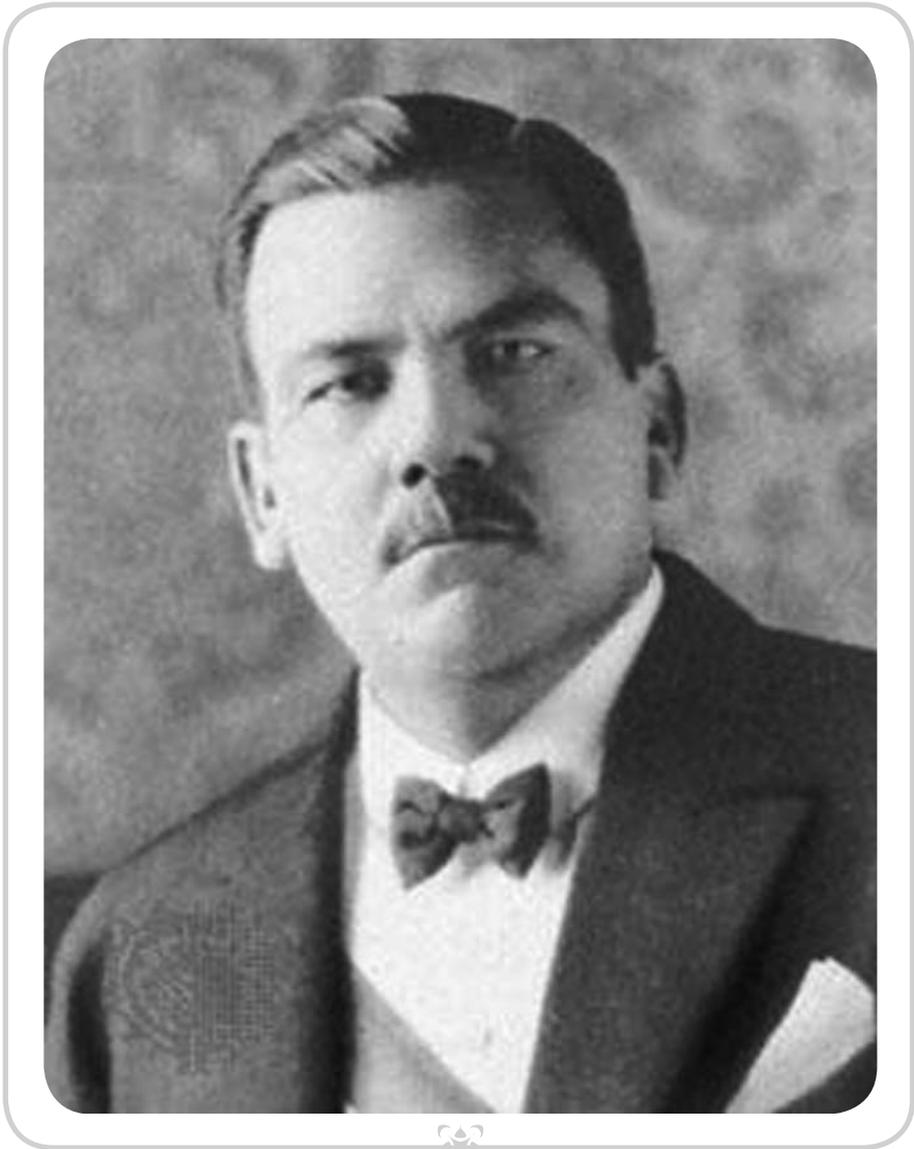
<sup>178</sup> *Ibidem*, pp. 903 y 907.

## LOS AÑOS DE LOS PIONEROS (1917-1930)

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre se multiplicaron en el periodo de Calles. Se abrieron las escuelas de Xochimilco, Tlálpán y de Guadalupe, Hidalgo (1925).

Una exposición de obras de los alumnos se presentó en Madrid, París y Berlín (1926).

Se crearon tres Centros Populares de Pintura. Se fundaron los Centros de San Pablo, Nonoalco, Los Reyes, Coyoacán y Cholula, Puebla. También se crearon la Escuela Libre de Pintura y Escultura de Michoacán y la Escuela de Escultura y Talla Directa en la Merced.



Plutarco Elías Calles, ex-presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

## COREOGRAFÍAS MASIVAS PARA RESCATAR

**R**UBÉN M. CAMPOS (1874-1946) escribió una serie de libretos para ballet. Sólo dos de ellos fueron representados, los otros esperan algún día ser revisados y tal vez ser llevados a los escenarios.

Estos espectáculos producidos por escritores, músicos y escenógrafos no tuvieron en su tiempo el apoyo necesario, ya sea porque su montaje requería de muchos participantes y muchos días de ensayos o simplemente porque no hubo la voluntad política precisa.

Rubén M. Campos dijo que hubo un precedente a sus ballets mexicanos: *Las Canaguas* o *Las ofrendas* (1923) de Carlos E. González, que se representó en el pueblo de Paracho, Michoacán y dos años después en el Primer Festival de Teatro Sintético en la Ciudad de México.

Presentamos los argumentos de los ballets, brevemente reseñados:

*Tlahuicole*, es la reconstrucción de una lucha gladiatoria azteca, fue estrenado en las Fiestas de Primavera en la zona arqueológica de Teotihuacán, el 10 de marzo de 1925 en el Teatro al Aire Libre. El libreto y la música son de Rubén M. Campos y la dirección artística de Carlos E. González. Las cinco escenas fueron interpretadas por los atletas de la Dirección de Educación Física y el personal escénico de la Escuela Popular de Música.

La acción se desarrolla en 1467:

Bajo el reinado de Moctezuma Ilhuicamina... los principales señores de Huexotcincos, para evitar que los tlaxcaltecas, acaudillados por el temible guerrero Tlahuicole, continuaran asolando su territorio, vinieron a Tenochtitlan a solicitar ayuda al Emperador. Nuestro glorioso Emperador ofreció ayudar a los Huexotcincas.

Los guerreros aztecas enviados a combatir a los tlaxcaltecas, fueron vencidos en diversos encuentros por el valor y la pujanza del formidable Tlahuicole, quien al fin fue derrotado, ante la avalancha abrumadora de numerosos guerreros tenochcas, que lograron hacerlo prisionero cuando accidentalmente cayó en un pantano.

Tlahuicole ha sido conducido a Tenochtitlan, donde nuestro divino Emperador, en honra al alto rango y al valor indomable del cautivo, le concede la prerrogativa sagrada e inviolable, por la cual podrá obtener la libertad en caso de que triunfe en la lucha gladiatoria, triunfo que consiste en vencer con arma sin filo y sin punta, y con un pie atado, a cierto número de guerreros provistos de diversas armas.

Tlahuicole está aquí, presto a pelear. Nuestro grande Emperador se ha dignado presidir el duelo a muerte, en que Tlahuicole saldrá vencido o vencedor.<sup>179</sup>

Para presenciar la lucha gladiatoria acuden la nobleza seguida por el pueblo. Tlahuicole, pese a las limitaciones impuestas, vence uno a uno a sus contrincantes. Durante la lucha, la princesa Ichcaxóchitl, hija predilecta de Moctezuma Ilhuicamina, le arroja una flor de yoloxóchitl poniéndole en peligro, Tlahuicole, ha conquistado el corazón de la princesa “flor de algodón”. Pelea fieramente hasta terminar con el último contrincante. El Emperador ordena que cese la contienda; Tlahuicole es desatado y Moctezuma le devuelve sus armas y obsequia ricos presentes de oro y piedras preciosas que Tlahuicole ofrece a la princesa Ichcaxó-

<sup>179</sup> M. CAMPOS, Rubén, *El folklore musical de las ciudades*, pp. 236-237.

chitl. El Emperador decide desposarlos y la corte y el pueblo festejan jubilosos la unión de la joven pareja. El cortejo se forma nuevamente y al son del teponaztli desaparece.

*Tlahuicole* se repitió en el mismo lugar el 15 de marzo de 1925 y después en el patio de la Secretaría de Educación Pública.

El maestro Campos explicó que en cuanto a la indumentaria, el pintor Carlos E. González “reconstruyó los suntuosos trajes de los antiguos aztecas buscando los detalles, integrales en los códices y en los libros de indumentaria náhua de Peñafiel”.<sup>180</sup>

Los preparativos para el estreno de *Quetzalcóatl* fueron anunciados paso a paso en los informes de las autoridades del Departamento de Bellas Artes.

Rubén M. Campos comentó al respecto:

La música del ballet *Quetzalcóatl* está compuesta sobre cinco temas de danzas de la pluma, de éstas que podrían llamarse aborígenes, porque son las únicas que permanecen exóticas en la literatura orquestrica universal. Los temas de esas danzas indígenas han sido tratados por el músico con una sabiduría contrapuntística y rítmica admirable; y es deplorable que un ballet preparado con la exquisita percepción imaginativa del pintor, haya sido condenado al limbo de las obras abortadas. Si el señor Ministro Puig Casauranc, cultísimo escritor, hubiera visto al menos un ensayo del ballet, habría visto realizado su deseo de dar el primer conjunto de arte que él deseaba ver en acción, y que habría sido el punto de partida de futuras manifestaciones de verdadero arte vernáculo en una amplia realización expensada por la Secretaría de Educación.

Hemos aludido a la suntuosidad escénica del pintor Carlos González, quien ha vestido a los personajes con una percepción artística admirable

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 201.

del esplendor de los antiguos mexicanos y a la reconstrucción del escenario, que fue la ciudadela de Tollan, hoy Tula, con su templo y palacios toltecas. Debemos insistir en la música compuesta por el maestro Alberto Flachebba, la mayor parte sobre temas musicales de danzas indígenas, que son un reflejo de la antigua música india. La reconstrucción de las danzas con la riqueza coreográfica moderna, acentuará el sabor genuino de los ritmos antiguos indios y los movimientos peculiares de las danzas descritas por los historiadores que las vieron.

Los coros sacros mixtos, de sonoridades exóticas, de construcción polifónica moderna, han sido basados en las tonalidades primitivas para interpretar los antiguos ritos sacerdotales; y los coros populares glosan los aires indios que aún hoy pueden oírse en lejanas regiones de nuestro país, y que han sido recogidos y anotados musicalmente con todo cuidado.<sup>181</sup>

*Quetzalcóatl*, es la reconstrucción escénica de la leyenda, fue estrenado por el Ballet d'Acosta en el Teatro Nacional, el 1o. de octubre de 1931 con coreografía de Adela Costa, con Estrella Morales y Ricardo Virgman como principales intérpretes.

El maestro Campos hizo una sinopsis acertada de la leyenda poética del civilizador y su orgía dionisiaca que determina su muerte y transfiguración.

Vuelto Quetzalcóatl a Tula, donde su pueblo lo recibió como a un dios, las divinidades enemigas le ofrecieron manjares y pulque, que se rehusó a tomar. Instáronle diciéndole que si no quería tomarlo, al menos mojara un dedo en el licor y lo probara, porque daba vigor al ánimo.

Quetzalcóatl probó, y habiéndole gustado la bebida bebió de ella hasta saciarse. El pueblo bebió hasta embriagarse, y estando ebrios todos, dijeron las perversas deidades: “Estáis muy contento, nuestro señor sacerdote, hacernos favor de cantar”. Quetzalcóatl perdido el juicio, cantó, según los anales:

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 202.

“Mi casa es de rica pluma, es mi casa de coral, más desecha como espuma la dejaré por mi mal”.

Y haciendo llevar a su hermana Quetzalpétlatl para que tomara parte en la orgía, bebió y danzó con todos, hasta que quedaron inertes sobre el suelo.

Al despertar, cuando amanecía, Quetzalcóatl dolióse y dijo: “He delinquido, y no podré quitar la mancha que oscurece mi nombre”. Entonces volvió a cantar tristemente y mandó a sus servidores que abrieran su sepulcro. Anduvo errante mientras tanto, siempre afligido y triste y vuelto a Tlatlayan, después de asegurar sus riquezas, se arrojó a una hoguera.

Cuando el cuerpo comenzó a arder, una nubecilla alzase hacia el cielo, revoloteaban los pájaros de ricos plumajes; y cuando, todo se hubo consumido, vióse el corazón de Quetzalcóatl elevarse al cielo, donde se transformó en estrella de la mañana, llamada Tlahuizcalpanteuctli, y donde brilla definitivamente con influjo sobre los hombres, según sean los signos prósperos o adversos.<sup>182</sup>

Rubén M. Campos fue comisionado para crear otros ballets mexicanos como *Sacnité*, reconstrucción de la vida pública de los antiguos mayas; *Coosihuesa y Moctezuma Xocoyotzin*, declaración de guerra entre los antiguos mexicanos; *La fiesta de Tláloc*, reconstrucción de una ofrenda floral en el lago de Xochimilco y *Anáhuac*, reconstrucción del esplendor y caída de Tenochtitlan. También escribió *Xóchitl*, reconstrucción de la leyenda popular.

Lamentamos que Rubén M. Campos y sus colaboradores no hayan logrado el auspicio suficiente para hacer realidad sus sueños. Sin embargo, sus obras han quedado, creemos como él que:

Tanto estos motivos de ballets... vienen a argüir que cualquier forma es propicia para un ballet siempre que el asunto se preste para sugerir al mú-

<sup>182</sup> *Ibidem*, pp. 204-205.

sico y al pintor un desplegamiento de riqueza rítmica y pictórica que él mismo, el danzante, se encargará de animar.

La sugestión se obtiene por la plastización de imágenes que el escritor evoca, que el músico hace ritmo, que el pintor hace color y el danzante y el corifeo hacen representación escénica, para revivir un momento la evocación de la poesía.

No hay que pedir a esa evocación la miseria de la vida real, sino hacer que resplandezca enjorada con las galas de la imaginación, hacerla vivir la vida del espíritu que queremos y soñamos para los héroes, para los patricios; la perpetua juventud de la inmortalidad que donamos a nuestros muertos gloriosos, transformados en semidioses.

Tal es la fuerza del ballet. Es el poema sinfónico mimado, representado, danzado, ritmado y cantado. Admite todas las formas de expresión musical; es la fusión de todos los ritmos, de todos los sonidos, de todos los olores y de todos los movimientos en una fiesta de poesía, en un embriajamiento de color, en un éxtasis de espiritualidad. Su desbordamiento de vida viola todos los preceptos establecidos, porque es una manifestación artística revolucionaria, que reclama para el arte representativo y plástico una amplitud como jamás la ha tenido ninguna otra.<sup>183</sup>

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 202.

## **COVARRUBIAS, ESCENÓGRAFO E INVESTIGADOR INTERNACIONAL**

**M**IGUEL COVARRUBIAS (1904-1957) quedó en la historia de la danza como el Diaghilev mexicano y su gestión frente del Departamento de Danza del INBA (1950-1952), ha sido reconocida como la época de oro de la danza moderna mexicana.

Apodado como el “Chamaco” Covarrubias por sus amigos los pintores: Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Roberto Montenegro, Rodríguez Lozano y Abraham Ángel, se inició en el estudio del arte mexicano guiado por Adolfo “Fito” Best Maugard. A los 16 años publicó sus primeras caricaturas e ilustró el Método de dibujo de Best Maugard en 1923.

Miguel Covarrubias tenía 19 años cuando llegó a Nueva York. José Juan Tablada es quién intercedió a su favor para que se le otorgara un año sabático y un empleo en el Consulado Mexicano, en el que Tablada ofició como “embajador” cultural de México. En este tiempo estaban en Nueva York: Carlos Chávez, Carlos Mérida, y Luis Cardoza y Aragón; también Octavio Barreda y “Fito” Best con quienes el “Chamaco” Covarrubias tuvo que compartir las viviendas. Pronto triunfó como caricaturista al publicar en las mejores revistas neoyorquinas, al mismo tiempo que se dedicó con tenacidad a su formación intelectual como antropó-

logo autodidactica. En 1925 entabló amistad con la bailarina que cinco años después sería su esposa.<sup>184</sup>

Rosa Rolanda (Rosemonde Cowan Ruelas para el estado civil) bailó clásico y moderno. Formó parte del *Marian Morgan Dance Troupe*, compañía pionera en presentar teatro musical en Broadway y el *Music Comedy*, donde participó en obras como la de Elmer Rice *Ver Nápoles y morir*. Fue bailarina del *Music Box Revue*. Creó un ballet con Adolfo Bolm en el *Chicago Allied Arts*, otro con John Alden Carpenter y dos revistas con J. P. McAvoy. Cuando conoció a Miguel, bailó en la Revista Garrick Gaities, el *Rancho mexicano* (1925), que llevó escenografía de Covarrubias y música de Ignacio Fernández Esperón, “Tata Nacho”. En 1926 actuó en el *Ballet de Tehuantepec*, cuya escenografía y vestuario los realizó Miguel Covarrubias. Fue amiga y compañera de Ana Duncan, una de las cuatro *Duncan Dancers*.

En los años 20, Covarrubias creó la escenografía de *La Revue Nègre* para Josephine Baker en el *Theatre des Champs Elysées*, de París. Esa temporada marcó el lanzamiento y la consagración de la Baker, acontecimiento que reseñó Ceferino R. AVECILLA, en aquel tiempo corresponsal en París del diario *ABC* de Madrid. AVECILLA recordó en el *Excelsior* el explosivo triunfo de la “vedette” norteamericana que después se nacionalizó francesa, triunfo “enmarcado en las decoraciones sorprendentes que compuso Covarrubias”. Curiosamente, Josephine en sus *Memorias* (1928), recogidas por Manuel Sauvage, omitió el dato de la escenografía del joven artista mexicano. Miguel decidió vivir año y medio en París, donde fue testigo de la decadencia de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Covarrubias regresó a Nueva York, descubrió en los suburbios negros el genuino jazz y la danza negra en su estado bruto. “Muestra Harlem a los norteamericanos”... al recibir el encargo de dibujar temas de un espectáculo musical de artistas de color en un cabaret de Harlem situa-

<sup>184</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Miguel Covarrubias, su lección*, p. 199.

do en los altos del Teatro New Amsterdam con la orquesta de Fletcher Henderson. Su trabajo se publicó en dos páginas en la revista *Vanity Fair*. Esos dibujos fueron antecedente inmediato del libro *Negro Drawin*, donde “Miguel Covarrubias captura la dinámica, el vértigo dancístico, el donaire, la gracia, la nueva elegancia, el poder estético que condensa la palabra Harlem”, dijo Carlos Monsiváis.

Como lo hemos mencionado en otro capítulo, Covarrubias y Carlos Chávez se involucraron en varios proyectos de ballets. En 1933 cuando Chávez era Jefe del Departamento de Bellas Artes escribió, como era su costumbre, cuando había posibilidades de hacer algo juntos:

Te comunico que para el próximo mes de abril la Secretaría de Educación tiene proyectada una serie de Ballets en los cuales colaborará con nosotros Adolfo Bolm, utilizando los pocos elementos de la Escuela de Danza, así como los grupos indígenas que se piensan formar. Quisiera saber si podemos contar contigo para esa fecha. También quiero que me hagas el favor de mandarme los dibujos que tienes ya hechos para el ballet de *Los cuatro soles*... En cuanto al asunto del libro de Tannebaum, me dice el licenciado Bassols que espera ver los dibujos... que tú harás o piensas hacer.<sup>185</sup>

Covarrubias le contestó:

Siento mucho que tu carta me haya llegado unos momentos antes de salir de Nueva York, cuando ya era demasiado tarde para arreglar nada de lo que propones. De todos modos, tendré muchísimo gusto de hacer cualquier cosa que se te ofrezca... Ahora, acerca del libro de Tannebaum: ya dejé terminadas las ilustraciones...<sup>186</sup>

De estas ilustraciones, dos son las relacionadas con la danza: *Pascola en el patio de un cuartel* y *Danza de los Apaches en el atrio de una iglesia cuarteada y a medio derrumbarse*.

<sup>185</sup> CHÁVEZ, Carlos a Miguel Covarrubias, México, AGH-FCCH. cor. 3. exp. 119.

<sup>186</sup> COVARRUBIAS, Miguel a Carlos Chávez, Nueva York, AGN-FCCH. cor. 3 exp. 119.

Pancho Cornejo relató que en 1934 lo visitaron Covarrubias, Ramón Beteta y Guty Cárdenas en su estudio de Los Ángeles. Al año siguiente le pidió una pintura de México para un calendario de *Standard Oil* con 12 pintores latinoamericanos. Miguel le contestó: “lo único que tengo estudiado de México es su danza: la *Danza de la Pluma*. Si te gusta, te la hago”.

Rosa y Miguel habían vuelto a Bali, Covarrubias con el apoyo de la beca Guggenheim, para preparar el texto y las ilustraciones del libro *Island of Bali* (1937), que complementó Rosa con fotografías de la vida y las costumbres de la isla.<sup>187</sup>

En 1938 Covarrubias escribió a Chávez comentándole:

Vernon Duke me ha telefonado para que caiga yo en la ratonera y firme el contrato con De Basil, pero yo le dije que no firmaría nada hasta no hablar contigo, lo cual los ha desconcertado, pues previamente me habían dicho que tú ya habías terminado arreglos con ellos y que De Basil ya le había mandado o estaba por mandarte un cheque. Como me olió a tanteada les eché el *bluff* por los suelos.

Tengo absoluta desconfianza en esa gentuza. No tiene nada —ni bailarines, ni ballets, ni dinero y ni vergüenza—.

El otro día me encontré a Hurok y me habló superficialmente de Massine para que nos pusiéramos al habla con ellos. A mí los dos ballets ya me están haciendo circo, maroma y teatro, pero si a tí te interesa yo estoy de acuerdo con entrarle al toro.<sup>188</sup>

Esta carta confirmó que Chávez estaba en contacto con muchas de las compañías de ballet de la época, insistiendo en montar sus ballets. También reflejó lo ocurrido después de la muerte de Diaghilev. En 1932 el coronel Vassili de Basil y Rene Blum formaron los Ballets Russes de

<sup>187</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *op. cit.*, p. 201.

<sup>188</sup> COVARRUBIAS, Miguel a Carlos Chávez, Nueva York, AGN-FCCH. cor. exp. 119.

Montecarlo con Léonide Massine como coreógrafo. En 1936, Blum fundó una nueva compañía, con Michel Fokine como coreógrafo, mientras de Basil y Massine continuaron juntos. En 1938, se produjeron nuevos cambios, Massine pasó a la compañía de Blum y Fokine se unió a la de Basil.

En Kentcliff, Nueva York, se casó el 28 de abril de 1939, con Rosa Rolanda. El viaje de bodas fue más una fantasía. La pareja fue acompañada por dos celebridades de Hollywood: Caudette Colbert y Norman Foster. El largo recorrido afianzó el amor por la danza del joven matrimonio. Recorrieron Yokohama, Tokio, Kobe, Sangai, Hong Kong, Manila, Makasar, Java, Bali, Sumatra, Singapur, Por Said, Nápoles y París.<sup>189</sup>

Covarrubias volvió a México en ese mismo año. Otro antecedente para su formación técnica y artística en relación con la danza y a la posterior labor que realizó en Bellas Artes, son sus viajes a Tehuantepec, donde efectuó largas estancias. Sus observaciones se concretaron en textos y dibujos que enlazaron el arte y la sensibilidad de la mujer tehuana, el colorido de la región, la gracia y originalidad de sus danzantes. Todo ello se resumió brillante y minuciosamente en el libro *Mexico South, the Isthmus of Tehuantepec* (1946), que incluyó un calendario completo de fiestas locales.

Al finalizar ese año en 1939, Chávez y Covarrubias trabajaron en desarrollar el proyecto *La Creación*. Chávez al respecto le dijo:

Vi a Alfonso Caso. Me dijo que nuestro escrito de *La Creación* le gustaba muchísimo. “No está bien, está muy bien”, me dijo textualmente. Platicamos acerca de los diversos aspectos de la cuestión y estuvo de acuerdo en todos nuestros puntos de vista.

...Hoy... llegó carta de Disney... A mí me parece que por el momento no hay nada que hacer...<sup>190</sup>

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>190</sup> CHÁVEZ, Carlos a Miguel Covarrubias, México. AGN-FCCH, cor. 3 exp. 119.

Chávez exploró a través de Paine otro medio para proyectar su obra: los dibujos animados. Él y Covarrubias enviaron la propuesta de los dibujos animados y la música a Walt Disney, a quien Chávez había conocido a través de Stokowski. El parentesco con *Los cuatro soles* —que no es mencionado con este nombre— es obvio, tal como demuestran los siguientes ejemplos, aún con un agregado:

La trama se refiere a los cuatro elementos —tierra, fuego, agua y aire— en sus aspectos creativos como destructivos. Se hallan personificados por los cuatro dioses traviesos. De la mezquita querella de estos dioses resultan cuatro destrucciones del mundo.

Chávez y Covarrubias conocían obviamente *Fantasia* de Disney, que se producía en ese tiempo con música conducida por Stokowski. Disney contestó que pensaba que dicho proyecto era muy parecido al que estaba realizando en ese momento para ser considerado; pero cuando la gran experiencia de *Fantasia*, se convirtió en un éxito de taquilla, él se contactó con Chávez con la finalidad de discutir un dibujo animado. Sin embargo, el encuentro proyectado en la Ciudad de México fue cancelado por Disney; por tanto, las negociaciones finalizaron antes de haber comenzado.<sup>191</sup>

A través de la correspondencia de todos esos sueños, se puede percibir que Chávez se desesperaba con Covarrubias, siempre viajando y dilatando las respuestas a sus proposiciones concretas de trabajo. Miguel siempre gentilmente se disculpaba. No fue hasta que Carlos Chávez creó el Instituto Nacional de Bellas Artes e invitó a Miguel Covarrubias a dirigir el Departamento de Danza cuando se consolidó una labor conjunta de importancia, pero eso es otra maravillosa historia que excluirémos de este estudio.

<sup>191</sup> L. PARKER, Robert, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet”, *Heterofonía*, pp. 22-24.

Covarrubias escribió también sobre la danza, aunque sabemos que las citas resultaron extensas, deseamos aprovechar para dar a conocer el pensamiento que, sobre el tema, tenía Miguel Covarrubias:

La gran mayoría de los mexicanos estamos plenamente convencidos de que poseemos una gran tradición de danza, tanto prehispánica como actual. Nuestra conciencia nacionalista asume que los mexicanos tenemos una natural propensión y amor por la danza; sin embargo, si tratamos de concretar, fría y desapasionadamente, en qué consiste ese acervo tradicional de danza, surge la confusión y el desconcierto y acabamos por enfrentarnos al hecho horripilante de que no lo sabemos.

De la grandiosa danza prehispánica de que nos hablan los cronistas del siglo XVI no queda nada tangible; apenas las danzas de los yaquis pueden mencionarse como un verdadero valor en este campo. Tenemos, en cambio, una importante danza folklórica, regional o indígena ceremonial, de gran carácter y plasticidad pero muy limitada para llevarse al gran teatro, por el uso restringido que en ella se hace del cuerpo, ya que se basa casi exclusivamente en movimientos de los pies para marcar ritmos más o menos complejos, haciendo caso omiso de los brazos, el torso, del cuello y de la cara.

La danza folklórica puede y debe proporcionar importantes elementos a la danza moderna mexicana, pero si se estiliza para transportarla al teatro, automáticamente se desvirtúa y se pierde su mayor mérito, su auténtico sabor y su carácter. La danza folklórica mexicana debería cultivarse con veneración y respeto como parte esencial de la educación de nuestros bailarines, no para mejorarla, sino para poseerla y aprovecharla en toda su autenticidad.

En el aspecto de la danza como espectáculo teatral, la danza mexicana surgió como una llamarada que bien pronto se extinguió en los teatros de zarzuela en los años posteriores a la Revolución. En los tiempos de María Conesa y María Caballé la danza teatral era exclusivamente la danza española “de pandereta”, rutinaria y vulgar, apenas mitigada por las visitas de las grandes bailarinas Tórtola Valencia y Antonia Mercé “La Argentina”. Pero

sobrevino la Revolución y con ella el nacionalismo febril, que cundió como reguero de pólvora entre los intelectuales: pintores, músicos, escritores y educadores se lanzaron de lleno, al campo del folklore para hacer justicia, algo tardía a las cosas mexicanas, a los trajes autóctonos, la música y la danza regionales, a la vida, el ingenio y el arte del pueblo.<sup>192</sup>

Covarrubias fue el que nos señaló el camino a investigar, en lo que respecta a Anna Pavlova y su *Fantasía mexicana*; a Best Maugard y su *Gran noche mexicana*; al Teatro del Murciélago y las Misiones Culturales. Miguel expresó:

Al mismo tiempo los teatros de zarzuela, el Lírico y el “María Tepache”, bajo la égida de Ortega, Prida y Castro Padilla, con figuras memorables como Leopoldo Beristáin, Lupe Rivas Cacho, Roberto Soto y Delia Magaña, también sufrieron la fiebre nacionalista y dieron entusiasta aceptación a la danza folklórica: los foros se llenaron de chinas poblanas, tehuanas, guaris y mestizas yucatecas, más o menos falseadas y con francas concesiones al deshablillé bataclanesco, que zapateaban y hacían evoluciones, coreografías elementales frente a telones pintados con enormes jícaras de Uruapan, guajes, talavera de Puebla, sarapes multicolores de Saltillo y aventadores de petate.

Estos eran más bien números de conjunto por las coristas, destacándose sin embargo, algunas bailarinas solistas; por ejemplo, las hermanas Pérez, las Arozamena, las Murillo y Eva Beltri. Poco a poco fue decayendo el mexicanismo en la danza teatral y fue sustituido en las nuevas catedrales del teatro popular, el Follies y el Margo, por los adagios acrobáticos, los bailes norteamericanos y los mambos.<sup>193</sup>

En cuanto a la realidad sobre la danza moderna, comenta Miguel Covarrubias:

<sup>192</sup> COVARRUBIAS, Miguel, “La Danza”, programa de lujo. Academia de la Danza mexicana,

<sup>193</sup> *Idem.*

...Ni es norteamericana, ni es gimnasia, ni es necesariamente abstracta, formalista o neurótica. La danza moderna surgió en varios lugares del mundo al mismo tiempo en París, Berlín, Moscú y Nueva York, como producto de la inquietud, reflejada en la pintura, de los artistas de la potsguerra.

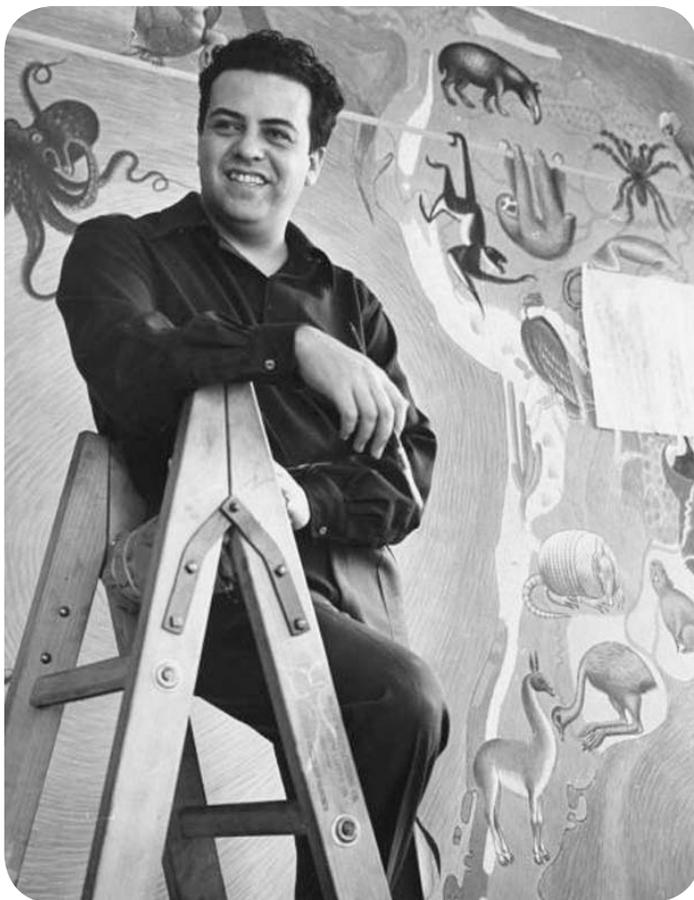
Puede decirse, afirmó Covarrubias, que la madre de la danza moderna fue Isadora Duncan, mujer fuerte, robusta, madura, verdadera antítesis de las muñequitas artificiales y empalagosas del ballet clásico.

También puede decirse que el padre de la danza moderna fue Serge Diaghilev, que con su gran Ballet Ruso, llevó al espectacular ballet clásico ruso a un concepto moderno, experimentando en todas direcciones, promoviendo las partituras y las escenografías más radicalmente nuevas de su época, usando sabiamente el gran folklore, y guiando a sus más talentosos bailarines, como Fokine, los dos Nijinski, Bolm, Massine y Balanchine, a los más atrevidos experimentos coreográficos. Por último se refiere al renovador expresionismo alemán y a Mary Wigman, que fue sin duda la más decidida influencia en la sombría, neurótica y angulosa danza moderna alemana de la época.

Mientras tanto en Estados Unidos surgieron Ruth St. Denis y Ted Shawn y de su escuela Denishawn dos grandes figuras de la danza de hoy: Martha Graham y Doris Humphrey. La Graham cultivó lo sombrío, lo torturado, el dramatismo con énfasis en los problemas psicológicos de la danza alemana y lo aplicó a danzas penetrantes que tienen todo el espíritu austero y el humor seco de los puritanos norteamericanos. La Humphrey, por lo contrario, agregó a la danza moderna el lirismo estético y la fluidez, creando una escuela espontánea, movida y expresiva, que ha producido grandes bailarines como Charles Weidman y José Limón, su más aventajado discípulo.

Muchos son los textos sobre danza de Miguel Covarrubias; debemos considerarlos fundamentales para nuestra formación de especialistas, debemos releerlos para reforzar siempre nuestro compromiso con la danza.

Otra fuente documental importantísima que nos legó Covarrubias, sin ser un profesional del cine, es la amplia filmografía en 16 milímetros. Del extranjero filmó en: Indochina, Bali, Anam, Camboya, Tanjam y París (Vicente Escudero, la *Revista negra*). De México grabó en Tuxtepec, Tepoztlán, Pátzcuaro, Janitzio, Tehuantepec, Tajín y Acapulco. También filmó las danzas de la *Pluma*, las *Cintas*, *Chilenos*, *Santiagoños*, *Moros y Cristianos*, *Volador* y *Guaguas*.



Miguel Covarrubias.

## VERDAD O MITO DE XENIA ZARINA

**X**ENIA ZARINA fue un misterioso personaje del mundo de la danza. Quienes la conocieron recuerdan todavía sus increíbles historias. Testimonios periodísticos de la época, reseñaron su inquietud por dominar las diferentes danzas del planeta, razón por la cual varias veces emprendió viajes alrededor del mundo. Conoció distintos estilos y escuelas. Y así, su repertorio coreográfico se fue enriqueciendo conforme realizaba sus peregrinaciones artísticas. Lo que permaneció con más claridad del legado de Xenia Zarina es la general admiración que causaban sus espectáculos, todos realizados con asombrosa calidad técnica y original maestría.

Es difícil precisar una biografía de Xenia Zarina. Hasta los propios familiares la consideraban una mujer extravagante que cubría su vida con extrañas y sorprendentes narraciones dignas de algún personaje literario. Ni siquiera hay seguridad del lugar de su nacimiento ni de su verdadero nombre.

Victoria Ellis, quien fue primera bailarina del Ballet Carroll y bailarina huésped de Xenia, en varias ocasiones comentó que se llamaba June Bushnell, que nació el 13 de junio de 1905 y que murió el 15 de agosto de 1967.<sup>194</sup> Miguel Palacios, quien fue compañero de Xenia desde 1957

<sup>194</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, "Xenia Zarina", *Boletín Informativo del Cid Danza INBA*, núm. 13.

hasta el día de su muerte, aseguró que nació en Bruselas.<sup>195</sup> Otros dicen que en Estados Unidos.<sup>196</sup> La propia Xenia afirmó que era de origen ruso.<sup>197</sup>

Cuando la prensa informó de su muerte aparecieron notas y esquelas como “Xenia Zarina Zimernan Bushnell incinerada”<sup>198</sup> en el Panteón Civil de Dolores de la Ciudad de México.<sup>199</sup>

Sobre su formación profesional, la Zarina comentó que inició su aprendizaje en el Ballet Imperial de Rusia zarista.<sup>200</sup> Que Anna Pavlova y Tamara Karsavina fueron sus maestras, y posteriormente sus compañeras. Recordaba que siendo muy niña la llevaron alguna vez a la academia de baile de Isadora Duncan.<sup>201</sup> También mencionaba con agradecido cariño a sus maestros de ballet: Michel Fonkine, Laurent Novikov, Michel Mordkin y Serge Oukrainsky. Daba detalles de cuando bailaba en la Compañía de Ballets Pavley-Oukrainsky de la Ópera de Chicago, realizando giras por Estados Unidos, México y América del Sur.

Como maestros de antiguos ritos coreográficos, Xenia citó a Matsumoto Koshira, en Japón; a la Princesa Say Sangvan en Cambodia; Kunjing Nataka en Bangkok; Rai Gria Nyoman en Bali y varios más.<sup>202</sup>

La amplitud de sus itinerarios se relataron en los periódicos y programas de espectáculos. En su infancia estuvo en Egipto, gran parte de la India, Afganistán, Turquestán, Java, China, Japón, Archipiélago Polinesio, Tierra Santa, Turquía, Italia, España y Sudamérica.<sup>203</sup>

<sup>195</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista realizada a Miguel Palacios.

<sup>196</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista realizada a V. Ellis.

<sup>197</sup> MOTA, F., “El alma viajera de Xenia Zarina”, *Jueves de Excélsior*.

<sup>198</sup> “Será incinerada hoy la bailarina Xenia Zarina”, *Jueves de Excélsior*.

<sup>199</sup> Esquela Luctuosa, s.e. agosto 16, 1967.

<sup>200</sup> MOTA, F., *op. cit.*

<sup>201</sup> GALENA, J., “Nuestras juveniles bailarinas del futuro”, *Jueves de Excélsior*.

<sup>202</sup> ZARINA, Xenia, *Recital de danzas*, París, Francia.

<sup>203</sup> GALEANA, J., *op. cit.*

Como artista profesional viajó en el Extremo Oriente a: Hanoi, Hue, Pnom-Penh, Saigón, Bangkok, Manila, Singapur, Tokio, Yokohama, Hong Kong, Sumatra, Java,<sup>204</sup> Siam, China, Bali y la India.<sup>205</sup> Atraída por los incas viajó a Perú.<sup>206</sup> Enamorada de México y su cultura, recorrió la República. Su primera visita a nuestro país fue con el *Ballet Russe Pavley-Oukrainsky*. Permaneció en gira aquí dos meses.

Regresó nuevamente a México en 1931, actuando durante cuatro meses.<sup>207</sup> En el Teatro Nacional el 9 de octubre estrenó *Plegaria a la virgencita* de Antonio Gómezanda, dedicada por el compositor a la Zariana.<sup>208</sup> Esta danza se interpretó en distintos recitales con otros nombres: *Player to the Brown virgin* (1935) y *Estudio mexicano* (1936).

En 1933 ofreció un concierto de danza del Lejano Oriente en el Teatro Hidalgo. En la Escuela de Danza de la SEP impartió clases de danzas orientales e integró un grupo con 12 alumnos, con los que montó *Krishana y las Gopis*, donde destacaron Francisco León, Emma Ruiz, Ana María Zamora, Raquel Gutiérrez y Lupe Robles.<sup>209</sup> Xenia dijo:

He encontrado una extraordinaria facilidad en este grupo... Mis discípulos aprenden muy rápidamente, son en extremo sensibles al arte coreográfico.

Poseen intuición y riqueza inimaginables. Contrastan estas cualidades de los alumnos mexicanos, con el temperamento de los discípulos de la raza nórdica, lentos... para la comprensión y la ejecución. Aquí son como sensibles instrumentos...<sup>210</sup>

<sup>204</sup> ZARINA, Xenia, *op. cit.*

<sup>205</sup> A. F. B. "Seiko, Zarina, su viaje por los países de maravilla", *Todo*.

<sup>206</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista realizada a Miguel Palacios.

<sup>207</sup> MOTA, F., *op. cit.*

<sup>208</sup> ZARINA, Xenia, *Concert of modern and mexican dances*, Guild Teatre.

<sup>209</sup> GALEANA, J., *op. cit.*

<sup>210</sup> ZARINA, Xenia, "El arte de la nueva danza", *Jueves de Excélsior*.

Ese mismo año realizó la coreografía de la película *Chucho el roto*, dirigida por Gabriel Soria que se estrenó en el Cinema Palacio al año siguiente.<sup>211</sup> Publicó un artículo en la revista *Jueves de Excélsior*, titulado “El arte de la Danza Nueva”, donde opinó:

Si la danza es pura no necesita de ningún escenario, ni de accesorio; se sostiene por sí misma fuertemente, porque es todo en uno: flores, parques, arboledas, es una distracción para el bailarín y una substracción que se hace a la danza misma. Debe aprender a observar la danza y a apreciar la belleza y significación de la línea, la forma y el color. Ha pasado ya la era del ballet realista con sus trivialidades, ocupando su lugar una nueva clase de baile. La danza de concierto, simple, directa, elocuente, cuya alma es la esencia de las cosas y cuya llave musical es la sinceridad.<sup>212</sup>

Xenia ofreció un té de honor a Michio Ito y a su cuerpo de ballet, que realizaron una brevísima temporada en la capital. A esta recepción fueron invitados “escritores, periodistas y discípulos de la artista”.<sup>213</sup> La Zarina participó en la última función a beneficio de Michio Ito el 27 de junio de 1934 en el Teatro Hidalgo.

El 20 de enero de 1935, Xenia Zarina efectuó un concierto de danzas modernas y mexicanas en el *Guild Theatre*. El programa de mano mencionó “que la señorita Zarina obtuvo un permiso especial del Gobierno mexicano como primera bailarina en el Departamento de Bellas Artes para actuar en Nueva York”. Se incluyó en el debut neoyorquino:

*Dance of the Goddess Xochiquetzal (Danza de la Diosa Xochiquetzal)* de tema azteca, en que se cita el Códice de Durán:

*Oh primavera floreciente y el amor canten, alaben a la Diosa Xochiquetzal.*

<sup>211</sup> *Excélsior*, Fiestas y recepciones.

<sup>212</sup> ZARINA, Xenia, *op. cit.*

<sup>213</sup> *Excélsior*, *op. cit.*

También se incluyeron:

*Two mexican studies (Dos estudios mexicanos)*; *Player to the brown virgin (Plegaria a la Virgen morena)* de Gómezanda; *Travels with a donkey (Viajes con un burro)* de Ibert; *Regional dances of Mexico (Danzas regionales de México)* con música nativa; *Jarabe abajeño de Michoacán*, que sugiere el movimiento de un payo; *Zandunga de Tehuantepec*, el tocado de la cabeza que se visten durante las fiestas, se cambia cuando se entra en la iglesia; *Jarana de Yucatán*; *Chiapanecas de Chiapas*, un coqueteo a caballo y *Jarabe tapatío*, danza nacional de México.

Por esas fechas la Zarina inició una activa correspondencia con las autoridades gubernamentales. En varias ocasiones la Oficialía Mayor informa al presidente de la República que Xenia solicitó su apoyo, lo invitó a sus funciones y le planteó sus problemas burocráticos:

C. Presidente:

En virtud de que el sueldo que disfruta en la Escuela de Danza no es suficiente para cubrir sus necesidades, se permite suplicar a ustedes se le nombre en el Museo Nacional para hacer un estudio de las Danzas precortesianas.<sup>214</sup>

Pero a Xenia Zarina se le agudizaron sus dificultades cuando el Secretario de Educación le concedió la sala principal del Palacio de Bellas Artes:

El director del Palacio de Bellas Artes, objeta la entrega de \$10,000 a la bailarina Xenia Zarina que por motivo de tres conciertos, y que el Palacio no puede desviar este dinero, ya que se necesita para la educación de los hijos de los trabajadores.

Anuncia que Xenia Zarina trata de ejercer presión para que se le concedan nuevos conciertos.

<sup>214</sup> Presidencia de la República. Oficialía Mayor. Secretaría Particular.

Informa que la artista Xenia Zarina tomando el nombre del Presidente pretende que el Palacio de Bellas Artes haga en su favor un gasto de diez mil pesos.<sup>215</sup>

Posteriormente la Zarina le envió al presidente de la República, el siguiente telegrama:

Presidente de la República

Bordo tren presidencial. Donde se encuentre.

Yo sé... Director Teatro Bellas Artes, mandó telegrama comunicándole cosas contra mí. Hace tiempo... ha tenido enemistad ahora niégame teatro completamente.

En cuanto a mi valor artístico recomiéndame exigentes críticos amantes del arte recurro ellos probar mérito. En cuanto gastos e ingresos teatro mi último concierto puedo probar contrariamente... con documentación oficial mismo teatro. Si Ud. quiere retirar su apoyo a mi arte, quedándole agradecida profundamente su fina generosidad ocasiones anteriores...<sup>216</sup>

Los pleitos terminaron cuando el administrador del Palacio de Bellas Artes citó a Xenia para una liquidación.<sup>217</sup> Pese a estos desagradables asuntos la Zarina durante esos años actuó no solamente en el Palacio de Bellas Artes, sino también en el Teatro Hidalgo con varios programas: *Danzas clásicas y japonesas, Danzas de la vieja Rusia* y del *Lejano Oriente* y *Danzas modernas y antiguas*.

Por entonces, el escritor Francisco Monterde comentó:

Xenia Zarina prueba, una vez más, que la plasticidad y el ritmo humano, son suficientes para crear o sugerir la atmósfera requerida por cualquier

<sup>215</sup> Archivo Histórico del INBA. Santiago R. de la Vega, delegado de la SEP para Gabriel Lucio, subsecretario de la SEP.

<sup>216</sup> ZARINA, Xenia, telegrama al presidente de la República.

<sup>217</sup> De la Lanza, Administrador del PBA a Xenia Zarina. Archivo Histórico del INBA.

danza... esos bailes depuran su sensualidad sin perder su lenguaje de símbolos, sin enmudecer para el espíritu de los contemporáneos. Técnicamente, reúne las excelencias del ritmo total; no limitado sólo al movimiento de las extremidades; todo su cuerpo se entrega a la expresión del misterio —sensual o religioso— que lo agita desde el rostro hasta la más pequeña de las falanges, y su voluntad, en vez de someterse al capricho del músico, hábil o inhábil, hacer que aquél se subordine al ritmo individual y propio.<sup>218</sup>

Cuando estrenó sus *Nuevas creaciones de Danzas Románticas* y del *Extremo Oriente*, Xenia escribió:

Presentando al culto público de México a mi discípula predilecta Lillie Levy Aguilera, experimento una intensa emoción, orgullo y ternura, su devoción para la danza, sus dotes excepcionales... y la plasticidad, le consagrarán como figura de relieve indiscutible. A pesar de sus pocos años, ha tenido ya la satisfacción de ser presentada en París por el famoso maestro Volinine. Su actuación en uno de los principales coliseos de la ciudad-luz fue todo un suceso. El crítico de arte de la Comedia de París expresó lo siguiente: “La plasticité... de Mlle Lellie Levy Aguilera, permettre entrevoir une grande artiste”.

Espero confiada que Lillie obtenga el éxito que merece entre el público y la crítica de este bello país, comparto con ella la ventura del triunfo.<sup>219</sup>

Armando de Maria y Campos en su crónica sobre ese espectáculo escribió en estos términos:

La danza es un poema rimado, con movimientos; es la poesía de la belleza plástica, intensamente sugestiva: siempre espontánea, siempre nueva, que nos transporta, como la música, a las regiones maravillosas de la ilusión y del ensueño; precisando aún más que la música es la sugestión de la gracia y de la ligereza. ¡La danza es la forma visible del espíritu, que nos deleita con su variedad exuberante!

<sup>218</sup> MONTERDE, Francisco, *et al*, Las danzas de Xenia Zarina, programa de mano.

<sup>219</sup> ZARINA, Xenia, *Nuevas creaciones de danzas románticas y del extremo oriente*, Palacio de Bellas Artes, programa de mano.

...Pensamos, casi en voz alta, mientras Xenia Zarina y su discípula Lillie Levy Aguilera danzan en el severo escenario del Palacio de Bellas Artes...

...El arte de Xenia Zarina bailando ancestrales ritmos asiáticos, o evocando una danzante en el templo de Apolo en Delfos, tiene el clasismo de las discípulas de Isadora Duncan, la pulcritud de Michio Ito, el exquisito refinamiento de Sahary-Djeli...<sup>220</sup>

Como una de las coreógrafas de las Escuela de Danza de la SEP; participó en dos programas con *Danzas orientales*, siendo sus alumnos Eulalio Arroy, Tahosser Lara, Martha Bracho, Gloria María Teresa Suárez, Alicia Ríos, Alba Estela Garfias, Guadalupe Robles, Emma Ruiz y Raquel Gutiérrez.

Después se ausentó de nuestro país por más de seis años. Retornó otra vez al Palacio de Bellas Artes (1943), con el nombre de Seiko Zarina, acompañada por el declamador Luis Iniesta Penasso y un pianista, como director del conjunto musical, Xavier Meza Nieto y Seki Sano a cargo de la iluminación.

En 1955 reapareció en Bellas Artes con *Danza de Oriente*, con la participación de la bailarina japonesa, Hidemi Hanayaqui y como narrador Fernando Andrade Wagner. En ese mismo escenario volvió con variados repertorios en los años 1956, 1957 y 1958. En los programas de mano de esta etapa se insertó un elogioso texto del entonces director general del INBA, Miguel Álvarez Acosta. Actuaron como invitados especiales de Xenia, los bailarines Felipe Segura, Victoria Ellis y Marcos Paredes. El narrador fue Víctor Belli.

Hay que citar también una presentación con el poeta Carlos Pellicer, quien hizo comentarios sobre el arte de Oriente. Fue en la sala Manuel

<sup>220</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas de teatro de hoy*, pp. 58-61.

M. Ponce con los artistas huéspedes, Jushian Hanayagi y Shankar, con Antonio Monción en las narraciones.<sup>221</sup>

Lo que hemos reseñado es una resumida selección de sus actuaciones en México, sus obras con temática mexicana y sus realizaciones con alumnos mexicanos. Xenia hizo giras por toda la República. Finalizó estableciéndose en Cuernavaca donde impartió clases. Una de sus discípulas fue Pimpo de Aguirre.

Con posterioridad a su muerte, se publicó en Nueva York la primera edición en inglés de su libro *Danzas Clásicas del Oriente*.<sup>222</sup>

Xenia ha legado, además de su inolvidable arte, una labor por continuar, labor que ella inició y que nos hizo conocer cuando declaró:

Estudio códices aztecas y colecciones iconográficas, toltecas y mayas. El espléndido arsenal de leyendas y mitos de las viejas razas autóctonas de México, es venero maravilloso e inagotable para la cultura y la sensibilidad de todo artista.

Y el compromiso de “hacer un recorrido por todos los estados de la República... estudiando ‘sobre el terreno’, el folklore mexicano y la riquísima variedad de sus danzas primitivas y coloniales”.<sup>223</sup>

<sup>221</sup> INBA, SEP, *50 años de Danza en el Palacio de Bellas Artes*, pp. 303, 337, 389, 390, 395, 396, 398, 399, 407, 418 y 419.

<sup>222</sup> ZARINA, Xenia, *Classic dance of the Orient*, Nueva York, p. 234.

<sup>223</sup> MOTA, F. *op. cit.*, p. 7.



*Xenia Zarina en Rebozo.*

## MISIONEROS DE LA CULTURA

**S**IGUIENDO LAS NORMAS de Vasconcelos, aunque sin reconocerlo públicamente, se acentuó la política nacionalista con las Misiones Culturales en la provincia. Misiones que en lo referente a la danza fueron dirigidas por Humberto Herrera, Luis Felipe Obregón, Ignacio Acosta y Marcelo Torreblanca, entre otros. Estos profesores recorrieron casi todo el país investigando las danzas regionales para difundirlas y conservarlas mejor.

Las Misiones Culturales, reconocidas oficialmente en 1926, entroncaron con la Escuela Rural, la cual nació para servir a los grandes y pequeños grupos, tradicionalmente marginados de la vida económica y cultural. Es decir, ejercieron su acción educadora en las comunidades rurales de indígenas y campesinos. En los programas de la Escuela Rural se reiteró “que el baile y las danzas regionales se vuelven los mejores medios de expresión”.<sup>224</sup>

Las Misiones Culturales no eran escuelas normales ambulantes:

No opera en el plano escolar tradicional, sino vital; no toman como escenario la escuela, sino la comunidad donde se establecen y a la región de la que ésta forma parte para encauzar las energías latentes de la comunidad entera en pos de objetivos concretos y de beneficio social inmediato;

<sup>224</sup> SOLANA, Fernando, *et al*, *Historia de la Educación en México*, México, SEP-FCE, 1981, p. 206.

tampoco pretenden convertir al maestro en el conductor de un programa burocráticamente concebido, sino hacer guía social que trabaje por la integración y el desarrollo comunal y por tanto no requiere de “didácticas especiales” que fragmentan el conocimiento humano y cada actividad que emprenden, sino programas operantes y vitales para guiar a la comunidad como un todo.<sup>225</sup>

Esos trabajadores culturales de las Misiones a que nos referimos, “son unos misioneros que al mismo tiempo son maestros, inspectores, administradores, investigadores y filósofos”.<sup>226</sup> Lo fundamental es que esas Misiones Culturales tomaron la Escuela Rural como un laboratorio para estudiar los problemas que presentaban y los resolvieron sobre el terreno mismo. “Estas Misiones integran una filosofía de la educación rural, que tiene que ver con el ambiente natural y social (económico) con la salud y el bienestar, con la vida del hogar y las relaciones domésticas, con la recreación espiritual y física”.<sup>227</sup>

Los aportes de las Misiones Culturales a la preservación y difusión coreográfica fueron valiosísimos. Ejemplo de ellos son los materiales de divulgación popular, impresos en mimeógrafo que el Departamento de Misiones Culturales de la SEP distribuyó entre 1926 y 1938. Los estudios sobre danzas tradicionales, realizados por maestros misioneros que se abocaron a su recopilación coreográfica y musical, así como al registro de indumentaria y notación de movimientos.

Nabor Hurtado González, musicólogo e investigador michoacano, se dedicó a examinar las danzas de *Los Tecomantes* de Zacualpan y *La Virgen y las fieras* de San Luis de Peras, bailadas por los “Xitas”, indígenas del Estado de México. Hurtado colaboró también en *El Huapango*, ensayo de costumbres huastecas de Rafael M. Saavedra, cuyos bailes fueron recogidos por Luis Felipe Obregón.

<sup>225</sup> *Ibidem*, pp. 207 y 208.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 209.

Un ejemplo de la labor de Humberto Herrera y J. Jesús Gaona es la danza de *Matlanchines*, cuya coreografía y música fueron registradas por los citados maestros misioneros en las cuatro huastecas potosinas.

El 2 de octubre de 1931, en la ciudad de Tzintzuntzan, Michoacán, Marciano Martínez organizó el Concurso de Danzas de la Misión Cultural de la SEP de la que era jefe. La indumentaria, música y coreografía de las danzas ganadoras, fueron registradas por los profesores misioneros Fernando Gamboa, Santiago Arias Navarro y Luis Felipe Obregón.

Los resultados de las danzas michoacanas fueron:

- Primer lugar: *Danza de los viejitos*, de cucuchucho del Lago de Pátzcuaro.
- Segundo lugar: *Las Sembradoras*, de Tzinzinsuan Ichupio.
- Tercer lugar: *Danza de los Negros*, de Tzintzuntzan.
- Mención honorífica: *Danza de los Moros*, de la Isla de Janitzio.
- Mención honorífica: *Danza de los Apaches*, de Capola, Pátzcuaro.

Como lo hemos mencionado, las impresiones de estos materiales consistían en textos descriptivos, partituras musicales, dibujos alusivos y notaciones de pasos, figuras, desplazamientos, etcétera.

Rafael M. Saavedra hizo una crónica donde se resaltó la labor de las Misiones Culturales:

Un ejemplo admirable de belleza y civismo, demostrando cuál es el verdadero camino que debe seguirse para crear patria, formando la conciencia nacional y mejorando a nuestros campesinos, tanto económica como espiritualmente, fue el resultado de los trabajos realizados por los componentes de la Misión Cultural del Estado de México, efectuado durante cinco semanas, en el risueño pueblecito de Ocoyoacac, lugar donde se verificó... un precioso festival de clausura, pleno de color local y fiel exponente de los esfuerzos realizados por los maestros.

Es lamentable que esta nobilísima labor que actualmente realiza la Secretaría de Educación Pública, en todo nuestro país, sea totalmente desconocida en la capital de nuestra República, donde se ignora el enorme esfuerzo que los Misioneros van desarrollando en la serranía y en la llanura, para hacer del nuestro, un gran pueblo.

La obra de la Misión Cultural es múltiple, pues abarca todos los aspectos de la vida económica, espiritual, moral e intelectual de los pueblos que visita, esforzándose en mejorarlos por los conceptos, y cuidando, al mismo tiempo, de inculcarles amor a sus costumbres, sus festividades, sus danzas y sus canciones; organizando festivales, donde el pueblo hable a la manera que tiene costumbre de hablar y mire sus propias danzas y sus propias canciones ennoblecidas en la escena, en un cuadro pleno de color de su región que le sirve de marco.

... El festival... dejó una honda y conmovedora impresión a los asistentes, por los múltiples motivos que tuvieron para ello.

...Se desarrolló un festival deportivo a cargo del misionero Humberto Herrera, fiesta del músculo, en el que se evidenció el cariño con que el pueblo acoge todo lo que pueda ser en beneficio suyo... Magnífica impresión dejó... el trabajo del maestro Herrera, quien además es el Director de las danzas que se ponen en los festivales y el encargado de estudiarlas y recogerlas en los pueblos que recorren, poniendo en ello todo su sentimiento de artista y todo su amor por nuestras cosas.

...Las danzas puestas en las escenas, llamaron la atención por su originalidad, ya que son desconocidas por las personas extrañas al pueblo, que concurrieron a la fiesta, pues se trata de que las bailen los propios indígenas, representadas por ellos mismos, bajo la dirección en conjunto de los maestros Saavedra, Gaona, Herrera y Ugarte, quien pintó maravillosas decoraciones inspiradas en el rico colorido del lugar.

...El maestro encargado de la música, en esta Misión fue J. Jesús Gaona, quien con todo amor formó orquestas con los individuos de la comunidad, organizó orfeones, recogió la música de los cantares y de las danzas y

ayudado por sus compañeros llevó con todo cariño estas cosas a la escena, provocando el asombro y el entusiasmo de cuantos las escucharon.

...Es imborrable el recuerdo conmovedor de esta fiesta, que a su término, los espectadores, hombres y mujeres de nuestro pueblo, lloraban de tristeza por la partida de la Misión, que tantos beneficios les habían proporcionado.<sup>228</sup>

Otro festival significativo fue el de Arte Folklórico en San Juan Teotihuacán. La dirección de Misiones Culturales presentó una selección “de las más bellas danzas y canciones regionales recogidas por los maestros..., así como algo del Teatro Campesino que ha estado impulsando en distintos pueblos de la República”<sup>229</sup>

Rafael M. Saavedra fue el iniciador del teatro regional mexicano y desde 1923 impulsó este teatro al aire libre y las obras que basadas en monografías costumbristas escribió él y otros maestros misioneros para ser representadas por campesinos.

El programa preparado con motivo de la clausura de cursos de los misioneros se representó el 5 de marzo de 1932 en las Pirámides.

Además de las danzas ya mencionadas, *Matlachines*, *Las Sembradoras*, *Los Moros* y *Los Viejitos*, se bailaron: *Jarana*, baile mestizo yucateco, coreografía de Sabino Rodríguez y música de Alfredo Marín; *Tlacoloters*, danzas descriptivas de Guerrero, coreografía Humberto Herrera y música de J. Jesús Gaona; *Felicitación indígena*, costumbre tarasca, coreografía y música de Santiago Arias Navarro y *Chilena*, baile costeño de Guerrero, coreografía Marcelo Torreblanca y música Baltazar Dromundo.

En estos actos festivos no podían faltar los fuegos pirotécnicos. Otros investigadores de folklore mexicano están ligados a esta loable

<sup>228</sup> Boletín de la SEP.

<sup>229</sup> “Bellos festivales de arte folklórico en San Juan Teotihuacán”, *Excélsior*, marzo 1 de 1932.

misión de conservar nuestras danzas tradicionales como Francis Toor, Francisco Domínguez, Agapito Bravo, Amézquita Borja, Emma Duarte, Zacarías Segura y muchísimos más. Fueron muchos años de empeño por rescatar y reconstruir un patrimonio dancístico sin igual.

Como culminación de todos estos empeños, podemos considerar las grandes series de exhibiciones de danzas mexicanas auténticas, que tuvieron como marco el Palacio de Bellas Artes en 1937 y 1939.

Celestino Gorostiza expresó:

La presentación de las danzas mexicanas auténticas en el Palacio de Bellas Artes no es un mero accidente. Ninguna empresa las patrocina para hacer de ellas un negocio, no se trata, como podría creerse, de completar simplemente un calendario de espectáculos de este teatro o de aumentar su acervo de curiosidades mexicanas para el turismo.

...Estas danzas han existido durante siglos, algunas de ellas desde que México existe. Y no era que se ignorara su existencia. Se sabía, sí, que los indígenas danzaban en sus fiestas, en sus ceremonias, se tenía una idea vaga de que era algo muy primitivo y muy monótono, pero nunca se pensó que tuvieran algo que ver con la vida, con el gusto o con el espíritu del mexicano culto de la ciudad que se esforzaba, como aún se esfuerza, por elevar el nivel de su cultura al de la civilización europea, pero sin apoyarse en su propio suelo, sin tomar aliento en la atmósfera que verdaderamente es natural y propia.

Pasaba así inadvertida para los habitantes de las ciudades que se tenían por los auténticos mexicanos, la danza de los indígenas... Así... llegaron humildemente nuestros danzantes indígenas y se instalaron sin ruido en el Palacio de Bellas Artes. Venían de Sonora, de Jalisco, de Oaxaca, de Michoacán. Poca atención se les prestó de pronto y poca prestaron ellos a la magnificencia de la ciudad. Se desbordó la Secretaría de Educación hacia el campo, a donde iba a llevar el idioma, el alfabeto, la cultura y se encontró, entre otras muchas cosas, las danzas de los indígenas, en las que desde luego advirtió uno de los rasgos más fuertes, más característicos, más

perdurables de la nacionalidad en embrión. Lo que ya no podían decir los monumentos del pasado convertidos en ruinas para la eternidad, lo que el nuevo mexicano de la ciudad no había podido expresar ni en música, ni en ritmo, ni en color, estaba allí viviente, actual, presente, ofreciéndose a la vez como una herencia y como una promesa.

El ojo erudito reconocerá en muchas de estas danzas el sedimento de la colonia, la influencia de la conquista. Hay música de los españoles en nuestras danzas. Muchos de sus trajes se han conservado. Algunas de sus máscaras. Pero ni el color de los trajes es ya el color de los trajes españoles, ni la música conserva el mismo ritmo, ni los pasos y los movimientos guardan el mismo impulso ni la misma línea; no son ya tampoco, salvo el caso de las danzas de muy contadas regiones, las danzas precortesianas de las razas indígenas. De unas y otras han tomado lo que cuadraba mejor a su instinto y su temperamento y de todas han hecho un arte que el especialista puede muy bien calificar por regiones, siempre y en cada uno de los casos, un arte mexicano.

Nada tiene de extraño, pues, que el público de la ciudad, mexicano al fin, haya sentido estas danzas como suyas, que estas danzas hayan acelerado la circulación de su sangre y hayan hecho vibrar su cuerpo como si se encontrara ante el milagroso descubrimiento de una revelación de sus ancestros que les dice, después de errar en las tinieblas, quién es y cuál es su camino.<sup>230</sup>

Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta fueron los que seleccionaron y reunieron a los grupos de danzantes.

En 1937 presentaron *Los Jardineros* de Zimatlán, Oaxaca; *Los Negritos* de Papantla y Escollín, Veracruz; *Los Mudos* de Tixtla, Guerrero; *El Pascola* de Sonora; *Los Torteros* de Silao, Guanajuato; *Los Tacotines*, *Los Quetzales* y *Los Santiagos* de Cuetzatlán, Puebla; *Las Canaguas* de la Huerta, Michoacán; *El Volador de Pital* de Papantla, Veracruz; *Los*

<sup>230</sup> GOROSTIZA, Celestino, *Las danzas mexicanas*, documento mecanografiado, México, julio 15 de 1939, pp. 1, 2, 4 y 5.

*Viejitos de Pátzcuaro, Michoacán; Los Concheros del Distrito Federal; Los Sonajeros de Tuxpan, Jalisco; Fandango guerrerense; El Diablo de Nayarit; Sones Alvaradeños de Veracruz; Las Cuadrillas y Los Paragüeros de Tlaxcala; Los Chichimecas de Guanajuato; El Venado de Sonora y el Sotavento de Jalisco.*

En 1939 las novedades fueron *La Camada* de Tuxpan, Jalisco; *Jarana* de Yucatán; *Los Malinches* de Oaxaca; *Las Cintas* de Tlaxcala y *Los Gladiadores*.



Emma Duarte y Marcelo Torreblanca.

## METAMORFOSIS DEL BALLET CARROLL

Miss Lettie Carroll se vió obligada a formar con sus “chicas bien” el Ballet Carroll, para cumplir con las peticiones de muchos empresarios que requerían para funciones de beneficencia, temporadas de ópera, de teatro y presentaciones especiales.

Debutó el año 1927, el 3 de marzo en el Teatro Esperanza Iris, ante las honorables cámaras de diplomáticos y cónsules. El programa denominado *Miss Carroll's Review* constó de tres partes: *Cenicienta* o *El zapatito de cristal*, en que dos chamaquitos imaginan una historia y *Una fantasía oriental*, cuyo argumento señala:

Una vez en el Oriente —dice la leyenda— existió una Diosa del Amor que exigía cada año el sacrificio de una doncella. Nadie quería sacrificarse y apenas las vestales ofrecían sus presentes, implorando tímidamente el favor de la diosa, hasta que una niña, que tuviera el mal de amores, se ofreció al sacrificio...

La Diosa, indulgente concede el perdón y hace desfilas a los efebos, heridos por las flechas del amor, en busca de sus dulces compañeras.<sup>231</sup>

A la manera de la compañía de Anna Pavlova finalizaba con *Diversissements*.

<sup>231</sup> H. CARROLL, Lettie, *Dance Recital*, Teatro Iris, programa de mano, México, marzo 4 de 1927.

Así según la crónica de Roberto, “El Diablo”:

Gracias al generoso impulso de una culta dama norteamericana, Miss Lettie Carroll, el encanto eurítmico del ballet tiene actualmente entre nosotros una espléndida floración. Dígalo si no la magnífica fiesta de la danza que tuvo lugar en el escenario del Iris, por un nutrido grupo de las jóvenes alumnas de su academia.

Desde el endeble cuerpecillo infantil que hace prodigioso esfuerzo por seguir el ritmo musical, hasta la silueta venusta que se yergue majestuosa en estatuaría desnudez, vimos desfilan entonces el variado selecto programa.

...Es pues... de batir palmas por el amable arraigo que comienza a tener en México el culto de la danza, que como una fragante y primaveral guirnalda decoró el friso de la civilización helénica. Sigán nuestras mujeres haciendo girar sus gráciles cuerpos bajo la dorada caricia del Padre Sol, que con esa nueva religión de la armonía y de la línea, la primera que saldrá ganando será nuestra abatida y desmembrada raza.

Miss Carroll nos ofreció repetir... su lindo festival... El público metropolitano tendrá oportunidad de gozar de la gama plástica de moderno ballet, todo es belleza y poesía.<sup>232</sup>

Otro cronista comentó entusiasmado:

Miss Carroll, una rubia profesora de energía, mostró en el Teatro Iris... la posibilidad de revivir al “ballet”. Y la concurrencia a esta fiesta de beneficencia tuvo una verdadera noche de arte. En el foro pasaron como en un cuento de hadas, escenas de una prodigiosa intensidad cromática en el ritmo. El ballet oriental ofrecido por Miss Carroll... fue verdaderamente el *succes* de esa noche de gala.

... El “ballet” magníficamente montado, dio al público la impresión de las grandes compañías extranjeras. Cualquiera espectador que desconociera el programa de seguro juraría hallarse frente a un conjunto profesional de

<sup>232</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, marzo de 1927.

verdadero mérito. Si el recuerdo de Anna Pavlova, no admitía comparación, al menos, en todas las mentes, existía el de Pavley-Oukrainsky.

Las doncellas (Margaret Gultry, Virginia Cheatham, Alicia Muench, Alice Jennings, Doris y Winckle Hakenberger, Mercedes y Helen Barranco) ofrecieron un hermosísimo policromo conjunto. Sus trajes quedaban bellamente enmarcados en la decoración, obra de un talentoso artista mexicano.

El príncipe feliz (Nellie Campbell) 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. ¡Ay qué inditos!: (Margarita, Amelita y Kenneth Smith) hasta el baile de *Los marineros* (Alicia Muench, Winkie, Francis, Doris Hanckenberger, Margaret Culty, Victoria Ellis, Betty Herman, Nellie Campbell y Alice Jennings), de su 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.

Miss Carroll debe estar satisfecha.<sup>233</sup>

Ante tal éxito, el Cine Olimpia se apresuró a programar a las *Carroll girls*. En su magazine de *Cines*, programa de lujo bilingüe (inglés-español) señaló:

El tino de una empresa teatral consiste no sólo en ofrecer al público personalidades ya consagradas, sino en saber encontrar nuevas que por sus cualidades obtengan una pronta consagración.

<sup>233</sup> “Dos cuadros del Ballet Carroll, que fue un verdadero acontecimiento social”, marzo de 1927.

Por eso el Cine Olimpia se enorgullece en presentar al Ballet Carroll compuesto por las diez discípulas más aventajadas de la Academia Carroll, todas ellas damitas de la mejor sociedad metropolitana y de las colonias extranjeras que ven en el difícil arte de Terpsícore uno de los más saludables ejercicios, una de las más espontáneas formas de expresión personal.

Por primera vez en mucho tiempo, tal vez desde que vino aquí la Pavlova, podrá ver el culto público capitalino un verdadero ballet, gimnasia rítmica, perfecta combinación de evoluciones sincronizadas, en una palabra, ese “elan natural” de que hablan los franceses y que es la característica de la fuerte juventud femenina de hoy día.

*Sobre las olas* es el nombre del ballet marítimo que presentarán estas encantadoras damitas, una regocijada serie de evoluciones al compás de la música sincopada.<sup>234</sup>

Se refería al baile de *Los marineros*, aprovechó también para repetir el *Ballet oriental*, alternando con las películas *Reclutas sobre las olas* y *La Bayadera*.

Se efectuó otro festival a beneficio de la Casa Cuna y del Hospital de Jesús; fue auspiciado por el presidente Elías Calles. Los boletos del Iris costaron de dos a cuatro pesos. Hubo cambios en el programa de la *Miss Carroll's Review*: se bailó el *Jarabe Tapatío* interpretado por Elizabeth Ovey y el Coronel Mitford. Una nota de prensa comentó:

El vestuario que luce la señorita Ovey en el *Jarabe* es uno de los más bellos de México. El vestido de china poblana fue diseñado especialmente para ella y el traje de charro del Coronel Mitford es auténtico y llamativo.<sup>235</sup>

Un artículo en *El Universal Ilustrado* apareció con fotografías posadas por las *Misses* Campbell, Ellis y Viamonte, se trataba de las futuras primeras figuras de la danza nacional: Gloria y Nellie Campobello, Vic-

<sup>234</sup> Cine Olimpia, *Cines*. Programa de lujo bilingüe, editado por la Compañía Anunciadora de Cines y Teatros, marzo de 1927.

<sup>235</sup> “*Changes in Friday Review*”, México, marzo 13 de 1927.

toria Ellis y Rebeca Viamonte conocida como “Yol Itzma”. Bajo el título de “El ballet como nuevo sentido educacional” el texto planteó:

... Con la emancipación efectiva de la mujer, han surgido muchas virtudes. Entre éstas se destaca, fundamentalmente, la pasión por el ejercicio físico, el afán de lograr una fuerte belleza generadora de salud y vigor...

Y una de las conquistas de esa nueva juventud femenina que ahora nos inunda de sonrisas y de faldas cortas, es indudablemente la pasión por el baile clásico, que se ha adueñado de todas las mujeres del mundo... Quere-  
mos 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 substraerse al enorme afán de evolución y de movimiento que acelera, por ahora, la marcha del mundo.

... Nuestro fotógrafo sorprendió algunas escenas de “ballet”. Estas gráciles figuras, de una belleza grave, ponen de manifiesto la serenidad incomparable de la danza clásica.<sup>236</sup>

Miss Carroll se decidió a ser la primera mujer empresaria de la ciudad de México y preparó una temporada formal para el mes de julio de 1927 en el Teatro Regis. Con el nombre de *Carroll Ballet Clasique* presentaron tres estrenos:

*Una fantasía bucólica*, de Rossini:

Pan representando el espíritu de la Naturaleza, sorprende a un grupo de muchachas congregadas en el bosque, cazando mariposas y recogiendo flores. Pan siéntese enamorado y declara su pasión a una de las doncellas, pero a la postre, queda solo y abandonado en el bosque.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> “El Ballet como nuevo sentido educacional”, *El Universal Ilustrado*, junio 16 de 1927, pp. 32 y 33.

<sup>237</sup> *Carroll Ballet Clasique*, Teatro Regis, programa de mano, julio 13 de 1927.

El *Ballet Futurista* con música de Rossini, Brahms, Haydn, Mendelssohn, Drigo y Offenbach:

Este número presenta el arte moderno en su más avanzada forma y representa, por danzantes con vestidos excéntricos, las nuevas tendencias acrobáticas del ballet. El antiguo arte clásico simbolizado por un danzante griego, desea encontrar su puesto dentro del arte moderno, en vano, hasta que la Tolerancia le muestra las bellezas del arte nuevo, siempre que posea un amplio espíritu de renovación. El símbolo griego semeja quedar convencido hasta la Intolerancia y el Caos le impide que pertenezca al grupo y todo el ambiente parece absorbido por el espíritu de la Inquietud, que parece intronizarse, en la actualidad, en toda manifestación artística.

En este ballet Miss Carroll presenta, por primera vez, la idea moderna de la danza en la cual la expresión clásica está reforzada por otras expresiones nuevas y fantásticas. Esto mismo desarrollan los discípulos de Laban y los de Marmien y Marion Morgan de Estados Unidos.<sup>238</sup>

Y el *Ballet de las Joyas*:

Representa el Palacio de Diamante que está muy triste porque no ha podido encontrar a su enamorada, vienen a consolarlo la Amatista y el Topacio pero el Diamante triste y frío no les hace caso lo mismo que al Zafiro, el Rubí, la Esmeralda y la Piedra de la Luna que tampoco tienen éxito. Entonces los pajes lo llevan al fondo del mar a buscar a la Perla y allí encuentra a las Sirenas y al Coral el que ofrece enseñarle a la Perla y al verla queda locamente enamorado.<sup>239</sup>

Entre los nuevos *Divertissements*: se montaron: *¡Knock out!* y *Ay, que normalistas*. Los decorados y trajes fueron dibujados por Valentín Vidaurreta. Se anunció también que terminada la temporada de las alumnas de Miss Carroll, que al cabo de largos años de estudios, habían llegado a poder ser consideradas como profesionales, varias de ellas, sa-

<sup>238</sup> *Idem.*

<sup>239</sup> *Idem*, julio 23 de 1927.

lieron para Nueva York, con el objeto de terminar sus estudios y dedicarse, ya profesionalmente, a esta manifestación de arte.

El *Carroll Ballet Clasique* fue integrado por Alice Jennings, Nellie y Gloria Campobello, Victoria Ellis, Betty Herman, Doris, Francis y Winckle Heckenberger, Beatrice May Coidy y Margaret Cuiltry.

Francisco del Rey, en *El Universal Ilustrado* reseñó:

Su debut en el pequeño y elegante Teatro Regis constituyó un triunfo, de empeño, de voluntad y artístico, bajo todos los conceptos.

...Todo el grupo del ballet de Miss Carroll vive la danza, baila la vida. Dijérase que esas muchachas nacieron para llenar esa función natural en la mujer que es la danza. Como los otros seres de la existencia se expresan hablando, estas lindas muchachas rubias, de cabelleras a la *bob*, se expresan bailando, hablan bailando.<sup>240</sup>

La actividad de las *Carroll's Girls* era tremenda: hasta tres presentaciones al día. Miss Carroll preparó algunos ballets un tanto comercializados en su espectacularidad, realzando la belleza de sus jóvenes componentes. Modelaban en desfiles importantes o participaban en las Temporadas de Ópera; interpretaban *Bailes nacionales* con motivo de las fiestas patrias o celebraban el Día del Armisticio. Hasta en festivales de la Cervecería Modelo su éxito era tremendo. Como el *American Legion Frolics of 1927*, fiesta cómica en dos actos y cinco escenas que se efectuó en el Teatro Regis, en el cual Nellie y Gloria Campobello merecieron que un reportero afirmara: “Nosotros predecíamos para estas jóvenes un brillante futuro en el escenario”. Nellie y Gloria habían destacado en las *Muñecas danzarias*, así también Gertrude Knowlton se consagró como comediante además de bailarina; en fin, sería imposible describir cada actividad realizada por el Ballet Carroll hasta 1939; nos

<sup>240</sup> DEL REY, Francisco, “El ballet que renace”, *El Universal Ilustrado*, julio 21 de 1927, pp. 22 y 62.

limitaremos a comentar sus obras coreográficas y uno que otro suceso insólito como su participación en un festival en el Toreo en que estrenaron el *Ballet de la aviación*, obra preparada para celebrar el vuelo México-Washington.

Con un extravagante diseño de Count Rene Harnoncoort, se vistieron de aeroplanos: Gertrude Kwnowlton, Francis y Doris Hackenberg, Janet Godefroy, Alice Berengue, Marie Uribe Jasso y Delia Whithe; de Emilio Carranza; Sarita Pease y del Espíritu de San Luis; Ruth Elder y Victoria Ellis.

Los estrenos del *Carroll Society Ballet* para la temporada de 1928 en el Teatro Iris fueron:

*La mariposa y la abeja* con música de Rudolf Friml Gillet y Shubert:

Un viejo profesor lee a sus estudiantes la historia del romance entre una mariposa y una abeja. La historia enfatiza la belleza y la agilidad de la mariposa y cuenta de una manera muy sentimental sobre el amor de la pequeña abeja y cómo lucha en vano para ganar el amor de la mariposa. Cuando concluye la historia, los estudiantes tratan en vano de cazar una mariposa y sólo logran capturar una polilla que inmediatamente liberan.<sup>241</sup>

*Purgatorio* o el *Ballet de los siete pecados* de Von C. Binder:

Un alma culpable de haber cometido cada uno de los siete pecados mortales es condenado al Purgatorio, donde los encuentra a cada uno de ellos. Su horror aumenta a la llegada de Satanás, quien la arroja a las llamas para su expiación, pero quien la pierde cuando ella purificada asciende a las regiones menos calientes.<sup>242</sup>

*Pierrot y Pierette* con música de Chaminade, Delibes, Kreisler y Godard:

<sup>241</sup> *Carroll Society Ballet*, Teatro Iris, programa de mano, julio 2 de 1928.

<sup>242</sup> *Idem.*

Un grupo de danzas durante las cuales Pierrot constantemente está buscando una compañera.<sup>243</sup>

*El retorno del conquistador romano*, con trozos musicales de Waldteufel, Gabriel Marie, Thome, Velino M. Preza, Game, Beaumont, Saint-Saëns, Grieg y Borondi:

Una multitud se junta para esperar el retorno del héroe conquistador. Mientras esperan, los niños juegan y las muchachas bailan anticipando su llegada.

Un muchacho llega y relata cómo ha visto al héroe y a sus soldados con lanzas y escudos. Organiza a la multitud para aclamar su llegada. El emperador viene a recibir al héroe y coronarlo con laureles. Una fiesta sigue a la ceremonia en la que todos participan felices.<sup>244</sup>

1929 fue un año importante en materia de obras coreográficas. El Ballet Carroll presentó sus nuevas producciones en la temporada del Teatro Regis:

*El ballet gitano* con música de Sarasate, Granados y Horlick.

Una muchacha inglesa es robada en su juventud por una banda de gitanos, celebra su vigésimo cumpleaños. Su secuestrador, a quien ella cree su padre, está tan enamorado de la muchacha que se pone celoso de quien se acerca a ella. Él odia al pretendiente de la joven y golpea a su anciana esposa cuando ésta demuestra cariño para la muchacha y por último disuelve la reunión y despacha a los gitanos a su cueva cuando pretende que ya no puede controlar los sentimientos de su hija.

Sin embargo, al anochecer regresan los amantes al lugar convenido y el gitano induce a la muchacha inglesa a escapar con él. Precisamente en el momento en que van a escapar, el padre los sorprende y al tratar de golpear al amante, descarga un golpe terrible en la cabeza de la muchacha y la mata.

<sup>243</sup> *Idem.*

<sup>244</sup> *Idem.*

La acongojada banda de gitanos se reúne en derredor y un sonsonete de panderetas da fin a la trágica reunión.<sup>245</sup>

*Metrópolis* de Gorshwin, ballet sugerido por la película del mismo nombre:

El mundo ha llegado a una condición tan mecánica que el hombre mismo se ha convertido en una máquina; ya no come, no bebe, ni duerme y una descarga de electricidad de voltaje variante suple todas sus necesidades. Su Dios es Electro de quien él recibe la corriente de la vida.

Al abrir el ballet tres altos sacerdotes (hábiles electricistas) ensoberbecidos por el conocimiento de su dominio sobre la humanidad intentan otros experimentos sobre los trabajadores a medida que estos se presentan para su carga eléctrica diaria antes de empezar su trabajo. Detienen al individuo (una joven) a quien consideran buen medio de experimentación y comprueban en ella que con una cachucha metálica resiste el cuerpo un voltaje más alto que cuando se aplica dicho voltaje por conducto de una manga metálica. Con gran éxito se repite este experimento en todos los trabajadores y sus movimientos mecánicos están representados por medio de turbinas, bandas, poleas, pistones y otras maquinarias. Desgraciadamente se verifica el cuento tan viejo de conferir el poder a los ignorantes. El Individuo aspira ser una alta sacerdotisa y se produce un movimiento revolucionario que termina con el fin del dominio de los altos sacerdotes y el caos.<sup>246</sup>

Un verdadero acontecimiento fue el estreno de *Escenas Funescas* de Antonio Gómezanda:

Una noche en la Alameda de México en la fuente de Las Chismosas.

1. Pantomima: El Vagabundo, la Flapler y el Sereno.
2. El Fauno.
3. La Flauta del Fauno, que da vida a las estatuas del jardín.
4. Danza mitológica y las dos Chismosas y el Fauno.

<sup>245</sup> Ballet Carroll, Teatro Regis, programa de mano, abril 16 de 1929.

<sup>246</sup> *Idem.*

5. El amanecer: pantomima y danza del grupo, las Beatas que van corriendo a misa de seis, el Trasnochador, el Barrendero, un camión a lo lejos, el Lechero, los cascabeles de un carro repartidor, las Criadas, un tranvía eléctrico.
6. La furia y la burla del Fauno.
7. Pantomima final... existen faunos... ps..., son cosas de borrachos.<sup>247</sup>

Como novedosos *Divertissements* se estrenaron: *Una nuez comprada en el puesto*, escenas sintéticas mexicanas que incluían: *Las Espuelas*, *Las Inditas*, *Los Inditos* y *La Cucaracha*. Así como la *Danza de las horas de La Gioconda* con música de Poncelli.

Los comentarios no se dejaron esperar. Carlos Sánchez, en la *Revista de Revistas* anunció:

...Surgirá en breve un cuerpo de ballet, dirigido por la infatigable Miss Carroll —una especie de Isadora Duncan— que ha dedicado toda su vida para armonizar conjuntos, idear fiestas de color y de luz y presentar la escultura humana entre los arrullos de la música moderna y el prestigio de las decoraciones de grandes artistas.

... Para el público culto de la capital no es desconocido el esfuerzo de Miss Carroll. Es por esto que consideramos de elemental justicia ayudar con máximo desinterés a esta cruzada de arte, en la que por primera vez, y con elementos mexicanos, se presentan interpretaciones de musicales de grandes obras.

Las señoritas de nacionalidad extranjera que forman parte del cuerpo de baile, han nacido en México, y todo su aprendizaje lo han hecho bajo la devota dirección de la señorita Carroll.

...Figuran en el conjunto las señoritas Keith Coppage, Victoria Ellis, Gertrude Knowlton, Alice Jennings, Mary Kirby Smith, Anne Marie Palais, Mary Uribe Jasso, Tula Santo Tomás, Rubbie William, Margarita Noves,

<sup>247</sup> *Idem*, abril 25 de 1929.

Consuelito Durán, Anita Pani, Graciela Muñoz, Eva Luz Sandoval y muchas otras.<sup>248</sup>

Jacobo Dalevuelta observó:

... El ballet de Gómezanda. Es una cosa nueva, brillante; es la vida popular de la Metrópoli en las horas de la mañana entre la gente que se levanta temprano. Gómezanda nos ha demostrado que no sólo hay arte en las manifestaciones de sentimentalismo y de romance. Hay arte y hay ritmo en todas las cosas y lo ha puesto sobre las tablas de un teatro, para enseñarnos a observar mejor.

Se mostró también cómo cada personaje interpretó tan bien su misión. La escenografía, la luz, el vestuario, todo fue homogéneo y bien aprovechado por la discreta dirección de Miss Carroll.<sup>249</sup>

Carlos González Peña señaló la sorprendente rapidez con que se desarrolló la compañía:

Y, al presente, ahora mismo, ya nos muestra algo que, de no mediar antecedentes de preparación, de técnica, de rudo trabajo, parecería cosa de milagro o encantamiento: un grupo homogéneo, armonioso, de lindas bailarinas.

...Por de pronto, señalaremos dos aciertos del repertorio original que la educadora de bailarinas está formando... uno, la tendencia a la estilización de cuadros, escenas y bailes nacionales. El intitulado *Las Espuelas* realiza una concordancia sutil de color, de música y de ritmos dentro del mexicanismos más acabado.

Pero en donde la originalidad y el arte cobran máximo esplendor es, sin duda, en el propósito de Miss Carroll de asociar su esfuerzo coreográfico con el de estímulo del "ballet" cultivado por compositores nuestros.

<sup>248</sup> SÁNCHEZ, Carlos, "Las chicas 'bien' del Ballet Carroll", *Revista de Revistas*.

<sup>249</sup> DALEVUELTA, Jacobo, *El Universal*.

El primer paso, y primer triunfo, corresponden en este sentido a Antonio Gómezanda. Sus *Escenas faunescas* son la revelación de un temperamento, de una sensibilidad, hechos para aquel género.

Gómezanda apeló al tema que, por habitual podríamos apellidar clásico, para aderezar su “ballet”: el fauno y las ninfas. Más, en la exterioridad del asunto, empeñose en darle cierto colorido mexicano.<sup>250</sup>

En ese 1929 el Ballet Carroll tomó parte de un “féerico” espectáculo en el Teatro Nacional en honor de Edison, inventor de la lámpara incandescente, en el cual no faltaron las “hadas de la electricidad y de la luz”.

Para la temporada 1930 en el Teatro Arbeu, el *Carroll Society Vaudeville* preparó nuevos números de tap —zapateado—, ballets clásicos interpretativos y vistosas *varietees*.

De Antonio Gómezanda, se montó una escena mexicana: *Xochimilco* y de Rachmaninoff, el drama *El destino*:

La vida representada por una joven pareja, goza en las ilusiones propias del primer amor, pero el Destino los separa con inaudita crueldad, llevando al hombre hasta el suicidio mientras ella guiada por la Esperanza llega a realizar sus más caras ilusiones.<sup>251</sup>

Un espectáculo muy atractivo fue la creación, a modo de ballet del *Cuadro nupcial*, en que se presentaban en escena modelos vivos con reproducciones de diseños usados por las estrellas en diversas películas. Esta novedad se efectuó en el Cine Olimpia y en los cines Variedades y Palacio de Puebla en 1931.

Miss Carroll emprendió la labor de dar a conocer a bailarines mexicanos que se consagraron internacionalmente; como el caso de Pedro Rubín a su regreso a México. Auspició los recitales en que fue acompañado por Lupita Tovar y el Gran Ballet Carroll.

<sup>250</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Danzarinas*, México, 1929.

<sup>251</sup> *Carroll Society Vaudeville*, Teatro Arbeu, programa de mano, agosto 29 de 1930.

Otra modalidad que fue noticia en 1932 son las *Tres danzas rituales*, inspiradas en las que dieron fama a Mata Hari: *La danza de la serpiente* con música de Norma Azis, *La danza de la perla negra* de A. Luiguini y *La danza de los velos* de Nicolás Amani, esta última “es una expresión altamente artística con desnudo natural”.<sup>252</sup>

El año 1932 terminó con la primera gira por el norte del país que se prolongó por más de tres semanas. El Gran Ballet Carroll se presentó en el Teatro Independencia de Monterrey, en el Teatro Obrero de Saltillo y en el Teatro Palma de Tampico. Dieciséis artistas del baile, un trío de cancioneros alternado con el tenor Manuel Salazar y el barítono Ángel R. Esquivel. El repertorio incluyó:

*Vida gitana* de Sarasate y Granados: Los gitanos en un día de fiesta para celebrar el cumpleaños de la más bella entre ellos: “La Güera”.

*Los piratas*: Conjunto de bailes ligeros y de jazz.

*Ballet oriental*: Representando el harem de un Sultán que busca una nueva favorita. Bailan para él sus esclavas de distintas nacionalidades.

*Fantasia china*, ballet ligero: Un grupo de chinos está esperando a su Emperador.

*Colombiana en una noche de luna*, ballet ligero.

*Escenas rancheras*: Idea tomada de *Una nuez comprada en el puesto*, de las que el “Duende de la tambora” dijo:

Eso que es encantador por lo original y lo bien puesto “charros y chinas”, y el cual figuran una de esas medias nueces con escenas típicas mexicanas que venden en los puestos de la Alameda. La escena representa la nuez partida y allí se desarrollan los pasajes del baile, todo ello con gracia, son arte exquisito y con ganas de agrandar.<sup>253</sup>

<sup>252</sup> Teatro Regis, programa de mano, México, mayo 19 de 1932.

<sup>253</sup> El duende de la tambora, Paliques Teatrales, *El Correo*.

Además de *Los siete pecados* y numerosos *Divertissements*.

El Carroll Ballet inició en 1933 auspiciando los recitales de Gertrude Knowlton en el Teatro Ideal, a su regreso de California. En 1934 los de Martha de Negre, mexicana nacida en Chihuahua y Joseph von Hahn en el Teatro Hidalgo. Así también participó en una *Noche oriental* con Josef, bailarín principal de Michio Ito.

Los siguientes cinco años fueron para el Ballet Carroll años de intensa actividad. Incorporaron sus apariciones en clubes nocturnos y cabarets, en restaurantes y hoteles de lujo como El Patio, el Gran Casino de la Selva, el Foreing Club, el Salón Don Quijote del Hotel Regis, el Retiro y muchos más lugares exclusivos. También participó en las temporadas de *Don Juan Tenorio* y sobre todo logró una activa actuación en la ópera. El crédito de la compañía apareció en un amplio repertorio operístico: *Sansón y Dalila*, *Fausto*, *Lisica*, *Carmen*, *Aída*, *La Boheme*, *Atzimba*, *El Mandarín*, *El Rajak*, *Tabare*, *Tannhausser*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Un baile de Máscaras*, *La Sonámbula*, *Lucía de Lammermoor*, *El Trovador* y muchas otras. Óperas escenificadas en el Teatro del Palacio de Bellas Artes o en el Toreo.

Concluimos este capítulo reproduciendo un comentario de lo que la prensa expresó en esos años como reconocimiento de esa singular agrupación:

La señorita Carroll dirigió los bailables que me parecían sencillamente admirables sobre todo el baile del *Danubio Azul*. Las muchachas que en él tomaron parte, aparecieron vestidas de azul, con túnicas amplias y largas mangas “de ángel”. Las cabelleras rizadas les daban la apariencia de muñecas. Finas, delicadas, esbeltas, se deslizaban en el escenario ingravidas.

En medio de una ovación cerrada, descendió el telón. La orquesta acompañó deliciosamente este ballet. En las lunetas las damas comentaban entusiasmadas ¡Qué bien lo han hecho!...<sup>254</sup>

<sup>254</sup> SANSORES, Rosario, “La fiesta en el Palacio de Bellas Artes”, *Hoy*, diciembre 17 de 1938.



Ballet Carroll. Maria Uribe Jasso, Ruby Williams, Trudy Knowlton Graciela Muñoz, Vicky Ellis,  
Mary Kirby Smith y Keith Coppage en *Los siete pecados capitales*.

## EL BREVE PERIODO DE PORTES GIL

EN EL MISMO AÑO del asesinato del presidente Álvaro Obregón surgió, a mediados de 1928, el Grupo ¡30-30! o Movimiento treintaentrista, que tomó su nombre de las carabinas de la Revolución.<sup>255</sup> Entre julio y diciembre publicaron cinco manifiestos, una propuesta y una revista llamada ¡30-30! Órgano informativo de los pintores de México.

Los cinco Manifiestos y la mencionada Protesta utilizaban, como característica *suigéneris*, un lenguaje peyorativo e insultante, prototipo de los movimientos vanguardistas europeos como el dadá y, particularmente en México, el estridentismo surgido en 1921. Atacaba el orden establecido, el conservadurismo, la reacción, la burguesía y todo lo relacionado con la Academia, al tiempo que se declaraban portavoces del arte para el pueblo.

Los Manifiestos se dirigieron contra “los Académicos, los Covachuelistas, los Salteadores de puestos públicos y en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides”. A través de la lectura de estos documentos y de la revista se advierte la conflictiva política y artístico-formal que vivía México en ese momento.<sup>256</sup>

Ese es el ambiente que encontró Emilio Portes Gil al tomar posesión de la presidencia, entre “los artistas inscritos dentro de las dos corrientes predominantes del arte de nuestro país: los identificados con la tradi-

<sup>255</sup> GONZÁLEZ MATUTE, L., Movimiento ¡30-30!

<sup>256</sup> *Idem.*

cional Academia de San Carlos y los representantes de la nueva pintura post-revolución.<sup>257</sup>

Los pintores treintatrentistas: Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León y Rafael Vera de Córdova se vieron apoyados en la protesta por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y los estridentistas Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide entre otras personalidades.

...el grupo ¡30-30! fue la manifestación en el ámbito artístico de la conflictiva del país.

Como movimiento subversivo surge en una etapa de convulsiones políticas enarbolando la bandera de la inconformidad. Se le considera como grupo único revolucionario y denunciante.<sup>258</sup>

Nos interesó conocer el Movimiento ¡30-30! para relacionarlo con el ballet que con el mismo nombre crearon las hermanas Campobello. Al parecer Nellie y Gloria se inspiraron en las carabinas y en otros símbolos revolucionarios y no en los movimientos de este intolerante grupo de pintores.

El presidente Portes Gil gobernó 14 meses y rindió un solo informe a la nación. Declaró que continuó la labor de Obregón y Calles, convencido “de que la educación de la clase trabajadora en México es el único camino seguro de su positiva redención”.<sup>259</sup>

Promovió la construcción, en cada escuela, de teatros al aire libre, para difundir por medio de espectáculos recreativos la ideología de la

<sup>257</sup> *Idem.*

<sup>258</sup> *Idem.*

<sup>259</sup> H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la Nación*, Emilio Portes Gil, al abrir las sesiones ordinarias el Congreso el 1° de septiembre de 1929, pp. 970-975.

Revolución. Se organizó una Olimpiada Nacional, campañas contra el alcoholismo y solicitó aumentar el presupuesto para 20 Misiones culturales.

En lo artístico, los dibujos de los niños mexicanos obtuvieron premios y altas calificaciones en los concursos internacionales de Bruselas y Ginebra.

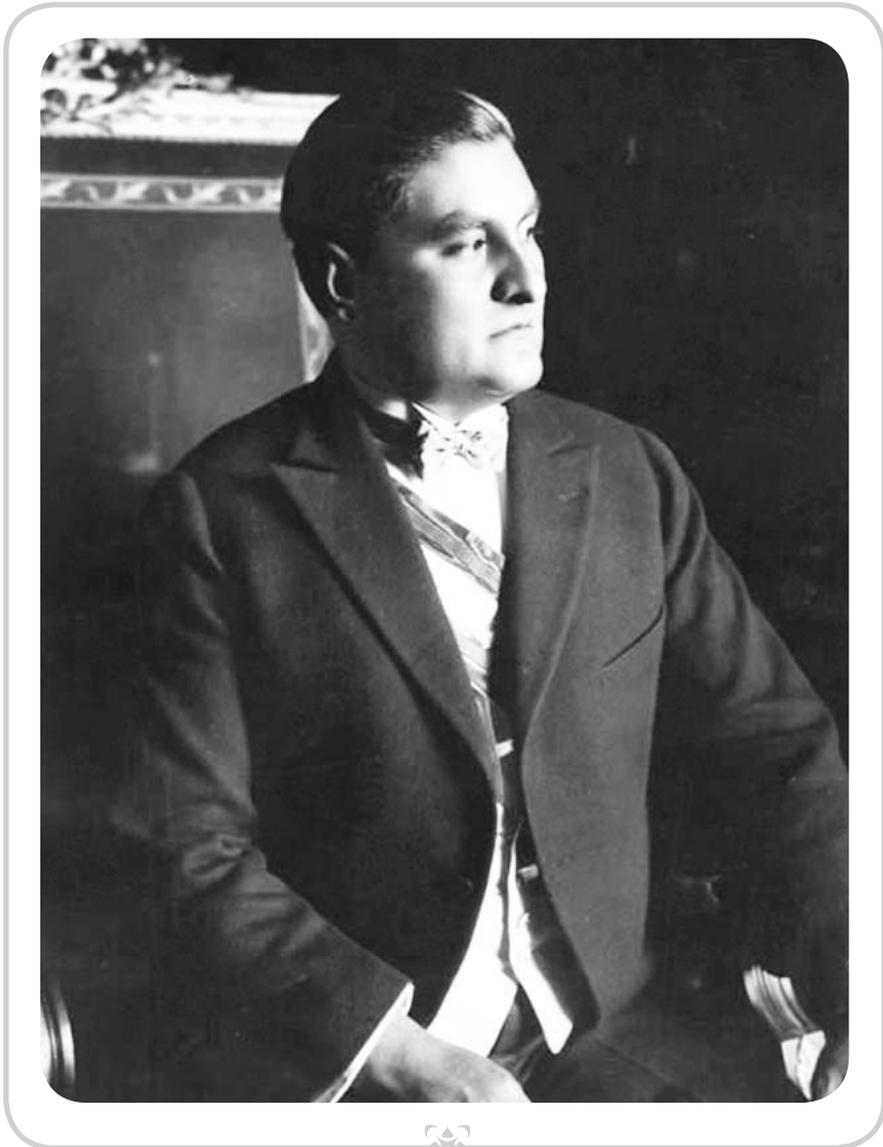
Se formuló definitivamente la Ley de la Autonomía Universitaria, que fue publicada en el *Diario Oficial* el 26 de julio de 1929.

En términos generales, la Ley establece la autonomía de la Universidad sin más taxativa que la ética y la responsabilidad sociales puedan imponerle.

Comprometiéndose el Gobierno a la administración de una subvención anual... La autoridad suprema en la Universidad queda constituida por el consejo Universitario, cuerpo representativo de los diferentes grupos e intereses de la Universidad...

... La autonomía universitaria pagada por la Nación se justificará solamente si los que la manejan saben patrióticamente identificarse al desenvolver su programa de acción universitaria con la fuerte y noble ideologías de la Revolución mexicana.<sup>260</sup>

<sup>260</sup> *Idem.*



Emilio Portes Gil ex-presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

## LO RITUAL EN EL ARTE DE YOL ITZMA

**R**EBECA VIAMONTE, más conocida como Yol Itzma, “la danzarina de las leyendas”, nació en el Distrito Federal el 23 de enero de 1904. Según contó, debido a que fue sietemesina, el doctor Calvillo le recomendó a su padre que le pusiera un maestro de danza y deportes.

Así comenzó a bailar. Su primera actuación fue ante Porfirio Díaz en el Colegio de la Paz, cuando apenas tenía tres años. El presidente le besó la mano después de verla bailar, esto decidió su vocación: la danza. Posteriormente sus maestros fueron “la Carbonera”, las hermanas Costa, Armen Ohanian, Lettie Carroll y Lord Kinkai en Nueva York.<sup>261</sup>

Enrique Vela Quintero, “Velezzi”, su condiscípulo en las clases de la Ohanian recordó: “veía bailar también a Yol Itzma la *Danza de Anitra* con su vestido y velo blanco y a Trude Knowlton que bailaba con un chivito de carne y hueso, con un pandero y ropa de gitana”.<sup>262</sup>

En 1927, la señorita Viamonte integró el Ballet Carroll. Posó para *El Universal Ilustrado* en “puntas de pies”.<sup>263</sup> Un año después se publicó en

<sup>261</sup> DELGADO MARTÍNEZ, César, *Yol Itzma: la danzarina de las leyendas*, Cuadernos del CID Danza, SEP-INBA.

<sup>262</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista a Enrique Vela Quintero, México, junio 9, 1984.

<sup>263</sup> “El ballet como nuevo sentido educacional”, *El Universal Ilustrado*, México, junio 16 de 1927, pp. 32 y 33.

*México al Día* una foto de Yol Itzma, que quiere decir mujer de corazón sensible, nombre con que la bautizó el “Dr. Atl”.<sup>264</sup>

El 6 de octubre de 1929, se estrenó en el Teatro Arbeu: *Payambé*, evocación de la tierra del Mayab, ficción y plan de Luis Rosado Vega, con ilustraciones musicales de Fausto Pinelo. Esta grandiosa producción con más de 100 artistas en escena presentó a Yol Itzma como Kilix-Can, la serpiente sagrada. Dirigidos en escena por los maestros Alberto Morales y Gustavo Curiel, con decorados de Juan J. Novelo e indumentaria de Víctor M. Reyes. El gran cuerpo de baile era ensayado por la profesora Guadalupe V. de Puchades y con los solistas Alberto Ramos, Margarita Gallardo e Ildefonso Vega. La gran orquesta de la Unión Mexicana de Filarmónicos, dirigida por el autor de la obra. La representación estuvo a cargo de los alumnos de la Escuela Popular Nocturna, bajo la dirección del maestro J. Jesús Reynoso. Con objeto de que sólo contribuyeran en la misma elementos nacionales, capaces de cualquier actuación artística.<sup>265</sup> Antes de la función, la recitadora Emma Piñeiro, dijo el Poema *El sueño de Chichén*, de Luis Rosado Vega.

El argumento de *Payambé* desarrollado en cuatro escenarios era:

En Tulum.

Navanché, Rey de Tulum, llama a las armas a su pueblo para vengar las ofensas del soberbio Itzacán, Rey de Chichén Itzá, agravadas con el hecho de haberse descubierto que el príncipe Payambé, hijo de Itzacán, ha seducido a Acanil, Princesa de Tulum, hija de Navanché, amores sacrílegos, pues la Princesa es sacerdotisa y tiene hechos los votos sagrados. Acanil implora en vano la piedad del padre, quien la maldice, en tanto que el Sumo Sacerdote de Tulum, Apulyah, profetiza la destrucción del reino por aquel sacrilegio. El pueblo acude a las arengas de Navanché presto a llevar la guerra el Rey Itzacán y arde en ira y en terror al mismo tiempo al conocer los amores sacrílegos de la Princesa. Con el Sacerdote a la cabeza se efectúan

<sup>264</sup> *México al Día*, Foto portada, México.

<sup>265</sup> Teatro Arbeu. *Payambé*. Programa-volante, México, octubre 6 de 1929.

las ceremonias rituales para aplacar a los dioses, y las sacerdotisas bailan la danza sagrada de las Antorchas símbolo del fuego sagrado. Concluyen las ceremonias ordenándose para mayor desagravio a los dioses, el sacrificio en la piedra de Kambolai, espía del Rey de Chichén, hecho prisionero, el cual es conducido al ara e inmolado.

En el maizal

Los campesinos celebran la fiesta de la cosecha en honor de Chac, dios de las aguas. Se bailan las danzas gratas a aquella divinidad. De pronto aparece Manab, vieja hechicera que vive en las cavernas de Loltún. Azorada anuncia a los campesinos que sobre el vecino reino de Tulum se ciernen grandes calamidades. Pues los dioses están indignados por los amores sacrílegos de la sacerdotisa y Princesa Acanil con el Príncipe Payambé de Chichén, con quien se ha fugado, y que la guerra se ha desatado como nunca de implacable entre ambos reinos.

Los campesinos se sobrecogen de terror. Preséntanse varios emisarios del Rey de Tulum que recorren aquellos sitios en busca de los prófugos, a quienes tienen orden de aprehender. Suponen que la hechicera debe saber en dónde se ocultan, pero negándose la vieja a responder, la maltratan duramente, retirándose después de amenazarla de muerte, Manab en venganza del mal trato recibido, conjura a los dioses pidiéndoles la destrucción de Tulum.

En las cavernas de Loltun

Ruge afuera la tempestad, en tanto Manab la hechicera se entrega a sus prácticas de misterio. A las invocaciones aparece reptando del seno de las rocas, la serpiente de los siete cascabeles con trazas humanas. Manab, ante la mirada hipnótica de la serpiente, cae en éxtasis; en tanto, la figura se yergue y se entrega frenética a la *Danza de la serpiente sagrada*. Concluida ésta, desaparece y la hechicera vuelve en sí, en momentos en que los prófugos, el Príncipe Payambé y la Princesa Acanil, se presentan en la caverna pidiendo refugio, pues son perseguidos por los emisarios del Rey de Tulum. Manab los acoge y ofrece protegerlos. Escena de amor entre los

amantes, interrumpida de pronto por los emisarios que hacen irrupción en la caverna. Tratan de aprehender a los fugitivos, se entabla la lucha y en el momento culminante la hechicera lanza sobre los aprehensores el sortilegio máximo, en virtud del cual los deja paralizados por un momento, que aprovechan los amantes para ponerse a salvo juntamente con la hechicera.

En Chichén Itzá

La Corte de Chichén comenta los graves acontecimientos... Preséntase el Rey con su brillante cortejo, aunque hosco y deprimido. El Gran Sacerdote de Chichén, Kinyáh, le aconseja en honor de los dioses el sacrificio en el pozo sagrado de la Princesa Acanil, una vez que sea aprehendida y el de algunas doncellas de Chichén. El Rey decide que así sea. Llega un mensajero anunciando el triunfo de las armas del reino; dice al Rey que el Príncipe Payambé se presentó a combatir por las armas de la patria, pero ocultando antes a su amante, la cual, sin embargo, pudo al fin ser detenida.

Agrega que el reino de Tulum ha sido destruido, su Rey Navanché, decapitado, y que las huestes vencedoras vienen ya trayendo prisioneros a los principales guerreros de Tulum y a la Princesa Acanil. Óyese a lo lejos el rumor de los ejércitos que vuelven victoriosos; llegan estos, y con ellos, la Princesa Acanil y demás prisioneros. El Nación presenta al Rey, la cabeza de Nacanché. Los guerreros victoriosos tejen las *danzas bélicas*. Ordénase el sacrificio en la cisterna sagrada de la Princesa Acanil junto con diez doncellas chichenitzas. En estos instantes preséntase el Príncipe Payambé, quien implora perdón a su padre en favor de su amada, recordándole que a pesar de todo, él, Payambé, fue el primero en ir a luchar por Chichén. Niega el Rey el perdón, y el príncipe desesperado, antes que Acanil sea conducida al sacrificio, prefiere matarla con sus propias manos, y rápidamente le hunde en el pecho su puñal de pedernal. Cae exanime la princesa en medio de la consternación general, y el Rey ordena que aún así muerta, sea conducida y arrojada al pozo sagrado junto con las doncellas destinadas al sacrificio. La comitiva sale con las víctimas, en tanto el Príncipe Payambé, en pie, restando al padre con la mirada, permanece mudo, pero fiero e incommovible con el estoicismo de su raza.<sup>266</sup>

<sup>266</sup> ROSADO VEGA, Luis, *Payambé*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

Como hemos podido apreciar en la narración las danzas espirituales son la parte esencial del espectáculo, la *Danza de las Antorchas*, la *Danza del Dios Chac*, la *Danza de la Serpiente Sagrada* y las *Danzas bélicas*.

Para Rubén M. Campos, sobre *Payambé* comentó:

Puede considerarse como un ballet con coros y diálogos y no como una ópera... la música fue una adaptación de sones regionales mayas... En los trajes de la reconstrucción maya fueron los trajes rituales y espléndidos diseñados por Víctor Reyes, la nota más bella de la fiesta...<sup>267</sup>

Contó Yol Itzma que por esos años:

Carlos Chávez y Diego Rivera acudieron a su casa de San Ángel para verla bailar, y apoyada por los intelectuales de su tiempo inició sus recitales en el Teatro Orientación, con fastuosos diseños de vestuario, escenografía e iluminación, acompañada por orquestas de numerosos profesores.<sup>268</sup>

Es cuando *Excélsior* publicó “Que la gentil Yol Itzma ha hecho destacar su gracia, su talento y exquisita percepción de los armoniosos ritmos de nuestras antiguas danzas indígenas”.<sup>269</sup>

El 13 de enero de 1932, Yol Itzma estrenó en el Orientación un recital de danzas mexicanas con el Conjunto Musical del Conservatorio Nacional de Música dirigido por Francisco Domínguez. Las coreografías que creó e interpretó son: *Danza antigua tarasca*, *La promesa* y *La siembra*, del propio Domínguez; *La mujer de blanco*, de Carlos del Castillo; *El Sol de Palenque*, de Fausto Pinelo, inspirada en el texto de Rodolfo Usigli que decía “El Sol del Palenque, separados por el sol, frente a frente, con frutos seculares y eternos en las manos, se miran. Entre Ella y Él hay una

<sup>267</sup> M. CAMPOS, Rubén, *El folklore musical en las ciudades*, pp. 200 y 201.

<sup>268</sup> ROSALES Y ZAMORA, Patricia, “Ya soy una especie de Títere Viejo: Yol Itzma”, *Excélsior*.

<sup>269</sup> Fiestas y recepciones, *Excélsior*, enero 5 de 1932.

mirada que tiene siglos ya” y la suite *Amorosas* con las danzas *Tehuana*, *Michoacana* y *Yucateca*.

De esa función Yol Itzma rememoró:

Cuando yo iba a bailar en la SEP, en un teatrillo que estaba ahí, llevé mi boletaje para que se cobrara la entrada, y Narciso Bassols mandó a que se suspendiera la función, porque la SEP no podía cobrar las funciones, y me opuse porque mi trabajo se paga, porque yo pagué veintitantos dólares en Nueva York para aprender danza, y pagué en otros países por lo mismo, con muy buenas maestras y maravillosos profesores, que me parecía una inmoralidad que no se pagara mi trabajo. Después Narciso Bassols me mandó a llamar, y desde entonces me dio un nombramiento.<sup>270</sup>

En el programa del 31 de julio de 1932 en el Teatro Nacional presentó nuevas obras: *Coqueta*, *El sueño de Piedra*, la *Danza Azteca*, *Sacrilegio* y la *Sonatina* para violín y piano de Carlos Chávez.

Yol Itzma se empeñó, en 1933, en que el presidente Abelardo L. Rodríguez viera sus danzas mexicanas y deseó comunicarle que proyectaba una gira artística “para que sean conocidas en el mundo entero sus danzas”.<sup>271</sup>

El señor presidente de la República sintió mucho no poder concederle audiencia en “virtud de cúmulo de labores oficiales...”.<sup>272</sup>

En 1936 y 1937 Yol Itzma logró le concedieran la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes para sus *Danzas mexicanas e impresiones indígenas*. Propuso al presidente Lázaro Cárdenas “crear un ballet mexicano para contribuir a su divulgación... entre turistas y los residentes de

<sup>270</sup> ROSALES Y ZAMORA, Patricia, *op. cit.*

<sup>271</sup> Presidencia de la República, Oficialía Mayor, México, enero 12 de 1933.

<sup>272</sup> Palacio Nacional. Javier Gaxiola, Jr. Secretario particular a Rebeca Viamonte. Telegrama. México, enero 20 de 1933.

la República, así como, la labor que desarrollaremos en la cultura de las clases populares”.<sup>273</sup>

Otras de las coreografías que tenemos registradas de Yol Itzma son: *Coatlicue* con diseños de Diego Rivera. De su aparición en Bellas Artes en 1947 con su cuerpo de baile *Canpatetuco* de Francisco Domínguez y el *Cuadro Ruso*. Además *Mi abuela y Yo* y *Diecinueve años*.

Yol Itzma, “la danzarina de las leyendas” sin duda logró crear danzas singulares, cumplió con su deseo. No la olvidaremos, por siempre recordaremos cuando dijo:

Yo empecé a estudiar con los indígenas; porque tenía interés, cuando vine de Estados Unidos, de hacer otra cosa diferente. Como yo estudiaba en el Museo de la Calle de Moneda, ahí tenía las piedras. Ahí estaba la Piedra del Sacrificio, ahí estaba la Coatlicue... Entonces, yo dije: si me voy a ir a Rusia a bailar *El lago de los cisnes* pues me apalean, me regañan. Puedes ir a estudiar; pero no a hacer un espectáculo que compita con una cosa local.

Es lo que siempre he dicho. Si viene un extranjero que está lejos de las costumbres y las ideas mexicanas y que no conoce cómo viven los indios y que no sabe cómo se alimentan, no puede hacer un ballet que tenga categoría. Esa es mi idea.<sup>274</sup>

<sup>273</sup> Yol Itzma al General Lázaro Cárdenas, presidente de la República. Carta mecanografiada. México, octubre 9 de 1937.

<sup>274</sup> DELGADO MARTÍNEZ, César, *op. cit.*



Yol Itzma.  
Archivo César Delgado Martínez

## LA ÓPERA PRIVÉ DE PARÍS Y SU TEMPORADA LÍRICA MEXICANA

**D**ESPUÉS DE UNA GIRA por Brasil, Argentina y América Central, el Gran Teatro Esperanza Iris presentó una Temporada Lírica Rusa con la Ópera Privé de París en febrero de 1930.

La compañía llegó con Michel Benois, empresario y director artístico; Gregorio Fitelbert, maestro y director concertador y Boris Dobrovolsky, maestro substituto y director de coros.

Su repertorio muy novedoso para el público, incluía: *Kitiej*, *La ciudad invisible*, *La feria de Sorochin* de Mussorgsky, *El Príncipe Igor* de Borodin y *El lago de los cisnes* de Tchaikowsky, con danzas arregladas por Nicolás Sergueef, director de baile del Teatro Imperial de San Petersburgo y decorados y trajes de Pablo Forman. Aunque el elenco era numeroso, en este último ballet participaron las bailarinas mexicanas Marina y Tessy Marcué. En el cuerpo de ballet figuraban Poplavska y Taneef como primeros bailarines; Federova, Shestakova, Grjebina Y., L. Envald, Leoni, Ickovithc, Konstantinova, Littaner, Koslovskaja, Keith y Hay, como bailarinas y Bainin, Milenoff, Raschoupkint, Gerebkoff, Jshingrin, Zybine, Jarosky, Ferrer y Jantsheysky como bailarines.

Roberto Núñez y Domínguez al hacer su *Balance Teatral* (1930) reseñó:

Se inició el año con una exótica y exquisita nota de arte lírico; la temporada de la Ópera Privé de París. Aunque el cuadro que se presentó en el Iris no fue el anunciado en el elenco original con que se abrió el abono, ya que ni la diva de fama mundial María Kusnezoff Massenet, ni el gran bajo Sdanowsky vinieron en la compañía, el espectáculo se impuso por el intrínseco valor estético de las obras representadas, que, por lo menos en la parte orquestal, obtuvieron brillante ejecución, debido a la admirable batuta del notable director Gregorio Fitalberg. Igual alabanza merecen los coros, por su disciplina y maestría, con las cuales alcanzaron siempre clamorosos triunfos en su labor de conjunto. De las óperas interpretadas las que consiguieron mayor éxito fueron: *El príncipe Igor*, de Borodine; *La ciudad invisible*, de Kitej y *El zar Satán*, de Rimsky Korsakoff. De los artistas ninguno logró sobresalir en su actuación.<sup>275</sup>

La despedida de la Ópera Privé de París de la Ciudad de México fue en el Teatro Capitalino el 20 de abril de 1930. La compañía se desbarató, se quedaron aquí algunos de los principales bailarines: Shestakova, Zybin, Nabivatch y Saharov. Hasta mediados del año se presentaron en el Monumental Cinema, el Club Deportivo Suizo, en el Teatro Cine Politeama y en El Toreo. De los bailarines Yanakieva, Konstantinova, Milenoff y Breimin, que interpretaron *Gopack*, *Tchardarch* y *Marinero*, no sabemos cuál fue su paradero, los otros cuatro mencionados, al permanecer en México realizaron una loable labor de maestros pioneros.

Nina Shestakova nació en Moscú en 1908. Inició sus estudios en escuelas particulares e ingresó al segundo grado de la Escuela del Teatro Imperial Ruso —Bolshoi— en la que fue su maestro Mikhail Mordkin. Ahí se graduó. En San Petersburgo estudió con Michel Fokine y en Letonia con Fedora Primera, perteneció a la compañía de Ballet del Teatro de la Ópera de Riga.

En París recibió clases de Olga Preobajenska y Vera Trefilova, integró el Ballet del Teatro de los Campos Elíseos y Sergueef la seleccionó para la Ópera Privé. Fue solista en la filmación de *El lago de los cisnes*.

<sup>275</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México, Balance Teatral 1930, 1956*.

Al quedarse en México fundó la Escuela de Baile Clásico Nina Shestakova, presentándose con sus alumnas, y en 1934 se presentó con su Gran Ballet Concierto. Las primeras obras de su repertorio fueron: *Ave del paraíso* de Shumann, ballet en un cuadro; *Estudio y Nocturno* de Chopin; *La fiesta rusa* y el *Pas de trois* de Tchaikowsky; *Vals vienés* de Lanner; *La Gavota* de Del Castillo; *La muerte del cisne* de Saint-Saëns; *Pizzicato* de Drigo; *Danza oriental* de Rubinstein; *Danza húngara* de Monti; *Pierrot y Colombina* de Ballabili; *Anitra* de Grieg; *Danza de las horas* de Poncelli y el *Vals* de Kriesler, entre otras. Sus alumnos de esos años fueron: Sergio Franco, Enrique Uranga, Lolita Téllez Wood y Emma Alatorre.

En 1936 viajó a Mérida, Yucatán y ahí se quedó seis años. Dirigió la Academia de Baile Emmita Alatorre, alumna prematuramente desaparecida. En 1937 el estreno de “Las danzas polovtztianas” del *Príncipe Igor*, constituyeron un acontecimiento artístico.

A partir de 1943 enseñó en México presentando a sus alumnos en el Palacio de Bellas Artes y el Teatro del Bosque. Algunos de sus ballets fueron: *En el reino de Neptuno* de Chopin y Debussy; *Hojas de otoño* de Chopin y el *Pas de quatre* de Tchaikowsky. Sus alumnos fueron: Felipe Segura, Guillermo Keys, Mercedes Pascual, Beatriz Carrillo y Carolina del Valle; así como Cristina Abad, Hilda Villalta y Giselle Colás.

En 1979 se fue a radicar a Mérida, Yucatán en donde después de su muerte la veneran como maestra y coreógrafa.<sup>276</sup>

Hipólito Zybin, por ser el pionero de la danza institucionalizada en México, tendrá en la segunda parte de esta investigación un capítulo dedicado a su trabajo en el país.

Grisha (Gregorio) Nabivatch, ruso blanco, esposo de Shestakova, padre adoptivo de Luisillo, el famoso mexicano radicado en España, no

<sup>276</sup> Datos tomados de varias fuentes, en especial de BRUNO RUIZ, Luis, *Breve historia de la danza en México*, 1956.

sólo impartió clases de ballet y *pas de deux* acrobático, sino también danzas rusas y abrió los Estudios de Bailes de Salón (1933). Formó el Ballet Grisha Nabivatch con el que participó en varias temporadas de ópera. Fue coreógrafo de *Aída*, *Rigoletto*, *El baile de máscaras*, *Tannhauser* y la “Danza de las Horas” de la *Gioconda*.

En 1946 dirigió la Escuela Mexicana de Ballet. Marchó más tarde a Estados Unidos donde llegó a enseñar en estudios de cine. Fueron sus alumnos: su hijo Luis Nabivatch (Luisillo), Sergio Franco, Socorro Bastida y Alicia Fernández Leal, entre muchos otros. Murió en 1971.<sup>277</sup>

Pedro Saharov, según Nabivatch, en la Ópera Privé de París hacía las zapatillas de todos los bailarines. Puso su estudio particular en la colonia Roma, fue maestro de la Escuela Nacional de Danza. Tenía un sistema muy especial de enseñanza de la danza clásica. Era muy mecánico.<sup>278</sup>



Nina Shestakova.

<sup>277</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Hipólito Zybin, pionero de la danza intitucionalizada en México”, *Boletín Informativo del CID Danza INBA*, 1985.

<sup>278</sup> FERNÁNDEZ LEAL, Alicia, *Charlas de Danza*, transcripción CID Danza INBA, junio 9 de 1986.

## CARISMA DE LAS CAMPOBELLO

**L**AS HERMANAS CAMPOBELLO, Nellie y Gloria, eran en realidad medio hermanas, hijas de diferentes padres. Su madre fue Rafaela Luna Miranda y sus otros hermanos Carlos, Jesús, Guadalupe y Judith.

De las dos, la mayor fue Nellie, nació en Villa Ocampo, Durango, el 7 de noviembre de 1900. Su nombre real, Francisca Moya Luna. Su padre fue Jesús Felipe Moya. De ella diríamos fue la intelectual de la pareja.

Gloria nació en Parral, Chihuahua, el 21 de octubre de 1914. Su nombre verdadero fue Gloria Campbell Morton. Hija de Ernesto Campbell Reed. Gloria fue la *ballerina* de pura raza, la de más vocación dancística.

Recordando sus primeros años de vida, Nellie contó:

Mis abuelitos fueron muy ricos... no tenían que trabajar, por eso yo tengo el orgullo de esa casa, de esa raza, de ese señorío. Ese es mi espíritu. Todo este brío lo debo a mi sangre comanche, yo soy de la Sierra de Durango de donde son los más temibles batallistas.<sup>279</sup>

Luego vivieron el drama de la Revolución. Nellie creció entre desiertos y llanuras.<sup>280</sup> Reconoció: “sentí mi primer aliento de libertad un día en que me ahorcaron en un caballo”.<sup>281</sup>

<sup>279</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Entrevista a Nellie Campobello* (enero 4 de 1972), Cuadernos del CID Danza, núm. 15, SEP-INBA, 1987.

<sup>280</sup> *Idem.*

<sup>281</sup> CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, Ilustraciones de José Clemente Orozco, 1960.

En 1923 su familia se trasladó a la Ciudad de México. En la capital, Nellie siguió practicando la equitación y las carreras en automóvil. “En ese tiempo tenía cara de muchacha triste y siempre vestía pantalones”.<sup>282</sup> En cierta ocasión fue llevada al cuartel de policía. Tuvo que vender su automóvil rojo y para anunciarlo se entrevistó con Martín Luis Guzmán, director del periódico *El Mundo*. Martín Luis Guzmán, el amigo de toda su vida.

Martín es un hombre nuevo dentro de mis imágenes, nada se parece a él; es en sus perfiles plásticos un producto moderno dentro de los gestos lejanos que no alcanzan mis ojos, pero que mi espíritu reconoce, y lo conoce de tanto haberlo tenido junto; en los gritos de niña, allá en mis llanos norteños, cuando la vida se me ofreció danzando su tragedia. Encuentro a Martín Luis identificado con las aguas fuertes de mi infancia.<sup>283</sup>

Ya para entonces también Nellie se apellida Campbell Morton. “Yo tuve un padrastro inglés, papá de Gloria. Este señor nos ligó con las colonias americana e inglesa”.<sup>284</sup> Nellie y Gloria ingresaron al Colegio Inglés y al Madox.

En 1925, “cuando Anna Pavlova vino a México, la vio Gloriecita y dijo que quería estudiar ballet... Carlos Noriega Hope, a quien considero mi hermano mayor y que era director de *El Universal Ilustrado*, la mandó con las Costa”,<sup>285</sup> con las hermanas Adela, Amelia y Linda Costa.

Pero no sabían enseñar... yo me estaba fuera en el coche esperando a mi hermana... Entonces fuimos con Carmen Galé, ésa sabía baile... era mexicana, le había enseñado un bailarín italiano, Rossi, y la Pavlova personalmente le hizo recomendaciones... estuvimos siete meses. Luego fuimos con Madame Stanislava (Mol) Potapovich y Carol Adamchevsky.<sup>286</sup>

<sup>282</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *op. cit.*

<sup>283</sup> CAMPOBELLO, Nellie, “Martín Luis Guzmán a propósito de el hombre y sus armas”, *Ruta*.

<sup>284</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *op. cit.*

<sup>285</sup> *Idem.*

<sup>286</sup> *Idem.*

Ambos polacos, ella graduada de la Escuela de Danza de Varsovia; él, de la Escuela Imperial de San Petersburgo y ex compañero de Nijinski en el Teatro Marinsky.

Nellie y Gloria también tomaron clases de perfeccionamiento con Eleonor Wallase, mexicana que estudió en la Escuela de la Ópera de París. Pero fue Lettie H. Carroll la que las presentó ante el público: “esa no era profesora... era coreógrafa... fue la que nos puso a bailar”. Nellie y Gloria debutaron en 1927, en el Ballet Carroll.

Las niñas Campbell fuimos las que nos llevamos todo, las que bailábamos y teníamos gusto por el arte... yo quería demostrarle a los mexicanos que podríamos darle en la mera... a las gringas. Y que nosotros lo hacíamos mejor...<sup>287</sup>

Pero Nellie deseaba escribir, consideraba que no era correcto el hecho de que sabiendo cosas no las dijera. Deseaba hablar sobre la Revolución. Venció el temor y fue escribiendo poco a poco. Fue colaboradora de *El Universal Gráfico* “comentaba en dos cuartillas sucesos y noticias raras”. Firmaba Nellie. En 1929 Ediciones Lidian publicó su primer libro de composiciones líricas y breves: *Yo, por Francisca*. Carlos Noriega Hope, incluyó el poema que le da el nombre al libro, en su obra *Margarita de Arizona*.

Nellie, en edad casadera, evitó el matrimonio. Viajó acompañada de Gloria a La Habana y a Florida. En La Habana conocieron a José Antonio Fernández de Castro, a Federico García Lorca “lo vi exactamente tres minutos”<sup>288</sup> y a Langston Hughes. Nellie escribió para una revista de La Habana. Es en esta ciudad que Nellie conoció a German List Arzubide quien las vió bailar invitado por un amigo periodista que le contó que “aquí están bailando dos muchachas mexicanas”.<sup>289</sup> Pero como “Gloria

<sup>287</sup> *Idem.*

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista realizada a Germán List Arzubide, enero 17 de 1991.

quería ser danzarina, sólo danzarina y nada más que danzarina”,<sup>290</sup> hicieron planes para abrir una escuela de danza en México “para que los jóvenes pobres pudieran estudiar sin que les costara nada la enseñanza”.<sup>291</sup>

En 1930, ya de regreso al país, las Campobello en lugar de dedicarse al comercio de la danza en los teatros de México y de Los Angeles, aceptaron un puesto en la Secretaría de Educación Pública.

El entonces subsecretario del ramo, Carlos Trejo de Tejada, dirigía las actividades artísticas de tipo popular y él mismo miraba por los ballets y danzas mexicanas incluidos en los programas de los calendarios oficiales, todo ello dentro de un marco puramente escolar y sin la menor pretensión de ir a un profesionalismo... nos ofreció bailar en las escuelas y en las colonias pobres, así como contribuir en los actos oficiales o políticos y crear espectáculos escolares en los estadios.<sup>292</sup>

Nellie y Gloria ingresaron a la Sección de Música y Bailes Nacionales con nombramiento de profesoras. Esta sección estaba dirigida por el maestro Ángel Ferreiro y pertenecía al Departamento de Bellas Artes. Nellie impartió clases en la Casa del Estudiante Indígena, Gloria en la Escuela Corregidora de Querétaro.

En 1930 se estableció la Escuela de Danza para las Escuelas Primarias de la SEP dirigida por Carlos González y Nellie Campobello.

Como se sabe, creamos la Escuela de Danza dependiente de la Secretaría de Educación, con la ayuda eficaz de elementos del propio organismo, y aquella ha sido dirigida prácticamente por nosotros... ha sido impulsada... por técnicos del baile, los que hemos trabajado activamente con una obra puramente nacionalista, tomando como punto para desarrollar modalidades nuestras dentro de un arte muy nuestro. Así, hemos animado y fundamentado el cultivo de las danzas populares dentro de su tradicional

<sup>290</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *op. cit.*

<sup>291</sup> *Idem.*

<sup>292</sup> CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, p. 23.

pureza, procurando realizar aquellas que no han sufrido alteraciones de carácter exótico.<sup>293</sup>

En julio de ese mismo año, en el homenaje a la memoria del general Obregón, en el segundo aniversario de su muerte, Nellie y Gloria participaron como integrantes del Ballet Nacional acompañadas por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Interpretaron la *Escena tahumara* de Vicente T. Mendoza y *La Zandunga*, arreglo del maestro Chávez. Ya entonces las hermanas Campobello contaban con un repertorio propio. Decía Nellie “mi hermana y yo, para bailar las danzas mexicanas, nos inspirábamos en los danzantes”.<sup>294</sup>

Para la inauguración del Teatro Orientación el 4 de septiembre de 1930, la Secretaría de Educación presentó “un interesante y variado programa”<sup>295</sup> en el que se incluyeron expresiones de ballet dirigidas por los profesores Hipólito Zybin, Nellie y Gloria Campobello, ejecutadas por las profesoras Linda Costa, Emma Duarte, María L. Canessi, Hermelinda Andrade, Emma Torres y María L. Garcés: *Serenata mexicana* de Manuel M. Ponce; *Vals Poético* de Felipe Villanueva; *Fantasia Yucateca* de R. Darío Herrera; *Rapsodia mexicana* de Jesús Corona y *Uy, Tarala*, de Francisco Domínguez.

Ya para esas fechas los espectáculos dancísticos de las Campobello eran bien apreciados por el público y los comentaristas especializados. Bailaban *El Jarabe*, *La Zandunga*, *Fantasia yucateca* y otras creaciones como *La Cucaracha*.

Una poderosa, inteligente intuición —o un acertado consejo— hizo que Nellie y Gloria Campobello descubrieran lo que en verdad es *El Jarabe* y lo bailaron sin miedo, apasionadamente. No las detuvo la falta de bailarín. Nellie, a la que ayudan su antecedente de existencia montaráz, su gusto

<sup>293</sup> “Una labor encomiable en la Escuela de Danza”, *Excélsior*, enero 15 de 1932.

<sup>294</sup> D'ACOSTA, H., *Veinte Mujeres*, 1971.

<sup>295</sup> *Conciertos*, SEP, México, septiembre 4 de 1930.

por la aventura, su silueta, es el hombre admirable que cerca, persigue, vence a la mujer, la domina en una final alegría (no lo bailan con zapatillas sino con huaraches). *La Zandunga* no ha encontrado su intérprete sino en Nellie Campobello. Baile de ritmo lento, de detenidas actitudes, en el que participan los brazos: baile sin sonrisas escénicas, hierático.<sup>296</sup>

La *Fantasia yucateca* la bailaban en puntas. “sobre la música de la cucaracha hemos hecho un baile que va a sorprender y agradar. Es el caminar de los soldados”<sup>297</sup>

En 1931, las Campobello integraron el grupo de profesores que enseñaba baile en las escuelas de la SEP. “Nos mandaron a aprender de los grupos étnicos que venían de los estados la *Danza del Venado*, *Los Pascolas*, la *Danza de los gallos* en que se amarraban un cuchillo como espolón... después aprendimos con Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca danzas y bailes que poníamos en las escuelas”.<sup>298</sup> Con ese grupo las Campobello actuaron como primeras bailarinas en el *Ballet del árbol* montado por Hipólito Zybin. En abril de ese mismo año son designadas profesoras de bailes mexicanos en la Escuela de Plástica Dinámica, dirigida por Carlos González.

El 28 de junio de 1931 en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón, en un festival en honor a los maestros del Estado de Sonora que se encontraban de visita, se presentó el ballet yaqui *El venadito*, con coreografía de Nellie y Gloria Campobello, arreglo musical de Genaro Núñez, con decorado y vestuario de Carlos González, interpretado por alumnos de la Casa del Estudiante Indígena y el Conjunto musical formado por elementos de la Banda Especial No. 2, dirigida por el maestro Núñez.

<sup>296</sup> DEL RIO, C., “Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas”, *Revista de Revistas*.

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Enrique Vela Quintero*, Cuadernos del CID Danza, núms. 4, 5, 6 y 7.

Meses después se repitió el ballet yaqui con música de Francisco Domínguez, ejecutada por la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música. Comentando esta obra, la prensa opinó:

Las señoritas Campobello, que por fortuna, dentro del movimiento coordinado en favor del ballet mexicano ya están ahora muy bien orientadas, conquistaron... un triunfo muy serio. Ya lograron que el baile autóctono figure brillantemente en las combinaciones del arte de la ciudad.<sup>299</sup>

Un cierto día Carlos González les preguntó: ¿Qué tienen hecho para festejar la Revolución? y Nellie comentó:

Entonces yo me paré y dije: pues yo tengo hecha una cosa que se llama 30-30 y con la Marcha de Zacatecas... Y empecé a bailar, como una Marsellesa... no, la Marsellesa no, como una mexicana del norte porque allá en el norte somos bravas...<sup>300</sup>

Comentando cómo se montó el 30-30, afirmó Nellie:

Pues yo me hice este ballet... La temática es la antorcha. El ballet 30-30 es el pueblo que duerme y luego la antorcha que viene, con una mujer de rojo —que era yo— con los cabellos de fuera y descalza... Y luego vino la siembra... momento... llegó el triunfo de la Revolución, luego vino la siembra, que la puso mi hermanita Gloria, muy bella... Y después de aquella... ¡pám, pám, pám!...<sup>301</sup>

El 30-30 (1910-1931), ballet simbólico revolucionario, se estrenó para celebrar el aniversario de la Revolución mexicana. Este ballet masivo por su importancia, lo comentaremos extensamente en todo un capítulo en la segunda parte de este trabajo.

<sup>299</sup> “Una bella fiesta en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón”, México, julio 29 de 1931.

<sup>300</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista realizada a Nellie Campobello, enero 4 de 1972.

<sup>301</sup> *Idem.*

Pero Nellie continuó escribiendo, en julio de 1931 con motivo del asesinato del general Francisco Villa colaboró en *Revista de Revistas*; en octubre apareció su libro *Cartucho*, que reúne relatos de la lucha armada en el norte de México, publicado por su amigo Germán List Arzubide en Ediciones Integrales de Xalapa.

Las hermanas Campobello continuaron creando e interpretando danzas. En 1932: *Tehuana, Jarana Yucateca, Juanita, Son de Jalisco, Jarana 3x4, Son michoacano y El palomo*. Nellie publicó *Las manos de mamá* (1938) y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940).

Y aquí debemos interrumpir la historia de Nellie y Gloria, pues más adelante se harán muchas referencias a su indudable y valiosísima labor en la Escuela de Danza de la SEP (1932) y en el Ballet de la Ciudad de México (1943-1951).

Las señoritas Campobello además son personajes de leyenda. Nellie admiró y fue admirada por Martín Luis Guzmán. A Gloria se le relacionó sentimentalmente con José Clemente Orozco. Las dos escribieron un libro titulado *Ritmos indígenas* (1940).

Gloria murió en 1968 y Nellie fue secuestrada en 1984 y falleció en Hidalgo en 1986.

## LA PRODIGIOSA PASTORA IMPERIO

**P**ASTORA ROJAS Y MONJE, “La Imperio” (1885 o 1894-1961) fue hija de la famosa bailaora Rosario Monje “La Mejorana”; se casó con el matador de toros Rafael Gómez “El Gallo” y fue conocida en el mundo entero como Pastora Imperio, una de las tres geniales creadoras de España, junto con Antonia Mercé “La Argentina” y Tórtola Valencia.

En 1906 llegó a Madrid desde Sevilla al mismo tiempo que Amalia Molina. Ambas “arquetipos y opuestas... ingresan triunfalmente en las variedades. La Molina teatraliza el canto, Pastora impone el baile flamenco”.<sup>302</sup>

Al comienzo se presentó con otra bailarina, como “Las Hermanas Imperio”. El dueto duró poco.

Armando de Maria y Campos nos cuenta:

Pastora era una moza jarifa con un cuerpo de ánfora viva y unas esmeraldas por ojos...<sup>303</sup>

Sus brazos prodigiosos tanto en su modelado cuanto en el uso que hace de ellos al bailar, divulgan ante el gran público toda la magia del baile gita-

<sup>302</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, México, Stylo, 1948.

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 253.

no, del auténtico flamenco, que en los cafés cantantes señoreaban “La Macarrona”, “La Malena”, “La Fernanda”, “La Sordita”, “La Camisona”, y unos años antes su madre “La Mejorana” y su suegra “La Gabriela”.

Pastora, cortísima en el baile... tuvo el acierto de alternar el baile con la canción... Pastora, en toda su larga carrera sólo ha hecho dos o tres bailes: las famosas alegrías, sus soleares, un zapateado... por excepción bailó,... unos panaderos.<sup>304</sup>

De Maria y Campos, la enjuicia como bailarina:

Bailaora, más bien. Bailaora prodigiosa, sobre todo en los brazos, ya que en sus pies hallaban no pocos fallos los verdaderamente iniciados en el baile flamenco, que aseguraban “se perdía” más de una vez. Pero era tanto su arte en la colocación de aquellos prodigiosos brazos, de aquella majestuosa cabeza, de la gracia con que asomaba la punta del pie, Pastora sólo mostraba los tobillos, pero ¡con qué gracia, con cuánto estilo, con qué artística colocación de pies!... es pues, una figura de antología en la danza española. Como lo es asimismo en la canción.<sup>305</sup>

Pastora vino por primera vez a México en 1908. El Teatro Principal se vio repleto de público al conjuro de la gracia personal, de la energía y el arte de la ya famosa joven bailaora y cantaora gitana.

Contratada por la empresa Arcaraz hizo una larga temporada. Sus coplas decían los cronistas:

Eran más que verdes, libertinas. Los estribillos de sus canciones eran coreados por sus admiradores al influjo de cierta malsana atmósfera, todo ello entre guiños endemoniados y piruetas fanambulescas a lo cual daba vigor la flor sensual de la artista. En una de las funciones estaba el torero

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 158.

Bienvenida, la trifulca fue épica, pues los gomosos fueron detenidos por la gresca que habían armado.<sup>306</sup>

Aquí en México se conocieron “El Gallo” y Pastora, y prácticamente le robó el novio a la tiple Cándida Suárez, pues ésta estaba de novia del joven Rafael Gómez Ortega.

El 15 de abril de 1915 fue estrenado en el Teatro Lara de Madrid *El amor brujo*, gitanería original, como ya lo hemos dicho, de Gregorio Martínez Sierra y música de Manuel de Falla. Fue presentado como fin de fiesta de la compañía titular de comedia. Interpretada por “La Imperio”, su hermano Víctor Rojas y María de Albaicín, “aquella versión tenía más de pantomima que de baile”.<sup>307</sup>

Armando de Maria y Campos dijo al respecto:

Por eso se comprende que ella, tan prodigiosa, pero tan corta en su danza, no supiera ni con qué se comía *El amor brujo* que Falla, Martínez Sierra y Néstor, nada menos le ofendieron, anticipándose al ballet, con su música, su esqueje de libreto y su boceto de decorado respectivamente. Ni Pastora supo ver, y menos realizar, lo que aquel, desde luego universalmente célebre *Amor brujo*, llevaba dentro, ni se concibe que Falla lo estrenase en aquellas condiciones...<sup>308</sup>

Pastora Imperio y su cuadro flamenco volvió a México en 1930 a los teatros Arbeu y Lírico. Roberto “El Diablo” la calificó de insuperable.<sup>309</sup>

<sup>306</sup> DE OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México*, pp. 3139 y 3140.

<sup>307</sup> “El amor brujo”, *Diccionario del Ballet y de la Danza*, p. 17.

<sup>308</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *op. cit.*

<sup>309</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 22 y 296.



Pastora Imperio.

## UN FILÓSOFO Y LA DANZA: SAMUEL RAMOS

**D**EJAMOS PARA ESTE CAPÍTULO fragmentos de los *Ensayos Estéticos* de Samuel Ramos sobre la danza. Me asalta la duda: ¿Habría conocido Ramos las carreras profesionales de los hermanos Pérez Caro, Pereda, Marcué, Areu, Campobello, de Juanita Barceló, Delfina Bretón, Eva Beltri o Yol Itzma o las trayectorias internacionales de Pedro Rubín e Issa Marcué, bailarines mexicanos que triunfaron en los escenarios de la época? Bien, sin más comentario dejo con ustedes al filósofo:

La supremacía que hoy tiene la danza entre los espectáculos artísticos, tiene para mí una sencilla razón psicológica: produce en el espectador puro goce estético... El único sentimiento que la vida no puede dar es el goce estético y la danza es el arte que puede procurarlo... Lo importante para que haya goce es alejarnos de la existencia verdadera, y cambiar sus condiciones: requisito que la danza realiza mejor que el drama... Mientras que siendo ideal el contenido de la danza, su expresión toma formas enteramente diversas de la acción cotidiana. Esto no significa que la danza esté hecha de artificio. La danza no consentirá su extremo idealismo, si no fuera por la intervención del cuerpo en la expresión coreográfica... El cuerpo del bailarín nos está diciendo que por más etéreo que sea una unidad puede insertarse en la vida, siempre que acepte la forma humana.

Cuando presenciamos un baile, el cuerpo humano cambia para nosotros de significado. Deja de ser una máquina para convertirse en un lenguaje de forma y ritmos. Lo curioso de la danza, es que los extraños movimientos del cuerpo no parecen artificiales; sentimos que brotan de un impulso na-

tural. La alegría del bailarín, que comunica a los espectadores es la alegría de una liberación...

El bailarín no crea un hombre nuevo. Sencillamente se arranca la máscara con que la vida social lo desfigura y muestra su ser primitivo... Hay en cada uno de los movimientos del bailarín una rebelión que arrastra todas nuestras simpatías.

El triunfo de la danza no es seguramente un fenómeno casual.

...Creo que la pureza artística puede obtenerse sin salir de lo humano, la danza es un modelo de esta pureza porque concilia en una perfecta unidad dos tendencias aparentemente contradictorias; la menor realidad con la mayor "naturalidad" posible. Disfrazada de fantasía, que yase enterrada bajo una espesa costra de civilización.<sup>310</sup>



Samuel Ramos.

<sup>310</sup> RAMOS, Samuel, "La Danza", *Ensayos estéticos*, 1930.

**SEGUNDA PARTE**

**LOS AÑOS DE LA PRIMERA GENERACIÓN  
FORMADA EN CENTROS  
INSTITUCIONALES DE DANZA  
(1931-1939)**



Guillermina Bravo.



Alumnas de la escuela de Danza de la SEP.

## ORTIZ RUBIO, GESTOR DE INSTITUCIONES

**P**ASCUAL ORTIZ RUBIO venció al candidato independiente José Vasconcelos en las elecciones de 1929 para presidente de la República. Ocupó el cargo del 5 de febrero de 1930 hasta el 2 de septiembre de 1932, fecha en que renunció.

Fueron sus secretarios de Educación Pública: Aarón Sáenz del 5 de febrero al 8 de octubre de 1930; Carlos Trejo y Lerdo de Tejada del 9 de octubre al 9 de diciembre de 1930; José Manuel Puig Causarme del 10 de diciembre de 1930 al 22 de septiembre de 1931; Alejandro Cerison del 23 de septiembre al 20 de octubre de 1931 y Narciso Bassols del 21 de octubre de 1931 al 3 de septiembre de 1932.

Durante su gestión informó acerca de algunos de sus logros:

Se establece... y tiende a que las Entidades Federativas, sean las que normal y básicamente aborden y resuelvan sus problemas de educación local, limitando al poder Federal a una función meramente auxiliar y complementaria.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la Nación, 1821-1984*, Pascual Ortiz Rubio, al abrir las sesiones ordinarias el Congreso, el 1° de septiembre de 1930, p. 1053.

El Departamento de Bellas Artes ha continuado desarrollando su programa de acción en sus cuatro aspectos fundamentales: docente, de investigación, de propaganda y divulgación y el fomento de la producción artística.

Este año (1931) se creó una nueva Escuela de Pintura en Acapatzingo, Morelos. Igualmente se abrió la Escuela de Plástica Dinámica para iniciar toda clase de bailes especialmente el mexicano, formando un grupo que pueda interpretar las obras de nuestros artistas procurando la educación artística del pueblo.

...Se ha intensificado la labor en pro del folklore nacional, con objeto de impulsarlo y hacer de él una verdadera realidad.<sup>2</sup>

En enero del presente año (1932) se expidió el decreto que establece el Consejo de Bellas Artes, cuerpo de integración variada y cuya capacidad técnica permite atender con mayor eficacia los diversos aspectos de la actividad de este Departamento.

...Debe hacerse notar que las partidas del Departamento de Bellas Artes, cuando no fueron totalmente suprimidas en este año, se redujeron hasta nueve décimas partes con relación al ya pequeño presupuesto de 1931. Por esta circunstancia el Departamento, imposibilitado de realizar sus funciones de fomento y propaganda artística, se ha visto en la necesidad de limitar su acción casi exclusivamente a la enseñanza.<sup>3</sup>

La sombra del general Plutarco Elías Calles se hace presente en el gobierno de Pascual Ortiz Rubio, hasta en la danza se manifiesta cuando su discurso inspira la creación del 30-30 ballet simbólico revolucionario.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> *Ibidem*, septiembre 1 de 1931, pp. 1130-1131.

<sup>3</sup> *Ibidem*, septiembre 1 de 1932, p. 1223.

<sup>4</sup> "Grandes fiestas para celebrar la fecha de la Revolución mañana", *Excélsior*, noviembre 19 de 1931.

## HIPÓLITO ZYBIN Y LA ESCUELA DE PLÁSTICA DINÁMICA

**H**IPÓLITO ZYBIN decidió quedarse en México, deseando restaurar el antiguo baile de los aztecas, descubriéndolo y estudiando su desarrollo coreográfico con vista a su exhibición en público.<sup>5</sup> Fue entonces cuando estuvo dispuesto a ponerse al servicio del gobierno, aportando sus conocimientos y experiencias para lograr el debido crecimiento físico y estético de los niños y jóvenes de México.<sup>6</sup>

Tenía Zybin 39 años; él era un ruso blanco que terminó sus estudios de primer bailarín en la Escuela de Elena Poliakova, solista del Teatro Imperial de San Petersburgo; hizo muy serios estudios de la Historia del Ballet desde los tiempos antiguos y, al mismo tiempo, que se perfeccionaba en los estudios de ballet de Legat y Gontscharova, aprendía “la importancia de la expresión y el gesto”, como alumno de Delsarte...<sup>7</sup>

Zybin llegó a ser Primer Bailarín en el Teatro Real de Belgrado. Pasó posteriormente al Teatro Municipal de Chatelet y a la Ópera Privé de París. Se contrató con esta compañía para realizar giras por casi toda

<sup>5</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Hipólito Zybin, pionero de la danza institucionalizada en México”, *Boletín Informativo del CID Danza INBA*, 1985.

<sup>6</sup> ZYBIN, Hipólito al Dr. Franklin O. Westrup, director de Cultura Física de la SEP, México, abril 10 de 1930.

<sup>7</sup> ZYBIN, Hipólito al Director de la Escuela Plástica Dinámica de la SEP, México, julio de 1931.

Europa y por los países de América del Sur. Con ella llegó a México y decidió radicar en el país. Inició sus labores como maestro de coreografía, así como sus técnicas personales adquiridas en el viejo mundo. Abogaba ya entonces por implementar una escuela de plástica dinámica. ¿En qué consistía esa “plástica dinámica”? Definía él “que era el arte para personificar todas las manifestaciones del mundo, vivo o muerto, por medio de la máquina humana expresivamente educada”.<sup>8</sup>

Estableció contacto con la SEP el 10 de abril de 1930. Pidió la cooperación del Director del Departamento de Cultura Física de dicha Secretaría, Franklin O. Westrup. Explicó con vehemencia sus conceptos sobre la formación integral de sus futuros estudiantes.

Obtuvo permisos para dar cursos gratuitos de baile en la SEP. Y cuando el 1 de octubre de 1930 fue nombrado profesor ayudante de la Dirección de Educación Física, ya había presentado sus primeros trabajos coreográficos: *Claro de luna*, *Invitación al vals* y *Friso griego*, con sus alumnas del Centro Escolar Benito Juárez.

Había insistencia de Zybin ante las autoridades, pues no consideraba él suficientes los cursos gratuitos de baile. En diciembre del mismo año dijo:

A México lo que le falta no son “bailadores” de accidente, hombres de un diletantismo que hoy estudian y mañana no, hoy toman parte en el espectáculo y mañana no. Lo que necesita México es la creación de un cuadro de baile de cultura elevada que esté obligado por la fuerza de un contrato al cual se pueda exigir un verdadero trabajo artístico. También, un Teatro Nacional auténtico.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> ZYBIN, Hipólito, *Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica*. Documento mecanografiado, s/f, p. 3.

<sup>9</sup> ZYBIN, Hipólito al director de Educación Física, México, diciembre 23 de 1930.

El 6 de febrero de 1931 el Jefe del Departamento de Bellas Artes, Alfonso Pruneda, le comunicó al profesor Hipólito Zybin, que el secretario de la SEP acordó:

La aprobación de la formación de un grupo constituido por los profesores Linda y Amelia Costa, Nellie y Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Fernández Garmendia, Guadalupe V. de Puchades y los señores Hipólito Zybin, Alberto Muñoz Ledo y Enrique Vela, para que bajo la dirección inmediata de los señores Jesús M. Acuña y Carlos González, formulen el programa para la enseñanza del baile en las escuelas de la Secretaría, y para la organización de un baile mexicano que pueda presentarse en los diversos festivales de la SEP.<sup>10</sup>

Con este grupo montó Zybin el Ballet del árbol para el Festival de la semana del árbol en el Teatro al Aire libre del Parque Obrero Venustiano Carranza. Ese ballet, según los periódicos de entonces, fue calurosamente aplaudido. Posteriormente y por su éxito, fue repetido en otros festivales.

Es Alfonso Pruneda el que cuestionó a los profesores de baile dependientes de la SEP sobre la orientación, métodos, sistemas, antecedentes e inspiración de las danzas y bailes mexicanos. A estos maestros les pidió que las respuestas sean claras y concretas.<sup>11</sup> Encargó a Zybin los trabajos de unificar los procedimientos de enseñanza.<sup>12</sup> En ese entonces Zybin contó con dos nombramientos de profesor. Muchas horas debió haber dedicado para redactar el *Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica*.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> PRUNEDA, Alfonso a Hipólito Zybin, México, febrero 6 de 1931.

<sup>11</sup> PRUNEDA, Alfonso, *Cuestionario para los profesores de baile dependientes del departamento de Bellas Artes de la SEP*, México, enero 29 de 1931.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ, C., Director Artístico de los Teatros de la Secretaría a Hipólito Zybin, profesor de baile, México, febrero 27 de 1931.

<sup>13</sup> ZYBIN, Hipólito, *Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica*, documento mecanografiado, México, febrero 25 de 1931.

Oficialmente se iniciaron las actividades de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP el 29 de abril de 1931, con el fin principal de formar un cuerpo de baile clásico que por diversas circunstancias no había sido posible sostener ni formalizar. Asimismo, la integración del profesorado de cultura estética que existía desorganizadamente.

El plantel quedó bajo la dirección del artista Carlos E. González y como director técnico Hipólito Zybin auxiliado por las profesoras Adela y Linda Costa. Los bailes mexicanos a cargo de Nellie y Gloria Campobello. Y la gimnasia rítmica plástica por el profesor Enrique S. Zapata. La Escuela dependía del Departamento de Bellas Artes, destinada principalmente a los niños, aunque también los adultos tuvieron oportunidades. Las clases eran impartidas en el Salón 54 de la SEP.

El grupo de las profesionales de la Escuela de Plástica Dinámica participó activamente en los festivales organizados por la Secretaría. Zybin se multiplicaba para preparar las obras coreográficas solicitadas. Como ya lo mencionamos, el *Ballet del árbol* era uno de los más requeridos. Su sencillo argumento relata:

Amanece en el bosque. Árboles y flores reciben la luz. De pronto aparece el Espíritu del Mal, induciendo a los leñadores a talar los árboles. Los Genios del Bien llegan en defensa de los árboles y las flores, habiendo obtenido el triunfo, bailan todos regocijadamente.<sup>14</sup>

Un cronista de la prensa capitalina opinó del ballet que fue interpretado con música de Grieg, Strauss y MacDowell:

Es la historia de la devastación de nuestros bosques originada por la ignorancia y la restitución de los mismos cuando por la obra fecunda de la Escuela, se enseña al campesino que debe conservar sus árboles para cuidar

<sup>14</sup> *Festival*, Teatro de la SEP, México, octubre 23 de 1931.

de su propia vida. El desarrollo del tema es de una belleza magistral y la interpretación, lo mismo.<sup>15</sup>

El maestro Zybin también fue comisionado para rendir un *Homenaje a Pavlova* con música de los más grandes compositores y decorado de Carlos E. González, en tres cuadros:

En el primero aparecerá Anna Pavlova a las orillas de un lago. A su conjuro surgen las mariposas que la rodean, pero el fantasma de la muerte se perfila y sega a todas las vidas. La muerte de Anna Pavlova es el segundo cuadro. Y llegada la excelsa artista a la inmortalidad y el instante en que la recibe amorosamente el arte del futuro, es el punto culminante de la obra.<sup>16</sup>

Ese mismo año de 1931 Zybin montó una *Fantasia mexicana; La marcha fúnebre* con música de Fernando Villalpando en homenaje al general Álvaro Obregón y “La danza del fuego sagrado”, fragmento del ballet azteca *La fiesta del fuego* de Antonio Gómezanda que se estrenó con motivo del vigésimo primer aniversario de la Revolución mexicana, con decorados y vestuario de Carlos E. González.

Hipólito Zybin trabajó también en la Escuela Guillermo Prieto; escenificó con sus alumnas *Quand l'amour meure*, *La noche de Walpurgis* de Gounod y *La vida y el amor*.

Zybin también preparó informes, algunos de los cuales son muy comprometedores, como el de sus actividades e impresiones durante una comisión en las fiestas de Chalma:

Algunos maestros aztecas de baile, renegados de su culto antiguo, añadieron al cristianismo unas formas externas del paganismo de los aztecas, los mencionados maestros, introdujeron en los pueblos los bailes rituales,

<sup>15</sup> “Una bella fiesta en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón”, México, julio 29 de 1931.

<sup>16</sup> “Homenaje a la memoria de la excelsa Pavlova”, *El Universal*, México, mayo 24 de 1931.

como forma de servir a Cristo. Los maestros populares, mezclaron insensiblemente los bailes rituales con los de los pueblos y sujetándose a la influencia de algunos conquistadores, insertaron en sus ritos algunos pasos europeos, estropeándolos y simplificándolos.

De manera general en el aspecto actual, los bailes que vi en Chalma, tienen el carácter puro de un pueblo casi salvaje y en ellos no se siente ninguna sombra de la cultura refinada que fue propia de los antiguos aristócratas sacerdotes de la religión azteca.<sup>17</sup>

O el informe sobre la unificación de la enseñanza del baile en las escuelas:

La realización de este fin es hasta ahora difícil por las siguientes razones:

Todas las profesoras tienen conocimientos muy distintos, así como los sistemas y las capacidades pedagógicas.

Las profesoras están más capacitadas para la preparación de los números de los festivales que para la enseñanza.<sup>18</sup>

Las autoridades exigieron mucho de Hipólito Zybin, pese a ello el maestro vio cumplidos sus deseos de ver en marcha una Escuela de Plástica Dinámica. Tal vez no como él la imaginaba o soñaba.

Ahora podemos apreciar sus claras ideas que se adelantaron a su época. Zybin sabía que para su plena realización era imprescindible apoyo institucional, tiempo, dinero (mucho dinero) y la formación de artistas (intérpretes y creadores completos).

Pugnó por exigir a los aspirantes exámenes previos de capacidad y reconocimiento médico; becar a elementos con habilidades excepcio-

<sup>17</sup> ZYBIN, Hipólito a Carlos González, *Informe a la Comisión en las fiestas de Chalma*, México, junio 2 de 1931.

<sup>18</sup> *Ibidem*, *Informe de las labores*, México, junio 5 de 1931.

nales, ritmo, inteligencia; aconsejaba iniciar la enseñanza a los nueve años; formar a los seleccionados con un programa de estudios integrales durante seis años básicos y dos años de especialización (cuarenta horas semanales).

Incluía en la formación de los futuros artistas conocimientos amplios de cultura general: Historia Universal, Mitología, Religión, Literatura, Matemáticas, Física, Química, Etnología, Pedagogía, Psicología, etcétera; materias artísticas: piano, dibujo, pintura, escultura, historia de la danza, de la música y de la ópera; idiomas: inglés, francés, ruso, y lenguas aborígenes. También técnica clásica, plástica expresiva, gimnasia, natación, patinaje, bailes de carácter, coreografía, cine, etcétera, etcétera.

En 1932, el Consejo de Bellas Artes resuelve crear la Escuela de la Danza de la SEP con Carlos Mérida como director. Zybin estuvo algunos años en ella, pero evidentemente ahí encontró algunos obstáculos a causa de su ideología, francamente opuesta al criterio oficial. Por esto decidió dedicarse por completo a su propia Academia de Ballet Clásico y Plástica Dinámica, lo hizo con éxito.

En los años cincuenta obtuvo un subsidio de veinte becas; es él mismo quien va a las escuelas para elegir a los mejores alumnos que van a recibir las clases con la condición de becados.

Hipólito Zybin murió en el comienzo de los años sesenta; parece ser en 1963.



Hipólito Zybin.

## RUBÍN, BAILARÍN POTOSINO TRIUNFADOR DE MÉXICO Y EL MUNDO

**M**ISS LETTIE CARROLL presentó en 1931 al más famoso bailarín mexicano en Estados Unidos y Europa: Pedro Rubín. Logró éxito en los teatros Regis y Nacional de la Ciudad de México y en el Principal de Toluca. Viajó al extranjero y triunfó. Después de nueve años de haber recorrido el mundo impartiendo sus enseñanzas y cosechando una gran cantidad de éxitos y aplausos, Pedro Rubín regresa a su país natal, renunciando a toda clase de fama muriendo en una pobreza absoluta.<sup>19</sup>

Pedro Rubín Cepeda nació en la capital de San Luis Potosí el 23 de junio de 1903. Desde temprana edad se aficionó por el teatro y la danza. Con su hermana Lidia participó en una compañía infantil, destacándose de inmediato. Terminó su instrucción e inició su carrera profesional con Fernandita Areu como pareja.<sup>20</sup> En 1918 participó en la Temporada de Variedades del Teatro Colón<sup>21</sup> y trabajó en varios teatros y cines de la capital. En Tampico fueron la atracción máxima de uno de los principales cabarets, éxito que decidió su contratación para presentarse en Estados Unidos; desgraciadamente, en Cincinnati la pareja de baile Rubín-Areu

<sup>19</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Pedro Rubín bailarín mexicano ‘hollywoodense’ que muere en la miseria”, *Boletín informativo del CID Danza INBA*, núm. 3.

<sup>20</sup> “Con la muerte de Pedro Rubín, México perdió a su más grande valor coreográfico”, *El Universal*, mayo 1 de 1938.

<sup>21</sup> DE OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, p. 3422.

se separó. Rubín se incorporó como bailarín en uno de los teatros de San Antonio, Texas, después recorrió Estados Unidos con una compañía de *vaudeville* hasta lograr ser contratado en la Ópera de San Carlos en la cual comenzó una brillante carrera.

Su consagración fue instantánea cuando Ziegfeld lo descubre como bailarín estrella para la revista *Río Rita*. Rubín no sólo triunfó como intérprete sino que fue apreciado como coreógrafo y director de varios grupos de danza conocidos, como *The Pedro Rubin Girls*. La crítica lo aclamó: “Pedro Rubín, un gran artista. Su talento no tiene límites” (*Dance Magazine*). “Pedro Rubín está poniendo a México en el mapa del mundo del baile. Para él bailar es un placer y es un placer verlo” (*New York Evening Post*). “Mucha individualidad de estilo nacionalístico, armonioso y rítmico” (*New York Herald Tribune*). “Superlativo, ágil y armonioso” (*Variety*, New York). “Pedro Rubín... el verdadero espíritu del baile” (*Nueva York World*). “Pedro no es solamente un bailarín, es un magnífico intérprete” (*París Midi*). “Pedro Rubín autoridad de la elegancia” (*Le petit bleu*, París). Lo que no hay duda es que:

Un oscuro artista mexicano, de cuna humilde, pero con méritos bastantes para imponerse sobre miles de competidores, de todas las nacionalidades se pudo elevar hasta ser una de las sensaciones neoyorquinas como bailarín y director coreográfico, figurando su nombre en los gigantescos letreros luminosos y que anunciaban los espectáculos de Ziegfeld en Estados Unidos y los del Follies Bergere en París.<sup>22</sup>

Es Pedro Rubín quien logró imponer la danza mexicana, entre las atracciones teatrales más gustadas en escenarios de renombre, como el Roxy's Ziegfeld Follies, El Coliseum de Londres, el Winter Garden de Berlín y el Follies Bergere de París, del cual fue maestro de baile.

En 1926 el célebre Pedro Rubín impartió un curso de verano en el *Nicholas Tsoukalas Studio* de Chicago, Illinois. Su repertorio, además de

<sup>22</sup> *El Universal*, op. cit.

las danzas y bailes mexicanos y latinoamericanos, incluía rutinas de baile español. Rubín enseñaba 24 rutinas: *Jarabe Tapatío*, *Zandunga*, *Danzón*, *La Tunga chilena*, *Tango argentino*, *Rumba cubana*, *Maxixe brasileño*, *Pericón argentino*, *Jota aragonesa*, *El Garrotín*, *Zapateado*, *Mi chiquilla*, *Cielo andaluz*, *Tango español*, *Peteneras*, *Jaleo*, *Charleston español*, *Fandango*, *Malagueñas*, *Jaleo de Jeréz*, *Guernicaco Arbola*, *Fado Blanquita*, *Maxixe parisiense* y *Amor de Apache*.

La publicidad indicaba que Rubín había trabajado profesionalmente en el Teatro Maravillas, de Madrid, España; el Teatro Municipal, de Río de Janeiro, Brasil; el Teatro Nacional de La Habana, Cuba; el Teatro Colón, de Buenos Aires, Argentina; el Teatro Principal de México y el Kit Kat Club, de Londres, Inglaterra.

Más comentarios de prensa: “Lo máximo en su tipo” (*Night Life*, Chicago), “Un bailarín español de gran furia. Su charleston con castañuelas provocó una gran ovación” (*Review, Billboard*). “Diferente a lo típico en la danza” (*The Winsconsin Daili News*, Milwaukee). “El señor Pedro Rubín muestra gracia y vida en sus danzas” (*Los Angeles Herald and Examiner*). “Sin duda el bailarín más grácil que jamás ha estado aquí” (*Topeka Star*, Kansas). “Pedro Rubín es uno de las más altos talentosos bailarines en el *vaudeville* de hoy” (*St. Louis Star*).<sup>23</sup>

Por los años de 1927 y de 1928 Rubín llega a la cumbre de su carrera. Ocupa un lujoso departamento cerca de Broadway en Nueva York. Vivía como príncipe y los mejores cronistas americanos se ocuparon de su labor como bailarín. En Nueva York ofreció varios recitales para consagrarse, logrando los más encomiosos comentarios de la crítica.<sup>24</sup>

Son los tiempos en que *The Dance Magazine* publicó su caricatura por Santoyo o amplios reportajes donde Rubín explicó cada paso y

<sup>23</sup> TSOUKALAS, N., *Summer Master Course in Spanish dances and castanet playing*, Impreso informativo, junio 21 a 19 de julio 1926.

<sup>24</sup> *El Universal*, op. cit.

movimiento de sus versiones estilizadas, ya sea del *Fado Portugués*<sup>25</sup> o del *Jarabe tapatío*, ilustradas con numerosas fotos posadas por él y su pareja. En la *Mexican National Dance*<sup>26</sup> llaman la atención las fotos de la “Entrada”, el “Perico”, el “Coqueto”, el “Quebrado”, el “Palomo” y el “Ven-te Pacá” con la bandera mexicana, “Juntos” con la bandera de Estados Unidos y el “Vámonos”.

Por esos años fue coreógrafo de la ópera *Carmen* y del ballet futurista que estrenó en París, *Trabajo*, con ritmos sujetos a ruidos de cadenas, de silbatos, de claxon, de maquinaria y de yunque. Este último ballet fue una de sus creaciones favoritas.

En las funciones que organizó en México Miss Carroll en 1931, Rubín formó pareja con la “hollywoodense” Lupita Tovar, estrella que realizó la primera versión de *Santa*; con Salomé y Victoria Ellis, así como también contó con el acompañamiento del Ballet Carroll. Entre sus números más aplaudidos, podemos nombrar *Las chiapanecas*, *La Zambra*, *La pandereta*, *La danza ritual azteca*, *El toreador*, *Impresiones Americanas*, *Impresión argentina*, *El fado* y *Fantasia mexicana*.

Las críticas mexicanas fueron entusiastas:

Desde el primer baile del programa, conquistó al auditorio... Logrando el primer triunfo, ya toda la velada fue una sucesión de ellos en las nueve danzas que ofreció el notable bailarín.<sup>27</sup>

Lo que ha logrado es estilizar lo clásico y a la vez, hacer clásico el estilismo americano. Rubín baila dando la sensación de que danza en puntas. Así es de ligero. No hiende el piso, marca sencillamente la pauta, respunteada, como decimos aquí, y sobre todo baila más con el gesto de cara y de cuerpo

<sup>25</sup> “Fado Portugués”, *The Dance*, arreglado y posado por Rubín, 6 fotos, Nueva York, junio de 1927.

<sup>26</sup> “*Mexican National Dance*, una estilizada versión del Jarabe tapatío”, *The Dance Magazine*, arreglado por Pedro Rubín, bailarín mexicano. Nueva York, mayo 1927.

<sup>27</sup> ELIZONDO, Notas teatrales, *Excelsior*.

que con los pies. Con razón dijo de él, nuestro José Juan Tablada: “su gesto plástico nos recuerda las inconfundibles posturas del gran Faico”.<sup>28</sup>

El vestuario que lució Rubín en su temporada mexicana del año 1931 fue confeccionado por Brooks de Nueva York y Max Weldy de París, con diseños de Mario Montedoro, director de Arte del Roxy de Nueva York; de Zig y Dany de París y de Matías Santoyo de México. El vestuario fue “suntuoso, de gran teatralidad, lujosísimo”.<sup>29</sup>

Rubín decidió quedarse en México. Inauguró su estudio de baile y se encargó de la dirección coreográfica de varias películas y de diversas producciones teatrales. En el cine participó en *Santa* (1931), con Lupita Tovar bailando un fox y un danzón; en *María Elena* (1935), donde Amparo Arozamena y Emilo “El Indio” Fernández bailan *La Bamba* y un *Huapango*, coreografías de Rubín y *¡Ora Ponciano!* (1936) en que Pedro es responsable de los bailes.

Pedro Rubín fue invitado como profesor de baile teatral a la Escuela de Danza de la SEP.<sup>30</sup>

Ese año de 1932 Pedro Rubín, con la Compañía de Revistas Campillo, estrenó *Talismán*, fantasía musical de Agustín Lara con versos de José Vázquez Méndez, escenificación de José Campillo y como cantante Pedro Vargas; su crédito: Ballets y Dirección de Evoluciones. *De México a Hollywood*, fue una revista musical de Emilio Cabrera, en que Rubín realizó la escenificación. Estrenó también *Chang Wu Li* con libreto de Álvaro Brito, música de Mario Ruiz y escenificación de Rubín. En mayo de ese mismo año Pedro Rubín y James W. Buchanan pretendieron presentar en el Estadio Nacional:

Un gran espectáculo, semejante a los que se presentan en el Ringley Bros, o en el Hipódromo de Nueva York... Será la primera ocasión que se vea en

<sup>28</sup> ÁGUILA, Guz, *El Popular*, diciembre 14 de 1931.

<sup>29</sup> ELIZONDO, *op. cit.*

<sup>30</sup> VILLARRUTIA, X., *et al*, *La escuela de Danza de la SEP*. Documento mecanografiado, México, marzo 15 de 1932.

México un gran espectáculo al aire libre, montado de acuerdo con las exigencias del enorme espacio... y para ello, Pedro Rubín se valdrá de la experiencia adquirida en su larga estancia en la vecina República del norte...

...El número principal será el incendio de una ciudad. La de Roma tal como aconteció en los días nefastos de Nerón... La ciudad que será incendiada, ocupará la parte posterior de la arena... y está a cargo del conocido escenógrafo Banda, quién ha comprometido su prestigio para que el incendio sea perfecto, y todos sus detalles sean teatrales y completos.<sup>31</sup>

“El incendio de Roma: Un espectáculo que nunca ha visto México”, como lo anunciaba la campaña de publicidad, al parecer nunca se efectuó ya sea por chubascos o mil problemas.

En 1934 los *Rubín’Dancers* actuaban en el Teatro Politeama. El último contrato de Pedro Rubín fue con Juan Toledo en el Teatro Lírico como director coreográfico. Falleció el 17 de abril de 1938.

¿Cuál fue la razón que tuvo Pedro Rubín para renunciar al éxito mundial y quedarse en México? ¿Su amor filial por su madre? ¿Su pasión por su patria? No lo sabemos.

Luis Bruno Ruiz, en su *Breve historia de la danza en México* cita que “Pedro Rubín murió en la más espantosa miseria, en un oscuro barrio mexicano”.

<sup>31</sup> “Una ciudad incendiada”, *El Universal Gráfico de la Tarde*, abril 26 de 1932.

## VELEZZI, UN BAILARÍN DEDICADO A LA ENSEÑANZA

**E**NRIQUE VELEZZI (Enrique Vela Quintero) al retornar a su patria en 1931, fue invitado por Narciso Bassols a ingresar a la Secretaría de Educación Pública. Vela fue nombrado profesor de danza número uno de la Sección de Música y Bailes Nacionales del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Le asignaron las escuelas: Ignacio Altamirano, Benito Juárez, República de Bolivia, de Perú, de Argentina, el Jardín de niños Juan Jacobo Rousseau y las escuelas de La Joya. “No había plan de estudios —afirmó en una ocasión el maestro Vela— nos mandaban a dar clases, a iniciar a los niños dentro de la danza; uno ponía cosas fáciles que las muchachas pudieran captar; no había salones especiales, ni barras, ni espejos, uno daba las clases en los patios de las escuelas”.<sup>32</sup>

Fue entonces cuando Alfonso Pruneda les comunicó la decisión del secretario de la SEP, Manuel Puig Causaranc, respecto a “la formación de un grupo de profesores para que formaran el programa de enseñanza de baile en las escuelas de la SEP y para la organización de un baile mexicano que pueda presentarse en los diversos festivales de la SEP”.<sup>33</sup>

El maestro Vela perteneció a ese grupo junto con las hermanas Campobello, Eva González, Estrella Morales, Alberto Muñoz Ledo y Zybin. Enrique Vela Quintero, manifestó:

<sup>32</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista a Enrique Vela Quintero, junio 9 de 1984.

<sup>33</sup> *Boletín Informativo CID Danza INBA*, núm. 4, 1985, p. 17.

Nos mandaron a aprender de los grupos étnicos que venían de los Estados *La danza del venado*, *Los pascolas* y *La danza de los gallos* en que se amarraban un cuchillo como espolón... Después aprendimos con Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón danzas y bailes que poníamos en las escuelas.<sup>34</sup>

Enrique Vela Quintero, recordando las primeras presentaciones públicas de ese grupo de profesores, comentó que Zybin puso el *Ballet del árbol* en el cual actuaban como primeros bailarines las dos Campobello y él. Pruneda le envió un oficio para que cooperara con Zybin, haciendo el papel de “Genio del Mal”; Vela comentó:

Él me citó a un ensayo y me dijo: ¿Usted saber bailar? ¿Usted ser bailarín? Le dije: pues creo que sí, pero con usted no sé. Luego me dijo: tú tienes que hacer el papel de un Eliorentz. —Sí, le dije— está muy bien, ¿qué tengo que hacer?... Lo que dijo fue: ou usted pelear con esta gente... usted caminar de aquí... usted saltar para acá... usted ir para allá... usted brincar aquí... usted hacer movimiento... usted saber lo que hace... —Bueno, está bien —le dije— déjeme oír la música que voy a bailar para saber cómo ubicar mis movimientos. Dijo: Tóquele la música... Dije: Está bien ya no siga adelante, pues esa danza ya la había bailado en Estados Unidos. Entonces me solté bailando. A él le gustó, me abrazó e hizo un alboroto. Me felicitó y me dijo: ou, usted si ser bailarín.<sup>35</sup>

En esas fechas es cuando se inició la Escuela de Plástica Dinámica, comentó el maestro Vela: “Si, fue Zybin el que le puso ese nombre, pues quería no sólo una escuela de ballet clásico, sino quería añadir algo de lo que Dalcroze daba, una interpretación plástica del movimiento dinámico dentro de la danza.”<sup>36</sup>

Enrique Vela Quintero nació en la Ciudad de México en 1908. Desde niño tuvo afición por la danza: “yo creo que tenía algo innato para

<sup>34</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *op. cit.*

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

la danza; me llevaban a los teatros y representaciones y sin que me lo enseñaran aprendía sin dificultad”.<sup>37</sup>

A los siete años de edad participó en las reuniones de las familias españolas, aprendiendo la jota aragonesa, las sevillanas, el fandango asturiano y el “arriba y abajo”. Por entonces recibió como regalo sus primeras castañuelas.

En 1920 en la Embajada de Estados Unidos en México y con motivo de la fiesta de Independencia, bailó el *Jarabe tapatío*. Allí estaba Miss Carroll, y en esa misma función del 4 de julio presentaba *Las pompas*, con muchachas de la colonia americana con tutú corto y globos amarillos en las manos. “Fue la primera vez que vi bailar a Vicky Ellis una danza egipcia”, expresó Vela Quintero.<sup>38</sup>

De 1921 a 1923, fue alumno de la Escuela Superior de Música, adscrita al Conservatorio Nacional, ubicada entonces en la calle Moneda 14 y 16. Los directores eran Jesús Reynosa Araoz, de la nocturna y Julián Carrillo del Conservatorio. Estudió teoría de la música, declamación, canto y danza con la italiana Amelia Costa, y después, con la persa Armen Ohanian. Comentó: “Veía bailar también a Yol Itzma la *Danza de Anitra* con vestido y velo blancos y a Trudi Knowlton que bailaba con un chivito de carne y hueso, con un pandero y ropa de gitana”.<sup>39</sup>

Debutó profesionalmente en el Teatro Olimpia en el año 1923; y en 1925 actuó durante un mes en el Teatro Rialto. Ya para entonces conocía las bases del ballet, los bailes internacionales y el folklore nacional. Ese mismo año aprovechó la temporada en el Teatro Regis de la primera compañía Americana de Ballet, de Andreas Pavley y Serge Oukransky, para presentarse en audición, siendo aceptado en la Escuela-Ballet de dicha compañía. Con ella se desplazó a Boston, donde permaneció tres

<sup>37</sup> SEGURA, F., *Entrevista a Vela Quintero*, CID Danza INBA, agosto 20 de 1985.

<sup>38</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *op. cit.*

<sup>39</sup> *Idem.*

años actuando y estudiando. Aprendió coreografía, vestuario, maquillaje, combinación de luces, terminología e historia de la danza. “Me pusieron Enrique Velezzi, en lugar de Vela, pues siempre tienen la costumbre de cambiar los apellidos”.

Realizó giras por varias ciudades de Estados Unidos y participó en los ballets de la compañía cuyo repertorio estaba especializado en coreografías griegas y orientales. Narró: “Entonces tomé parte en algunos ballets, no digo de solista porque entonces estaba yo muy chiquillo. En el ballet *El Templo del Dragón* salíamos tres chamacos de la misma edad con antorchas, mientras que Oukransky hacía diversas figuras en un templo; nosotros bailábamos cada uno en una esquina”.<sup>40</sup>

Regresó a México en 1928 y preparó su Cuadro Infantil de Ballet con el que dio dos recitales, uno en el Teatro Fábregas y otro en el Teatro Iris, con las obras *En un harem persa*, *La danza de las horas*, *La muerte del cisne* y diversos ballets internacionales. Como novedad programó bailes acrobáticos en siluetas.

En 1933 el maestro Vela renunció a su plaza “porque nos pagaban muy poquito, la cantidad de 81 pesos mensuales”. Ese mismo año fundó su propia academia. Se dedicó a enseñar a diversas muchachas que presentó en público en distintos escenarios, además del Palacio de Bellas Artes. Montó sus primeras coreografías *La sílfide*, *El lago de los cisnes*, *El amor brujo* y obras que aprendió con Pavley.

El productor de cine, Miguel Zacarías, le encargó diera clases a actrices para que aprendieran a desplazarse con soltura y elegancia; entre ellas, Andrea Palma, Isabela Corona, Blanca Estela Pavón y Sonia Amelio.

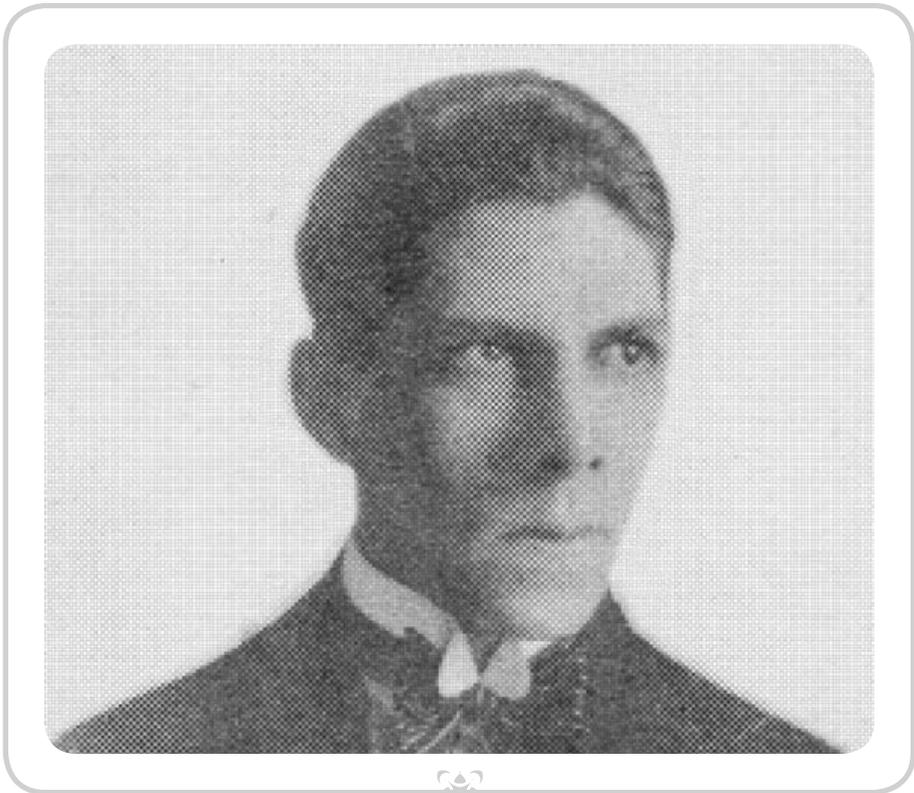
En el año 1938 reingresó a la Escuela Nacional de Danza, heredando la plaza de Gilberto Martínez del Campo. Desde entonces permaneció,

<sup>40</sup> SEGURA, F., *op. cit.*

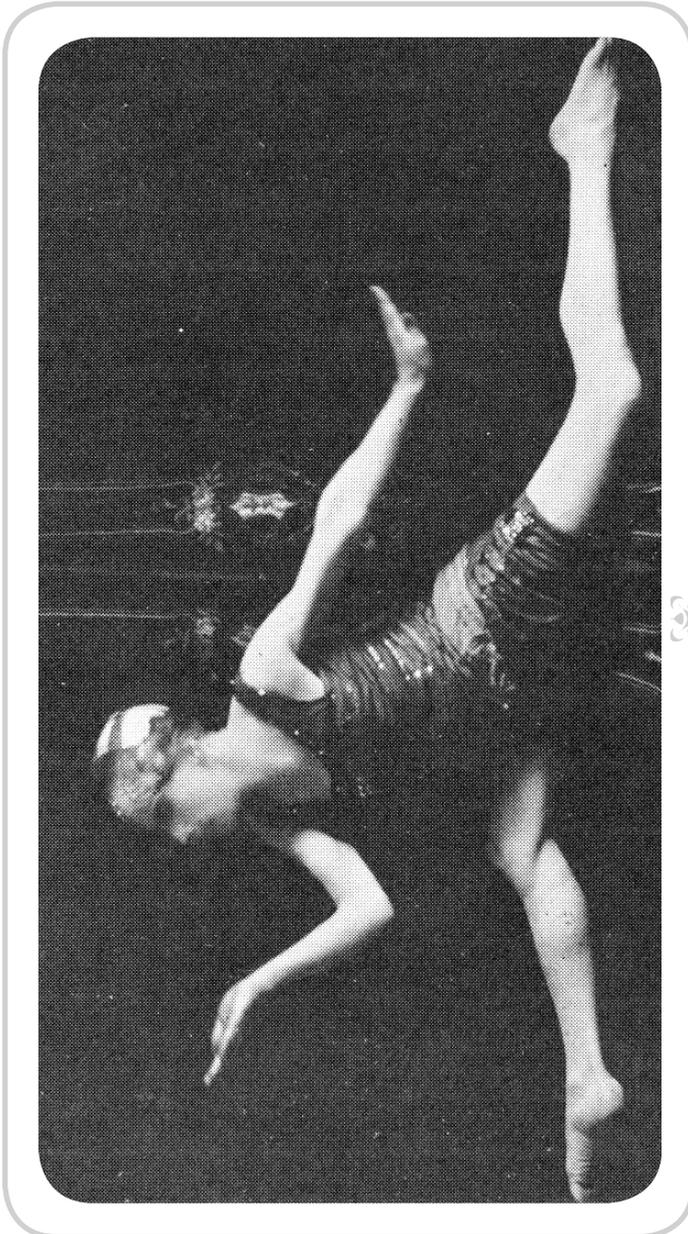
LOS AÑOS DE LA PRIMERA GENERACIÓN FORMADA EN CENTROS...

hasta su retiro a fines de los 80, impartiendo clases de ballet clásico, español e internacional; calistenia; historia y teoría de la danza y baile regional a varias generaciones de maestras y bailarinas.

Enrique Vela Quintero, falleció en Villa Ocampo, Durango, el 4 de mayo de 1990.



Enrique Velezzi.



Enrique Velezzi.

## EL 30-30, BALLET SIMBÓLICO REVOLUCIONARIO

EL 6 DE NOVIEMBRE DE 1931 Carlos E. González, director artístico envió al profesor Hipólito Zybin un oficio a fin de que “se empiece a preparar el Ballet 30-30 que se ejecutará el próximo 20 de noviembre para conmemorar la Revolución.”<sup>41</sup>

Es sorprendente el limitado tiempo de que disponían los responsables de crear ese ballet. Zybin al parecer no participó en este equipo de trabajo y los ensayos se iniciaron tres días después de recibido el oficio.

Finalmente, el 22 de noviembre de 1931, a las 11 horas, en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón se presentó un homenaje que hizo la SEP en el XXI aniversario de la Revolución mexicana. El programa fue el siguiente:

1. *Rapsodia mexicana* de Jesús Corona. Banda Especial número 2, bajo la dirección del capitán Genaro Núñez.
2. *Gloria de México* de Luciano N. Ballesteros. Orfeón Clásico de la Secretaría, dirigido por el profesor Ángel H. Ferreiro.
3. *Danza del fuego sagrado* de Antonio Gómezanda. Fragmento del ballet azteca *La fiesta del fuego*. Alumnas de la Escuela de Plástica Dinámica. Coreografía del profesor Hipólito Zybin. Vestuario y decorado de Carlos González.

<sup>41</sup> GONZÁLEZ, Carlos E., *Oficio al profesor Hipólito Zybin*, SEP, México, noviembre 6 de 1931.

4. *Himno de la Revolución* de J. Reynoso Aráoz. Alumnos de la Escuela Popular Nocturna de Música, dirigidos por el profesor J. Reynoso Aráoz.
5. *Danza Guerrera*. Profesora Estrella Morales.
6. *Rapsodia número 3* de José Briseño. Banda Especial número 2, bajo la dirección del capitán Genaro Núñez.
7. *30-30*. Ballet simbólico. 1910-1931. Alumnos de las escuelas de Plástica Dinámica, Enseñanza Doméstica, Gabriela Mistral, Ignacio M. Altamirano, Industrial de la Beneficencia Pública y Casa del Estudiante Indígena. Coreografía: profesoras Nellie y Gloria Campobello. Música de Francisco Domínguez. Vestuario, escenografía y dirección artística de Carlos González.  
(En este ballet se utilizan las melodías de la *Marcha de Zacatecas* y el *Himno a la Industria* del maestro José Ríos).<sup>42</sup>

Con antelación, *Excélsior* había anunciado que en el interesante festival figuraba “un ballet titulado *30-30* que es símbolo de la misma Revolución, con cuadros desde la lucha intensa hasta la paz y la reconstrucción del país, inspirado en las palabras del ya histórico discurso del general Calles”.<sup>43</sup>

Al día siguiente *El Nacional* comentó que “el espíritu revolucionario de México se manifestó ayer a través de elocuentes creaciones artísticas durante el festival”.<sup>44</sup> El acto fue presidido por el secretario del ramo, Narciso Bassols y el jefe del Departamento de Bellas Artes, Alfonso Pruneda. Calificaron “esta fiesta plena de arte y en manifestaciones altamente significativas por su contenido ideológico y por el sentido interpretativo y de representación”.

<sup>42</sup> Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón, programa de mano, SEP, noviembre 22 de 1931.

<sup>43</sup> “Grandes fiestas para celebrar la fecha de la Revolución, mañana”, *Excélsior*, noviembre 19 de 1931.

<sup>44</sup> “Alcanza gran lucimiento el Festival de Educación”, *El Nacional*, noviembre 23 de 1931.

Como “sorpresa sobresaliente y la que cautivó por completo a los espectadores reunidos en el recinto, fue el ballet simbólico 30-30, 1910-1931 maravillosamente escenificado por Carlos González y las hermanas Nellie y Gloria Campobello”.

*El Nacional* así lo reseñó:

Creando con este ballet una verdadera obra de arte, de inestimable valor por su alta expresión simbólica por la fuerza de su objetivo revolucionario pudiendo sintetizarse así: Es un cuadro que representa la Revolución armada, levantándose al clamor de los campesinos y obreros que piden *mausers* para lanzarse en pos de las conquistas hoy logradas y en otro que significa la aurora de la Revolución, a través de la escuela rural, la parcela y el taller.<sup>45</sup>

Por su parte *Excélsior* anotó:

Es este número, de una plasticidad emocionante, de una realidad seductora, como que en el ballet aparecieron los campesinos revolucionarios dando vida y animación a un rincón mexicano, en que preside las fuerzas vivas del trabajo y de la esperanza de un México mejor, la humilde escuela rural, embellecida por el florido verdor de las mazorcas en la cosecha. Se veía claramente, en ese grupo alegórico, la influencia indudable de Diego Rivera, cuyos tipos y motivos en la pintura mural se han utilizado para dar novedad a la danza.<sup>46</sup>

*El Nacional* continuó:

El simbolismo escenográfico de este ballet, es algo que en realidad merece ser conocido por todo el país, como una elocuente visualización plástica de lo que ha sido y de lo que significa el movimiento iniciado en mil novecientos diez.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> “Hermoso festival habido en la Secretaría de Educación para celebrar nuestra Revolución”, *Excélsior*, noviembre 23 de 1931.

Todos los factores de esta obra artística, desde la música hasta el decorado son un acierto, porque constituyen un conjunto perfecto, rítmico y cuya fuerza de impresión es suficiente para cautivar por completo al espectador, para producirle una sensación bastante emotiva e intensa.<sup>47</sup>

El enorme público eran en su mayoría, obreros y familias de clase media. *El Nacional* hizo énfasis:

Sin reservas podemos decir que esta creación artística es algo de lo más bello y significativo que se ha presentado en los escenarios de los teatros nuestros, y por esto se comprueba el hecho de que dado el éxito obtenido... el Secretario de Educación Pública y el jefe del Departamento de Bellas Artes han acordado que el festival se repita en fecha próxima, con el objeto de que pueda presenciarlo el señor presidente de la República.<sup>48</sup>

El cronista volvió una y otra vez a ponderar lo sucedido:

La forma como se desarrollan los cuadros, la hilación de los sucesos y la oportunidad con que van apareciendo los personajes en la escena, contribuye a que el público pueda darse una idea exacta del simbolismo que encierra el ballet...

Creemos de justicia decir que la partitura musical, debida al maestro Francisco Domínguez, es algo de lo más bello que hay en el ballet y que en forma notable constituye al éxito...

Al concluirse esta bella fiesta de arte, elocuente expresión de lo que se puede hacer a través del teatro para realizar obra social y de difusión cultural e ideológica, el doctor Pruneda se sirvió manifestarnos su complacencia por el éxito obtenido por el festival, así como sus deseos de que este magnífico simbolismo teatral de la Revolución sea llevado a la pantalla sonora, a fin de que sea conocido por el país y en el extranjero.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> *El Nacional, op. cit.*

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Idem.*

*Excelsior* lo calificó como “número cumbre... insistimos, el que más sacudió la inquietud del auditorio, no sólo por lo bien equilibrado del baile, su originalidad y auténtica belleza”.<sup>50</sup> *La Prensa* lo señaló como “número culminante”.<sup>51</sup>

Posiblemente estamos ante la obra coreográfica original más importante de la época, resultado del trabajo en equipo de experimentados profesionales, equiparable con las obras del movimiento muralista mexicano. En un corto tiempo, como lo hemos señalado ya, estos artistas lograron un resultado que es apreciado por un amplio público eminentemente popular, por funcionarios y cronistas de la prensa.

El mensaje fue captado, tal vez porque era la realidad política del momento. La realización artística en lo coreográfico, musical y escenográfico fue satisfactorio. Los intérpretes cumplieron con su cometido. Seguramente la duración de la obra no fue muy larga por ser parte de un programa que incluyó siete números más. Fueron importantísimas las aportaciones de cada uno de los colaboradores.

Carlos González como ya lo hemos mencionado, contaba con una amplia práctica en la dirección artística de montajes masivos al aire libre, igualmente Francisco Domínguez con toda una trayectoria en la investigación y en los arreglos musicales. Las hermanas Campobello se habían iniciado como coreógrafas y sus ballets ya eran reconocidos. Indudablemente el espectáculo tuvo un antecedente *Las danzas revolucionarias del trabajo* ideadas por el poeta Carlos Gutiérrez Cruz que fueron presentadas por la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR) con motivo del Día del Trabajo en el patio de la SEP en 1925.

<sup>50</sup> *Excelsior*, op. cit.

<sup>51</sup> “La Secretaría de Educación rindió homenaje a la Revolución”, *La Prensa*, noviembre 23 de 1931.

En esa ocasión *El Demócrata*, diario independiente, publicó:

Este festival de carácter fundamentalmente obrero resultó un verdadero éxito más que por su emotividad y por su vistosidad, por tratarse de danzas simbólicas que no pueden sino ser muy preferentemente por los elementos de trabajo.

Una serie de danzas... llevadas a la escena bajo la dirección artística de Gutiérrez Cruz, fueron los números principales de esta fiesta a la cual concurren numerosos obreros.

Las danzas más vistosas que fueron interpretadas... *Danza del Martillo, Danza de los Barrenderos, Danza de los Zapapicos y Danza de los Aventadores*, todas ellas de un sabor popular por excelencia, pues no se trata de bailes atildados y sujetos a una escuela precisa ni mucho menos de altos vuelos, sino de danzas rudimentarias que mucho tienen de primitivas, si se quiere, pero que ponen en manifiesto nuestro espíritu popular.<sup>52</sup>

Los bailes fueron adaptados a las melodías *Avante pueblo, El barrendero, La Internacional y El compañero sol*, alternándose con canciones como *Ay qué malo es el patrón, Deja de arar campesino, Himno de la huelga* y el 30-30 acompañados por el Orfeón José Austri dirigido por Ángel H. Ferreiro.

De todos modos, al igual que el movimiento treintatrentista (1928) que, aludiendo a las carabinas zapatistas, se identificara con el aspecto más radical de la Revolución, la lucha campesina, el ballet simbólico 30-30, obra coreográfica de creación colectiva perduró por más de 30 años, pese a los cambios que se efectuaron entre sus participantes.

El 9 de marzo de 1935, el Comité de Acción Social y Cultural del Partido Nacional Revolucionario presentó un homenaje a la SEP en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Se anunció que para finalizar el pro-

<sup>52</sup> “El último número de las Fiestas del trabajo se celebró ayer”, *El Demócrata*, mayo 3 de 1935.

grama se contaría con el 30-30, gran ballet simbólico revolucionario en tres cuadros: “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”, con coreografía de Nellie y Gloria Campobello, la escenografía de Carlos González y la música de Francisco Domínguez.

El 26 de marzo del mismo año, dicho Comité volvió a exhibir el 30-30, para hacer honor a los diputados constituyentes y a los firmantes sobrevivientes del Plan de Guadalupe, que sirvió de bandera al movimiento en contra de la tiranía huertista. La velada tuvo un éxito sin precedentes en el Palacio de Bellas Artes. Antecedió al ballet el discurso del periodista Froylán C. Manjarrez reproducido al día siguiente por el periódico del que era su director, *El Nacional*: “El discurso del señor Manjarrez, fue subrayado por el aplauso entusiasta de la concurrencia que llenó totalmente el amplio local”<sup>53</sup>

El redactor que firma la nota con las iniciales HPM se refirió así del ballet 30-30:

Mención aparte merece el ballet 30-30 de Nellie Campobello, música de Francisco Domínguez y escenografía de Carlos González. La autora ha realizado plásticamente tres de las etapas prominentes de la Revolución.

Primera, la Revolución: del seno de la tierra surge la virgen roja, a cuyo grito las mujeres oprimidas se levantan en auxilio de los hombres. Desde el torreón de su encierro, entregan a los campesinos las armas con las que han de consumir el movimiento que hace reventar las ataduras del pueblo.

Segunda: la Revolución está consumada. El campo de México está libre. La mujer siempre auxiliadora, ayuda al hombre en las faenas del campo. Después de que el indio ha roturado la tierra y ha trazado la rúbrica sistemática del arado, ella viene con la bolsa de la simiente en las manos, regando el seno abierto de la sistenadora, el grano. Surge de la tierra el milagro de la cosecha, y hombres y mujeres se entregan a la danza.

<sup>53</sup> “Fue conmemorada la iniciación del Constitucionalismo”, *El Nacional*, marzo 27 de 1935.

Tercera: Aquí se consuma el más caro anhelo de la Revolución la unión fraternal, íntima y dulce del soldado, del campesino y del obrero, unión amparada por la virgen roja que presidió el estallido de la lucha.

Sólo viendo este ballet es posible gustar en toda su hondura la belleza magistral que le comunica la danza, la música, el fondo, la luz. Nellie Campobello se anota un legítimo triunfo.<sup>54</sup>

Pero nada será comparable a lo acontecido cuando el 30-30 se transformó en un ballet de verdad masivo.

Las carteleras de *Excélsior* notificaron:

Estadio Nacional. La Secretaría de Educación Pública por conducto del Departamento de Bellas Artes, organiza un magno festival el 27 de abril de 1935 a las 10 horas, con motivo del Día del Soldado. Estupendo programa a base del ballet revolucionario 30-30. Además: actos por 500 alumnos de la Escuela Industrial.

Números a cargo de las Bandas del Estado Mayor. Zapadoras, artillería y otras atracciones. Entrada libre.<sup>55</sup>

El programa de mano especificaba:

30-30. Ballet Simbólico Revolucionario de Nellie Campobello, Carlos González y Francisco Domínguez.

En tres momentos: a) Revolución, b) Siembra, c) Liberación.

Interpretación: 400 mujeres de rojo, 200 sembradoras, 200 soldados, 200 campesinos y 200 obreros.

Actuación: profesores de la Oficina de Educación Física, profesores del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal, alumnos de la Escuela

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> "Ballet revolucionario 30-30", *Excélsior*, Cartelera, abril 26 de 1935.

Nacional de Maestros, alumnos de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública, alumnos de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes, policías de la Jefatura de Policía del D. F.

Colaboración: Coros de la Sección de Música y Conservatorio, Bandas de Zapadores y Artillería de la Guarnición de la Plaza y la Banda de Guerra de la Escuela Industrial Vocacional.

Coreografía: Nellie y Gloria Campobello.

Escenografía: José Chávez Morado.

Dirección de evoluciones: profesor Enrique J. Zapata.

Música, evoluciones y dirección artística: Francisco Domínguez.

Nota: En la música del ballet se utiliza un fragmento de la *Marcha de Zacatecas* y *La Internacional*.<sup>56</sup>

Como noticia de primera plana, *Excélsior* comentó:

Grandiosa fiesta hubo en el Estadio ayer como homenaje a los soldados. Un saludo de PNR fue transmitido también a las Fuerzas Mexicanas. Durante la bella fiesta el Presidente dirigió un mensaje al Ejército.

...el aspecto de los días de grandes acontecimientos, las graderías del Estadio y aún el campo adyacente se hallaban plétoricas de público.

Continuó la crónica en la última página:

La presencia en el Estadio de más de mil quinientos militares, entre jefes, oficiales y tropas de los cuerpos de línea que guardecen a la Plaza, dio motivo para que el público frecuentemente los aplaudiera.

... Uno de los actos que más llamaron la atención: el 30-30, Ballet Simbólico Revolucionario, que estuvo a cargo de la señorita Nellie Campobello y los señores Carlos González y Francisco Domínguez.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> *Festival Día del Soldado*, Estadio Nacional, programa de mano, SEP, abril 27 de 1935.

<sup>57</sup> “Grandiosa fiesta hubo en el Estadio ayer como homenaje a los soldados”, *Excélsior*, abril 28 de 1935.

Se reproducía un amplio reportaje de fotos de los bailes de “las sembradoras”, “las soldaderas” y el final “lleno de colorido”. Días más tarde el periódico publicó fotos de Nellie caracterizando “la lucha armada” y de “las sembradoras”. “Otro número del ballet 30-30... que fue el número caliente de la Fiesta del Soldado”.<sup>58</sup>

Armando de Maria y Campos en su sección Teatros publicó sus apreciaciones de la representación “en el formidable escenario al aire libre”:

Bajo el sol dorado de abril, sirviendo de fondo la clara serenidad del cielo, el espectáculo de este ballet-mitín resultó magnífico, espléndido. La primera parte, cuya coreografía no se aparta mucho de los preceptos clásicos, tuvo un movimiento extraordinario, muy rítmico y no obstante lo honradamente expresivo, de una sencillez absoluta para hacer llegar a las masas su simbolismo de levantamiento que todo lo incendia y arrasa apenas lo toca la tea —Nellie Campobello— de la Revolución que seca los campos y destruye las ciudades. Más típica y mexicana la segunda parte no sólo por la vernácula suntuaria de indias con huipil e indios con sombreros de palma; sino por la coreografía que estiliza pasos de danzas de México. El final, ya francamente simbólico, en el que participan obreros, campesinos y soldados que al final de hábil evolución concluyen formando 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 y Alemania, por ejemplo, nueva entre nosotros. En Rusia donde la tradición del ballet desde la Pavlova a la Karsavina y desde Nijinsky a Lifar, se halla hondamente arraigada en el ánimo popular en un sentido profundamente artístico nacionalista más o menos estilizado, no dio resultados prácticos. Recuérdese lo que nos dijo Massine hace unos meses. Y ha tenido que aprovecharse la propaganda política por otros medios teatrales. En Alemania ha sido un gran éxito el ballet de Kurt Joos y Fritz A. Cohen, *La mesa verde*, que es un proceso de la preparación y la consumación de la guerra con todos sus horrores. Pero

<sup>58</sup> “30-30 La Revolución”, *Excélsior*, mayo 5 de 1935.

no es un ballet de cartel de propaganda, como nuestro 30-30, más bien un ballet editorial, si no parece demasiado audaz la definición.

No encuentra eco en el “público en general”, burgués en arte, por lo común el ballet, la danza propiamente dicha, que no se finque en el pasado romántico, como intérprete del amor o del sentimiento religioso. Pero ¿no son nuevas religiones el socialismo y el comunismo, que tienen por divinidad al ser humano? Luego no hay prédica mejor que la que se hace por medio del baile, recordemos a Grosse cuando afirma que fuera de la guerra, la danza es en la vida primitiva el principal factor que contribuye a la solidaridad, y que toda nuestra avanzada civilización se apoya en la danza.

Hace unos meses la puritana Nueva York se conmovió con una noticia. Funcionaba desde hace varios años en uno de los barrios de la ciudad de hierro, la Liga Revolucionaria del Baile de los Trabajadores. Tres conciertos en el *Civic Repertory Theater*, en el *Ambassador Theater* y en el *Town Hall*, bastaron que la prensa liberal se ocupara de los 800 danzantes que, divididos en 20 grupos, predicaban con la danza la religión que pretende hacer una de todas las clases sociales, la lucha de clases, animada por un ritmo apasionado de concentrada energía y hecha plástica por medio de gestos de una fuerte expresión. Los bailarines de la Liga del Baile de los Trabajadores son socialistas, autores de las músicas que bailan, y la mayor parte de ellos —según declaró Miss Chilkovsky, una de las estrellas con Miriam Blecher y Jane Dudley— fueron originalmente “cuellos blancos” y trabajadores industriales. “Tenemos —dice la danzarina mencionada— un grupo de bailarinas costureras, otro de oficinistas, otro de zapateros. Bailamos en las asambleas de gremios de nuestros obreros, e impartimos clases de baile para niños”. “Nuestros temas —dijo Miss Blecher— son pertinentes. Uno de los más expresivos es *La Cabeza de Van der Lubbe*, un baile sobre la justicia capitalista, tal como puede impartirla un tribunal nazi. Otro es *La Traición* que tiene por motivo la forma en que los líderes de la Federación Americana del Trabajo traicionaron la huelga de los tejedores de Paterson. Tenemos otro, llamado *Caridad*, en que se ridiculiza al *Salvation Army*, sale un predicador que, de tan virtuoso, provoca náuseas. Otro se llama *Negro y Blanco*, del grito de combate comunista *Black and White, Unite and Fight*, en el que se aparecen dos trabajadores de una fábrica, se les predispone al uno contra el otro, se les ensaña a uno contra el otro, se les

enseña a odiarse. El resultado no se hace esperar. Un obrero cae, el otro a su vez cae al poco tiempo. Entonces los demás comprenden que sus intereses son comunes y se unen.

Ignoramos cuáles son las formas de estos bailes revolucionarios. En cambio podemos afirmar que las de nuestro ballet 30-30 no son revolucionarias, ni el ballet simbólico en sí es revolucionario. Por varios motivos. Si el ballet al aire libre es un arte para muchedumbres, habrá que convenir en que el ballet que corresponde más propiamente a su propia consigna de origen, es el que llega antes y con mayor fuerza a la conciencia de un número más crecido de espectadores. En este sentido cumple perfectamente el ballet de Nellie Campobello, González y Domínguez. Afronta el espectáculo de la Revolución y las inquietudes colectivas en su propia raíz, y fundiendo en una sola emoción el incendio revolucionario, con lo dulce de la siembra y cosecha de la tierra conquistada, lo bello, lo dulce y lo terrible, produce a las masas una sensación de supervitalidad de estímulo en esa contienda eterna y universal entre el deseo, el individuo limitado y la inmensidad, porque está dotado de energía ascendente, a espaldas de lo burgués, de lo desmayado y decadente de las reservas burguesas. Pero esto no basta para que sea revolucionario, porque no ser burgués no es ser revolucionario tampoco.

La obra de arte, para ser revolucionaria, tiene que ser de proporciones geniales. Si es así siempre, es revolucionaria. Precisa utilizar con la debida ponderación y con plena conciencia las palabras burgués, político y revolucionario. Y otra más que hay que aceptar desde el momento que se habló de la tradición burguesa que es lo “artístico burgués” lo proletario. La diferencia entre “revolucionario” y “proletario” se advierte a primera vista. Confundimos lo “revolucionario” en arte, porque sugiere el pueblo en lo social. En cambio el teatro político de hoy, y naturalmente también el ballet, participa de las provisiones sistemáticas de lo proletario y la anchura de horizontes de lo popular y lo revolucionario. En la historia del ballet del momento social que vivimos —Rusia, Alemania, Estados Unidos— un matiz intermedio es el ballet simbólico “proletario” 30-30 que se acaba de bailar en el Estadio Nacional.

Ilustró el texto una fotografía: “La gran bailarina mexicana Nellie Campobello, al frente de su grupo de danza en el ballet 30-30, que constituyó un notable éxito”<sup>59</sup>

Las versiones del 30-30 se multiplicaron en diferentes espacios abiertos o teatros cubiertos, a veces participaron más de 1,500 artistas, otros pequeños grupos de decenas de intérpretes. Los equipos de trabajo se desplazaban a los estados para reestrenar la ya famosa producción.

El Festival Cultural Revolucionario dedicado a los campesinos y obreros del Estado de Chiapas, tuvo lugar en el Parque Francisco I. Madero de Tuxtla Gutiérrez el 3 de noviembre de 1935, organizado por el gobierno, la Dirección de Educación del Estado y el Departamento de Bellas Artes de la SEP; colaboraron Marieta Cabrera, Emma Torres, María Luisa García, Rafael Andrade, Ramón Peréa Jr. y Lisandro Díaz, entre otros. Las marimbas fueron de Ruiz Martínez, José Ovando y Cicerón Cuesta. Gonzalo Selva en la escenografía.<sup>60</sup>

El Comité Central Ejecutivo de la Confederación Campesina Mexicana al recordarse el XVII aniversario de la muerte del “Caudillo del Sur”, el general Emiliano Zapata, organizó un homenaje al jefe desaparecido en el Palacio de Bellas Artes, presentando en la velada del 10 de abril de 1936, el 30-30. El ballet simbólico revolucionario fue puesto por los alumnos de la Escuela de Danza, un grupo de profesores de Educación Física de la SEP y la Industrial de la Beneficencia Pública. Los créditos no sufrieron variación. La Confederación agradeció al Departamento de Bellas Artes y a los compañeros artistas de la LEAR su “entusiasta y decidida colaboración artística”<sup>61</sup>

<sup>59</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, “El baile simbólico revolucionario 30-30 en el Estadio Nacional”, Teatros, *Todo*, mayo 21 de 1935.

<sup>60</sup> *Festival Cultural Revolucionario*, programa de mano, Gobierno y Dirección de Educación del Estado de Chiapas, noviembre 3 de 1935.

<sup>61</sup> *XVII Aniversario Luctuoso del general Emiliano Zapata*, Palacio de Bellas Artes, Confederación Campesina Mexicana, Velada, programa de mano, abril 10 de 1936.

Deseamos registrar todos estos datos con el propósito de ver la evolución que tuvo el ballet, sobre todo el argumento del texto que incluimos a continuación nos indica que fue cambiando desde su primera presentación, así también sus puestas en escena.

El 4 de septiembre de 1938 el Departamento de Bellas Artes de la SEP, presentó en el Estadio Nacional el ballet *30-30* en homenaje a los delegados, a los Congresos Obrero Latinoamericano Internacional contra la guerra y Nacional pro paz. El volante impreso de la obra en tres momentos de Nellie Campobello, Carlos González y Francisco Domínguez incluyó una nota explicativa:

Primer cuadro: Revolución. La salida de mujeres de rojo, simboliza anhelo de libertad. Al llegar al campo, caen, el pueblo queda dormido bajo el yugo del opresor. Aparece una mujer con una antorcha tratando de levantar a las caídas que se resisten, temen y acaban por quedar en pie: la flama roja de la rebeldía cunde al fin sobre el pueblo aletargado. 1. Las mujeres llaman entonces débilmente, poco a poco sus movimientos van siendo, a la vez desordenados, firmes: la rebelión se extiende más y más incitando a todo el pueblo a ir a la lucha. Avanzan tratando de organizarse, toman las armas que entregan a los campesinos y estos corren llevando la revolución por todos los ámbitos y las mujeres quedan en el campo como llama encendida que sostiene a los libertadores. Muestran los movimientos del soldado en el combate y su regocijo al triunfar la Revolución.

Segundo cuadro: Siembra. Después de la época violenta viene la reconstrucción. La tierra queda en manos del que la trabaja es conquistada por los campesinos que aparecen sembrándola en compañía de sus mujeres. Al llegar la cosecha con el baile muestran su alegría.

Tercer cuadro: Liberación. El pueblo tiene ya que comer más para que su bienestar sea completo, urge una total unificación con orientaciones definidas. Campesinos, obreros y soldados integran un frente único en defensa de su clase y son mantenidos por la llama revolucionaria que llega al campo con ellos y les deja transitoriamente para volver cuando con su conciencia de clase vayan de nuevo a la lucha para lograr su liberación integral. Lo que fue energía de guerra es ahora tesón en el trabajo.

Al frente y fondo del campo quedan grandes círculos que semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando 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.

Participaron 400 “mujeres de rojo”, alumnas de las Escuelas de Danza y de la Secundaria Número 2 a cargo de Nellie y Gloria Campobello, Rafael Andrade, Linda Costa, Emma Torres y Enriqueta García; 200 “campesinas”, alumnas de la Escuela Secundaria Número 6 preparadas por María Luisa García y Bertha Gutiérrez; 200 “campesinos” alumnos de la Escuela Hijos del Ejército Número 1 a cargo de J. Antonio Ibarra; 200 “obrerros”, jóvenes de la Escuela Secundaria de Coyoacán al cuidado de Ramón Perea y 200 “soldados”, contingentes de la Guarnición de la Plaza y la Banda del Estado Mayor de la SDN.

Actuó como solista Nellie Campobello. La coreografía de Gloria Campobello. Música y dirección artística de Francisco Domínguez. Escenografía de Enrique López E. y Gonzalo Selva. Dirección de campo por Efrén Orozco. Evoluciones de Rafael Andrade y Amado López. Auxiliares de organización: Jesús Reynoso Aráoz y Abundio Lechuga Méndez. Organización general: Luis Fermín Cuellar, sub-jefe del Departamento de Bellas Artes.<sup>62</sup>

En el Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, el 24 de noviembre de 1938, con motivo de la celebración del II Congreso de Higiene Rural, el Ballet del Departamento de Bellas Artes incluyó en el programa “Danzas de las mujeres rojas”, primer movimiento del 30-30.<sup>63</sup>

En el Estadio de Ciudad Victoria, Tamaulipas, la SEP presentó el 18 de septiembre de 1939 el ballet 30-30. Omitieron el crédito de Carlos

<sup>62</sup> *Ballet 30-30*, Homenaje, Estadio Nacional, volante, SEP, septiembre 4 de 1938.

<sup>63</sup> *Fiesta de la Danza*, Teatro de la Paz, programa de mano, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, noviembre 24 de 1938.

González. Usaron la misma nota explicatoria. Participaron 250 “mujeres de rojo” de las Escuelas Nacional y Anexa, dirigidas por Gloria Campobello, Bertha Hidalgo, Estela Trueba, Lourdes González y Marta del Carmen González y alumnas de la Escuela Nacional de Danza.<sup>64</sup>

En el Teatro Hidalgo, el 11 de noviembre de 1939 se efectuó una gran velada, en homenaje al presidente de la República Lázaro Cárdenas por “su justa actitud de dar asilo a los republicanos españoles”. Fue organizada por la Sociedad de ex-combatientes de la República española Francisco Javier Mina. Participaron los oradores Ludwing Renn, escritor y ex-combatiente de las Brigadas Internacionales; José Varela, escritor español y comisario de la 46 División (campesina); José Bergamín, escritor español; Alfonso Reyes, escritor mexicano y ex-embajador de México en Argentina y Vicente Lombardo Toledano, secretario general de la CTM.<sup>65</sup>

En 1946 por última vez se bailó en su totalidad el 30-30, en el Estadio de la Ciudad de México, en ocasión del reparto de libros de los primeros años de la escuela primaria, dentro de la campaña de alfabetización.

Finalmente en el Palacio de Bellas Artes, el 12 y 13 de diciembre de 1960, la Escuela Nacional de Danza presentó trozos del 30-30, ballet simbólico revolucionario, libreto de Nellie Campobello, coreografía de Nellie adaptada por Enrique Vela Quintero, música popular adaptada por Francisco Domínguez, diseños de José Clemente Orozco. Como se puede apreciar los créditos cambiaron.

Nellie mencionó en su poema *Estadios*, que el 30-30 también se presentó en Durango, Guanajuato, Morelia, Estado de México, Coahuila, Monterrey, Campeche y Veracruz. Ella enviaba telegramas de invitación al presidente Lázaro Cárdenas para que conociera los “trabajos del ballet”.

<sup>64</sup> *Ballet 30-30*, Estadio de Tamaulipas, volante, SEP, Ciudad Victoria, septiembre 18 de 1939.

<sup>65</sup> *Gran velada*, Teatro Hidalgo, volante, noviembre 11 de 1939.

Después de más de 80 años de la fecha de su estreno, en 1990, dos maestras y coreógrafas de reconocido prestigio nos dan sus impresiones:

Lin Durán se cuestiona: *30-30 ¿ballet de masas?*

En el Estadio Nacional que, en los años 30 y 40, estuvo donde después se construyó la unidad habitacional Benito Juárez, me llevaron mis padres a ver un espectáculo. Se presentaban las hermanas Campobello y sólo recuerdo un grupo enorme ¿500, 1000? de jovencitas, alumnas de las escuelas secundarias vestidas con payasito y falda roja (de algodón) larga hasta el tobillo, que avanzaban de un extremo al otro del Estadio, en una carrera triunfal. Empuñaban un rifle de madera (todas y cada una) sostenido en lo alto mientras corrían velozmente. El impacto que me dejó esta masa roja en un desplazamiento tan vigoroso y tan significativo (yo lo percibí como un triunfo de las mujeres en la Revolución) ha sido inolvidable. Yo tenía (creo) unos ocho años de edad.<sup>66</sup>

Josefina Lavalle relató:

El *30-30* lo vi en el Palacio de Bellas Artes, y recuerdo a Nellie Campobello saliendo de un escotillón con una antorcha grande en la mano y un vestido rojo como talla princesa con vuelo abajo, estaba forrado de negro por dentro, entonces ella era la llamarada que se supone prendía la Revolución y estaban las semillas..., abajo, sí, las muchachas estaban tiradas en el escenario y debajo de unos mantos color gris y cada vez que Nellie pasaba cerca de ellas, ellas levantaban el manto gris y se alzaban un poco o levantaban las manos, algo así pero se les veía lo rojo y se volvían a tapar otra vez. Recuerdo inclusive el tiempo de la música con que abrían y se levantaban tantito y se volvían para abajo hasta que por fin pasaba la *Revolución*, las llamaba y empezaba ese cuadro que era la Revolución, después había otro cuadro de siembra; de las sembradoras, del trabajo campesino... Y la obra terminaba en un gran clímax en donde estaban obreros, campesinos y no sé si completaban la trilogía los intelectuales o no sé quién, pero grandes

<sup>66</sup> DURÁN, Lin, Texto manuscrito solicitado por Patricia Aulestia, s/f.

masas de obreros y campesinos..., venían..., subían..., iban..., bueno: ¡era la apoteosis!<sup>67</sup>

El 30-30 y sus logros dancísticos fueron repetidos en coreografías similares como *Simiente*, *Clarín*, *Barricada* y *Obertura Republicana* de las hermanas Campobello, *La Coronela* de Waldeen y *La Revolución* de Amalia Hernández; así como sus elementos coreográficos son incorporados en festivales escolares dirigidos por alumnas de la Escuela Nacional de Danza.

Para terminar este capítulo dedicado al 30-30, ballet simbólico revolucionario, creación coreográfica que consideramos era imprescindible registrar minuciosamente por sus múltiples significados que la señalan como la obra maestra de su época, recurrimos a Nellie Campobello, la escritora, para que magistralmente nos hable de su danza en los *Estadios*.

*Estadios*

*Nellie Campobello*

### A mi patria

Mi danza, erguida en los estadios,  
sigue el ritmo majestuoso de los vales mexicanos.

Antorchas y banderas, arcos de triunfo  
ha llevado mi danza en su ruta y en su forma  
por mi alma y en el alma de mi raza.  
Mexicana es mi danza, sola es mi danza,  
sola como el viento sobre el mar.  
Como arena que gira en el desierto  
es mi danza, desnuda en su altivez.

<sup>67</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, El 30-30, Entrevista a Josefina Lavalle, octubre 17 de 1990.

Y danzando en los estadios de mi patria,  
se engrandecen siete mil metros cuadrados  
bajo mis pies.

Danzo en los estadios que nos dio la Revolución,  
desde el surco espiritual  
donde la marcha guerrera nació  
en brillante y solemne amanecer  
del veinte de noviembre de mil novecientos diez.

Mi danza indígena,  
sencilla ofrenda de pasos no contados,  
soberbia en su dolor,  
llora a los hombres mexicanos  
muertos de revolución en la Revolución.

Torrentes de almas, cientos y miles,  
me han dado sus aplausos;  
ellas también han ido a seguir mi danza  
con los pies descalzos:

En Durango la devota, al pie de mi sierra,  
lugar de mi exaltación;  
en Guanajuato gentil,  
católica tú, Morelia,  
muy lejos de Villa Ocampo  
y más lejos aún del Real de Guanaceví.

Ciudad única... Ciudad alta...  
Estado de México,  
el fino aire de tu montaña  
me dio un cielo azul,  
hecho símbolo en la vida de mi danza.

Toluca, fuiste la aurora,  
y esperanza de Esperanza.  
Distrito mío Federal,  
¡Oh, amada ciudad de México!,  
dancé para ti.

Era yo una muchacha,  
fue en tu estadio...  
Era el sol del mediodía  
de un veintisiete de abril.

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.

Guanajuato de mi recuerdo,  
donde esté tu voz,  
está la historia de la patria;  
donde esté tu estrella  
queda brillantada el alba.

Amor y anhelo  
te entregué en mi danza  
y tú me diste un verso alado  
en rosa pedestal de estatua.

En tu estadio, quinientas danzarinas,  
cual amapolas rojas,  
iban en la marcha guerrera  
estrechando círculos de Victoria.

Y la danza subió a símbolo,  
símbolo del pasado en el presente,  
del presente en el olvido...  
olvido de la historia.

En Coahuila. ¡Oh amada ciudad de Torreón!,  
en la enjuta Tamaulipas  
he danzado en mi traje rojo  
los himnos que nos dio la Revolución.

En Monterrey, ciudad de oro del Norte,  
diciembre es mi recuerdo,  
yo danzaba por la orilla del río.  
La luna clara como el mediodía,  
esa noche danzaba conmigo.

En el río y sus corrientes  
iban lunas como estrellas,  
y mirándolas en fuga,  
en su ritmo y en el mío,  
yo iba danzando su danza  
vestida de escarcha y frío.

Chiapas, carta de cerros enmarañados,  
de árboles y peñascos,  
en tu cumbre yo dancé  
entre yerbas y guijarros.

La voz del pueblo se oía  
en el ritmo de mis pasos.  
Lluvia de fuego era el sol en su alegría,  
brotaban brasas de la tierra ardiente,  
de fiesta se engalanaba el día:

Era ilusión de mi danza  
hecha signo de cruz sobre mi frente.  
¿Por qué hablar de ti con marimbas,  
son sin límite sonoro?

La ondulación de tu ambiente  
es perfil, color exacto,  
de una noche en que la Historia  
hizo posible tu canto.

Y danzando en Zinapécuaro  
como danzaba en Uruapan,  
me vi llegar a Cuitzeo,  
donde me adorné las trenzas  
con las cintas de colores  
que son colores del pueblo.

Prenda fiel para mi arrullo  
fue mi rebozo palomo,  
ceñido sobre los brazos  
en las danzas abajeñas  
y en los sones michoacanos.

Y entre olanes y listones  
llegué pronto a la Tzaráracua,  
donde bañé mis cabellos  
y dancé con las canaguas.

Márgenes del Cupatitzio  
vieron desnudas mis plantas  
donde sus ondas mojaron  
el vuelo de mis enaguas.

Horizonte y cumbre de una raza,  
Yucatán de los mayas,  
poética es la historia de las líneas majestuosas  
de tu danza.

Poesía hay en la presencia de tu rostro,  
y en tu idioma, herencia de los astros,  
hay belleza y altivez que trasmutan  
el suave silabeo de tus labios.

Y los reflejos de tu tez bronceada  
en los guapacheros y jaranas  
—seis por ocho y tres por cuatro—  
son dibujo fiel, trenzado  
de la filigrana de tus pasos.

Limpia y clara en tu emoción  
cual es la superficie de tu suelo,  
te elevas en el dolor,  
desde el cenote sagrado,  
a Chichén-Itzá, cielo de siglos en tu cielo.

Campeche, clara, perfecta,  
matrona de tu muralla:  
En el cielo, y en la tierra  
donde brillan tus estrellas,  
hay un silencio de estatua,  
donde la vida fue menos  
que la luz de tu belleza,  
y fuego que tiñó la pena.

Campeche, clara y perfecta.  
En murallas, en maderas,  
los piratas te dejaron  
las piedras sobre las piedras  
y el mármol dentro del mármol.  
Junta de lluvias y flores,  
en quebradas y neblinas,

Jalapa es en mi recuerdo  
una estrella hecha de nardos  
en una noche encendida  
Entre orquídeas y gardenias,  
el ballet nació en tu seno.

Fuiste alegría en mis letras,  
de azahar corona en mi ensueño.  
Abrasada con mi danza,  
me diste cumbre en la cumbre.

Mundo empinado en las sobras  
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  
que así dejaba de serlo.

Y al recibir los aplausos,  
llevaban de tantas rosas,  
rosas en los pies descalzos.

Majestuosa en sus palacios,  
talavera azul realzada,  
para esplendor de mi danza  
Puebla me habló en mexicano.

Cenefas de azul más claro  
y cruces de azul y blanco;  
hornacinas de turquesa  
que miran de calle a calle,  
enmarcaron en sus brillos  
mi danza, paso a paso.

Al lado de Piedras Negras  
al lado Paso de Águila,  
ardientes tierras y arenas  
entenebrecían el aire  
acompañando a mi danza  
hasta ser pétalo abierto  
en el marfil de mi carne.

En remolino en llamas  
giraba ardoroso el viento  
azotando nuestros rostros.

Sus lenguas eran de fuego  
y borraban nuestros pasos  
desfigurando la senda  
y abrazando en el olvido  
la historia de nuestra huella.

En San Luis Potosí  
dancé tendiendo de frente  
la afirmación de mi estrella.  
En la noche, en la mañana,  
en la tarde,  
con el sol o con la luna,  
con mi pueblo y su tristeza.

Era el Norte, eran sus calles,  
que recorrimos cantando;  
y al mirar nuestra alegría,  
con las voces de aquel pueblo  
danzamos, flor de poesía,  
ritmo del alma en su juego.

Veracruz, mar en orilla,  
te traje desde mi Norte,  
arena azul en el trigo,  
y en tu playa, al esparcirla,  
se trenzaron los caminos.

El silencio de mi danza  
supo de buitres en su cruz,  
que perseguían mi impulso,  
dardo clavado en mi ser,  
como el ave de rapiña,  
que vuelve sombra la luz.

De colores me he vestido  
en percales ataviada,  
mi túnica roja, roja como el alba,  
roja tierra, roja llama.  
Túnica verde, verde como espiga verde  
del temprano trigo de mi infancia.

Danzando sobre la tierra rosa,  
rosa y morena de los campos de mi patria.

Haciendo una pausa a la miseria,  
en un canto juvenil de alegría,  
he hundido mi planta  
en el surco de tierra cobriza,  
y fue ahí donde germinó la semilla;  
donde las piedras de afilados picos  
rompieron mis pies y absorbieron mi vida.

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 ti he danzado,  
he ido sumisa a prostrarme 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.<sup>68</sup>



Nellie Campobello en el ballet 30-30.

<sup>68</sup> CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, pp. 275-282.



Ballet 30-30.

## MARTHA GRAHAM BECADA EN MÉXICO

“...BAILARINA BECADA”, destacaron los encabezados de las notas de prensa de Filadelfia. Noticia que la propia Martha Graham recordó años más tarde:

En marzo de 1932 fui distinguida con la primera beca dada a una bailarina por la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, que me ofreció la oportunidad de ir a Europa a estudiar con la bailarina alemana Mary Wigman, pero dije no. Alguna gente todavía piensa que estudié con Wigman. No es verdad. Escogí a México como compromiso.<sup>69</sup>

La Graham comenzó a estudiar danza a los 22 años en la Denishawn en 1916; fue miembro de los *Denishawn Dancers* hasta 1923, donde conoció algo de la cultura tolteca cuando protagonizó *Xóchitl* de Ted Shawn, que la consagró como intérprete. Se inició como maestra en la *Eastman School of Music* de Rochester.

Ofreció su primer recital de solista de concierto en Nueva York en 1926 y un año después fundó su célebre Escuela: *Martha Graham School of Contemporary Dance*.<sup>70</sup>

Graham tuvo como colaborador cercano desde 1926 al pianista y compositor americano Louis Horst, con él viajó a México durante la

<sup>69</sup> GRAHAM, Martha, *Bood Memory*, Autobiografía, p. 142.

<sup>70</sup> KOEGLER, H., *The concise Oxford Dictionary of Ballet*, p. 182.

Revolución agraria para “pasar un año estudiando las danzas nativas de Yucatán y otras partes de México”.<sup>71</sup>

Martha en Teotihuacán subió hasta lo alto de las pirámides, ahí, bañada por el sol y el viento descubrió que “todos los sentimientos humanos son los mismos” y supo que en su quehacer creativo posterior no solamente se limitaría a lo indio-americano sino también a lo indio-mexicano.<sup>72</sup>

Estrenó en Nueva York, en el *Craig Theatre* el 2 de febrero de 1931, su primera obra de grupo *Misterios primitivos* con música de Horst. Este ballet en tres partes: “Himno a la Virgen”, “Crucifixión” y “Hosannah”, es un exótico ritual cristiano, mezcla hispano-hindú, que recordó al público culto los murales mexicanos. Al entrevistarla sobre estas influencias, la Graham admitió haberse inspirado en José Clemente Orozco, “el pintor que adaptó con fines nacionalistas la tradición pictórica europea”,<sup>73</sup> así también reconoció que más que Picasso fue el sentido social de los artistas mexicanos lo que la hizo incursionar en nuevas formas de arte.

Por cierto, durante su permanencia en Nueva York, Orozco prefirió como “su diversión favorita” ver a los verdaderos artistas del baile, que consideraba como la más completa de las formas... Rara vez dejó de ver alguna bailarina famosa.

...Orozco se decepcionaba invariablemente con las actuaciones de los bailarines norteamericanos. Apreciaba las nuevas ideas de Martha Graham y otras bailarinas de su escuela, pero encontraba “demasiado cálculo y muy poca espontaneidad” en su concepción de danza. Creía que sus representaciones resultaban mucho más limitadas que el anunciado objetivo de buscar material en el mundo subconsciente de los impulsos poéticos, las impresiones y los símbolos. Decía que sólo logra-

<sup>71</sup> “Martha Graham to pass year in Mexico studing Native Rituals” *Morning Public Ledger*, Philadelphia, marzo 14 de 1932.

<sup>72</sup> GRAHAM, Martha, *op. cit.* p. 144.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 85.

ba un surrealismo inventado y sin relación con su suelo o con la vida contemporánea. Después de uno de los llamados “ballets intelectuales” Orozco hacía notar:

Carecen de espontaneidad y no tienen ninguna relación con su tiempo ni con su país. Los coreógrafos se sientan en algún estudio de *Greenwich Village* y producen los bailes puramente por esfuerzo racional. El resultado podría ser de este modo o del otro, lo cual en realidad no importa. No hay tradición detrás de sus movimientos, nada despierta una respuesta en las mentes y en los corazones del auditorio, excepto algún fragmento fuera de lugar, de sensacionalismo arrancado del contexto, aquí y allá, de lo griego, lo azteca, lo hindú, o de alguna fuente aprovechable. Si quieren aprender acerca del arte y la función de la danza, que vayan a Valencia y vean a las jóvenes bailando en las calles.<sup>74</sup>

Martha Graham fue huésped de la Escuela de Danza de la SEP.<sup>75</sup>



Martha Graham en Yucatán.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 279-280.

<sup>75</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas del teatro de hoy*, p. 74.



Martha Graham en Yucatán.

## **UNA DECISIÓN PROBLEMÁTICA. LA ESCUELA DE DANZA**

**L**A ESCUELA DE DANZA se organizó en el año 1931, en la Secretaría de Educación Pública con el nombre de Escuela de Plástica Dinámica, adquirió ya en el año de 1932 vida definitiva, con la tendencia de satisfacer dos necesidades fundamentales: la enseñanza del baile, como un medio de educación física y estética; y la organización de un cuerpo de danzantes que tuvo a su cargo la ejecución de bailes en representaciones públicas.

Conforme a un plan de estudios hecho por especialistas de la enseñanza, se propuso organizarla con la tendencia de crear dos carreras: una corta, de simple iniciación para el pueblo y una de mediana duración para formar a los futuros profesores de danza de las escuelas. La orientación central consistía en extraer de la verdadera tradición nacional y de las formas populares de baile las manifestaciones más importantes que formaran el verdadero baile mexicano.

La ejecución de bailes públicos se consideraba de gran importancia como medio para lograr verdaderas creaciones populares que condensaran las expresiones propias del país. Para reanudar la tradición de la danza, los profesores deberían ser danzantes indígenas de Oaxaca, de las Huastecas, del Istmo de Tehuantepec y del Estado de México.

Oportunamente se dieron a conocer los detalles del funcionamiento de la Escuela de Danza.<sup>76</sup>

Este texto en cuya redacción abundan las palabras: “verdadera (o), importantes, nacional, populares, y mexicano”, fue reproducido en el *Boletín de la SEP* y nos muestra el gran problema que ocasionó a las autoridades el decidir establecer una Escuela de Danza oficial, en la cual debían conciliar los intereses personales y las ideologías que pugnaban por dominar: el nacionalismo y el universalismo.

Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, creó el 5 de febrero de 1932 el Consejo de Bellas Artes, organismo en el que delegó el estudio del caso.

El Consejo de Bellas Artes determinó que la escuela de baile debía depender directamente del Departamento de Bellas Artes y se pronunció a favor de su existencia.

Los integrantes de dicho Consejo: José Gorostiza, consejero administrativo, Xavier Villaurrutia de la Sección de Literatura y Teatro y Rufino Tamayo de la Sección de Pintura, diagnosticaron basados exclusivamente en las proposiciones presentadas por Nellie Campobello, profesora de bailes mexicanos de la Escuela de Plástica Dinámica y Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional de Música.

Debemos preguntarnos ¿por qué no fueron tomados en cuenta los planes de la Escuela de Plástica Dinámica elaborados por Hipólito Zybin y presentados por Carlos E. González, directores artístico y técnico respectivamente? Tal vez haya sido porque no se adaptaron en la práctica pese a las buenas intenciones que se manifestaron en su inauguración:

<sup>76</sup> “Nueva orientación a la Escuela de Danza en sentido nacional”, *Excelsior*, diciembre 30 de 1931.

De manera oficial se anunció... (la) apertura de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica lo que quiere decir en buen romance una escuela especializada para bailes. La preparación de bailarines será objeto de un estudio completo y perfectamente metodizado de un programa de materias que ya se tiene formado, para su divulgación...

Aparecen desde luego dos aspectos fundamentales en esta cuestión. Es el primero en el que se refiere a la formación de bailarines. Para ello se inscribirán en la escuela como alumnos, niños de nueve a doce años de edad con exclusión de cualquiera otra edad. Estos chicos no serán utilizados para fiestas, exhibiciones u otros actos escolares. Quedarán dedicados al estudio de materias que forman el programa y que son entre otras, el estudio del piano, idiomas, dibujo, mitología y todas aquellas otras enseñanzas que completen su cultura artística. No se descuidará naturalmente, su asistencia a las escuelas primarias, dado que en la edad aludida todos los alumnos de la Escuela de Bailes están haciendo su educación primaria. Para ello se tiene ya combinadas sus horas para una y otra actividades.

Habrà en esta nueva escuela un curso libre para todas aquellas personas, inclusive adultos, que deseen dedicarse al aprendizaje del baile técnicamente.

A grandes rasgos también podemos dar a conocer las finalidades que se persiguen: preparar nuevos rumbos de actividad para la niñez y llegar a formar grupos de *dilettanti* del arte coreográfico. La concurrencia de estas circunstancias llevará ineludiblemente a la formación, a la creación mejor dicho, del ballet nacional.<sup>77</sup>

Zybin había propuesto una carrera de seis años para el curso básico y dos años para dos cursos obligatorios especiales, en total ocho años con cuarenta horas semanales de trabajo. Zybin se comprometía a preparar 120 alumnos gratuitos admitiendo cada año únicamente a 40, para lo cual era necesario contar con ocho salas para clases y ensayos. La triste realidad fue que la Escuela se inició con el siguiente horario:

<sup>77</sup> “La Escuela Nacional de Plástica Dinámica”, *El Universal*, febrero 21 de 1931.

DESPERTAR DE LA REPÚBLICA DANCÍSTICA MEXICANA

Lunes	5:00 a 6:30	5:30 a 7:00	6:00 a 7:30	6:00 a 8:00	6:30 a 8:00	7:00 a 8:00	7:30 a 9:00
	Bailes mexicanos Profesoras Gloria y Nellie Campobello	Ballet Clásico Prof. Adela y Linda Costa, Hipólito Zybin 2do. grupo	Ballet Clásico Profesor Hipólito Zybin 1er. grupo		Ballet Clásico Profesor Hipólito Zybin 1er. grupo	Gimnasia Rítmica Plástica Profesor Enrique Zapata	
Martes							
Miércoles							
Jueves	Bailes mexicanos Profesoras Gloria y Nellie Campobello						
Viernes			Ballet Clásico Profesor Hipólito Zybin 1er. grupo				Ballet Clásico Profesores Adela y Linda Costa, Hipólito Zybin 2do. grupo
Sábado				Bailes mexicanos Profesoras Gloria y Nellie Campobello, Gimnasia Rítmica Plástica Profesor Enrique Zapata			

Solamente se impartieron 16 horas semanales de clases con tres materias: Ballet clásico, Bailes mexicanos y Gimnasia rítmica plástica y seis maestros: Hipólito Zybin, Gloria y Nellie Campobello, Adela y Linda Costa y Enrique Zapata.

Las condiciones del momento no permitieron cumplir con lo planeado por Zybin.

El fin principal que se persigue con esta escuela, es la formación de un cuerpo de baile clásico de la Secretaría, organización que hasta hoy y debido a diversas circunstancias, no ha sido posible sostener ni formalizar. También se quiere formar el profesorado de cultura estética que hasta ahora no se tiene sino en forma desorganizada.

Por esta razón se invitará a todas las personas que bailen clásicamente y que puedan dedicar tiempo a la enseñanza de esa materia a niñas y niños.<sup>78</sup>

Evidentemente el programa de Zybin era completísimo y aspiraba a formar un artista digno de representar a la “raza cósmica”, vislumbrada por José Vasconcelos, un ciudadano hispanoamericano, un hombre poseedor de una cultura enciclopédica, un profesional del arte coreográfico ideal. Podríamos asegurar que Zybin se adelantó a perfilar lo que se desea hoy del artista de la danza del siglo XXI.

Pero, aunque los miembros del Consejo de Bellas Artes reconocieron que:

El año pasado, a pesar que sólo el profesor Hipólito Zybin dio regularmente sus clases, porque no existió propiamente la Escuela de Baile, hubo una inscripción de más de cien alumnos, de los cuales se examinaron cuarenta.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> “Se establecerá la Escuela de Plástica Dinámica”, *El Nacional Revolucionario*, abril 2 de 1931.

<sup>79</sup> CHÁVEZ, C., Archivo de la Secretaría de Educación Pública.

Se impuso la ideología oficial nacionalista y se inclinaron por revisar las proposiciones de Campobello y de Chávez, ambas propuestas defendían la creación dancística nacional desde distintos puntos de vista.

Nellie Campobello propuso crear una Escuela Mexicana de Ballet aprovechando los recursos coreográficos de las diferentes danzas regionales del país, labor a la que se avocó un grupo de profesionales (otros profesores y alumnos distinguidos).

Al paso del tiempo, no se entiende a Nellie, por esas fechas afirmaba:

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, simplemente, en exposiciones escolares; pero esto naturalmente inofensivo e inocente, en nuestro medio no cabía ni cabe. Para practicar entre nosotros el ballet a la manera inglesa o rusa falta mucho más que mucho: falta la tradición del ballet.<sup>80</sup>

Así también la Campobello opinó:

Los bailes mexicanos que hasta ahora se han considerado más nuestros, en realidad no son sino transformaciones, adaptaciones.

...Consideramos que nuestras razas más puras, son la tarahumara y la yaqui; que en sus bailes está la orientación de las danzas mexicanas. De ahí nuestro empeño en recoger ritmos rituales yaquis y tahumaras. Ahora que no pretendemos hacer danza de tribu, sino asimilar los elementos que formarán un arte sin pintores (quismo) fácil...<sup>81</sup>

Por otro lado, no hay que olvidar que cuando Nellie aceptó colaborar con la SEP y comentó:

<sup>80</sup> CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, 1960.

<sup>81</sup> DEL RÍO, C., "Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas", *Revista de Revistas*.

El entonces subsecretario del ramo, Carlos Trejo de Tejada, dirigía las actividades artísticas de tipo popular y él mismo miraba por los ballets y danzas mexicanas incluidos en los programas de los calendarios oficiales, todo ello dentro de un marco puramente escolar y sin la menor pretensión de ir a un profesionalismo.<sup>82</sup>

Ella misma se reconocía como “alumna adelantada” que “impartía (clases de danza), en algunas escuelas de la Secretaría de Educación Pública, en la Escuela Indígena y en la Normal de Maestros” dedicada a esa “adorable misión de la danza por la danza”.

Por todo esto estoy de acuerdo con la crítica que hizo el Consejo de Bellas Artes a la proposición de Nellie Campobello:

...Una Escuela Nacional, al modo de la Escuela Rusa o de la Escuela Francesa, es el resultado de una tradición que no es posible improvisar en un laboratorio...

Este grupo de profesionales estaría incapacitado para realizar los trabajos de investigación en que debería fundarse la obra de creación... En cambio los profesores misioneros están en mejores condiciones para recoger, en las mismas fuentes, toda la documentación que fuere preciso, la cual, debidamente clasificada y ordenada proporcionaría la posibilidad de que el grupo de profesionales reconstruyera los bailes regionales e intentara trabajos tendientes a la producción de un genuino ballet mexicano.<sup>83</sup>

Así mismo discrepo en la objeción expresada por dicho Consejo con el sentido de que:

No hay en México diez profesionales suficientemente aptos para coincidir en una labor hasta cierto punto unánime como debe ser toda obra de creación.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> CAMPOBELLO, Nellie, *op. cit.*

<sup>83</sup> CHÁVEZ, C., Documento del Consejo de Bellas Artes, Archivo de la SEP.

<sup>84</sup> *Idem.*

Pienso que no hubo oportunidad para Pedro Rubín, consagrado internacionalmente en las capitales artísticas del mundo, ni para Enrique Velezzi (Vela Quintero) de la Compañía Pavley y Oukrainsky; los dos mexicanos regresaron en esos años a trabajar en “su Patria”. Como ellos, muchos otros profesionales que tuvieron experiencia en el extranjero, no fueron apoyados por las instancias culturales como los del propio ambiente nacional, como Miss Carroll. Con un profesional basta para generar todo un movimiento creativo. Ejemplos hay muchos, para muestra un botón: Uday Shankar en la India.

Carlos Chávez propuso a su vez destinar el presupuesto de la Escuela de Danza, únicamente a la presentación de las danzas indígenas de cada región en los programas de recreación. Consideró que no se debía impartir enseñanza de la danza, hasta contar con “una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país”.

Llama la atención cómo el Consejo de Bellas Artes, descalificó a los danzantes indígenas para ser profesores, al examinar la propuesta de Chávez mencionaba en su dictamen entre paréntesis: “(danzan con los pies, explicarían la danza con los pies)”.

De igual forma merece recapacitar en la conclusión a la que llegó el propio Chávez para:

Designar como encauzador, director de los trabajos, a un individuo que no sea bailarín, sino que tenga la capacidad estética y las orientaciones generales en materia de arte, necesarias para ir concretando las expresiones coreográficas de los indígenas.<sup>85</sup>

La conclusión del Consejo de Bellas Artes coincidió con la de Chávez, resolvió:

<sup>85</sup> *Idem.*

Que el director de la Escuela deberá ser preferentemente un pintor, tanto 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.<sup>86</sup>

Los artistas plásticos en México, desde los años 20 se habían distinguido por sus cruzadas en pro de un arte eminentemente nacional, validado internacionalmente. Algunos de ellos incursionaron en el arte de “vanguardia” incorporándose así a la “modernidad” que los hacía partícipes de la “cultura universal”. Otros pintores, junto con los músicos, laboraron activamente en las Misiones Culturales cuando el Estado mexicano decidió cuidar de “sus tradiciones nacionales”, salvaguardándolas del dominio cultural extranjero. Estos artistas probaron en sus “movimientos”, dotes autosuggestivas para la organización y administración de sus proyectos.

Merece reproducirse el texto del Consejo respecto a lo que Chávez propuso porque creo que no les faltaba razón, reiterando que debía hacerse una reunión de todas esas expresiones diversas que vivían en cada región, para lograr una expresión total,<sup>87</sup> se refería a las diferentes danzas y bailes mexicanos:

Sería curioso pensar en este razonamiento para la creación de una canción o de la comida mexicana. Sería el sistema del “puchero” o de la “olla podrida”. Para crear la comida mexicana se necesita echar en la olla el mole poblano, el pozole, los huevos rancheros, etcétera. El resultado será la comida mexicana.<sup>88</sup>

Continúa el alegato al respecto, en el documento del Consejo:

La creación de la danza mexicana no es un acto voluntario (en caso de ser posible), no hay duda que el pueblo español sabe bailar. No hay duda que

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> *Idem.*

el baile español existe. Pero existe no como la suma de la jota, la sardana, el fado y del zorcico, sino por las expresiones humanas de cada uno de estos bailes.<sup>89</sup>

En fin, el problema se resolvió antes de que se reprodujera el frío documento, en que se resumía el acuerdo del Consejo de Bellas Artes sobre el caso. Regreso a dos pensamientos de sus protagonistas: Carlos Chávez refiriéndose a los bailarines profesionales y semiprofesionales apuntó: “evidentemente les ha faltado la orientación conveniente”. Nellie Campobello, años más tarde soñaba: “lentamente se irá formando, con voluntad económica, la afición por la danza y algún día las cosas serán diferentes”.

A continuación se presenta el Acuerdo del Consejo:

Al C. Jefe Administrativo del Departamento de Bellas Artes

Presente

Conforme al dictámen de fecha 15 de marzo próximo pasado, aprobado por el Consejo de Bellas Artes, se servirá usted proceder a la organización de la Escuela de Danza de esta Secretaría, en la inteligencia de que su funcionamiento estará sujeto al siguiente programa:

Primer año:

- Técnica del baile. Primer curso. Ejercicios rítmicos elementales, movimientos expresivos naturales.
- Baile mexicano. Primer curso. Ritmos elementales, su diferenciación según las regiones de donde procedan.
- Plástica escénica.

<sup>89</sup> *Idem.*

LOS AÑOS DE LA PRIMERA GENERACIÓN FORMADA EN CENTROS...

Segundo año:

- Técnica de baile. Segundo curso. Ejercicios rítmicos superiores.
- Baile mexicano. Segundo curso. Aplicación de los ritmos estudiados en el año anterior. Conjuntos.
- Especialidad.
- Plástica escénica.

Tercer año:

- Técnica del baile. Tercer curso. Perfeccionamiento de los ejercicios aprendidos en años anteriores para mantener al alumno en las condiciones necesarias de agilidad y destreza.
- Bailes mexicanos. Tercer curso. Interpretación y creación.
- Especialidad.
- Ballet (*mise en scene* de ballets mexicanos, elaborados con la colaboración de bailarines, músicos, literatos y pintores. Laboratorio).

Personal de la Escuela que deberá ser nombrado a partir del día 15 de los corrientes y estará formado por las siguientes personas:

1 Director	Carlos Mérida
1 Profesor de danza (auxiliar de las actividades técnicas de la Escuela) colaborador con el músico y los pintores, en la elaboración de los experimentos del tercer año.	Nellie Campobello
1 Profesor de bailes mexicanos (1 <sup>er</sup> y 2 <sup>do</sup> años)	Gloria Campobello
1 Profesor de técnica del baile (1 <sup>er</sup> y 2 <sup>do</sup> años)	Hipólito Zybin
1 Profesor de baile griego	(Vacante)
1 Profesor de bailes populares extranjeros	(Vacante)
1 Profesor de baile teatral	(Vacante)
2 Profesores de plástica escénica	Agustín Lazo Carlos Orozco
1 Músico	Francisco Domínguez
3 Acompañantes pianistas	(los ya nombrados)

## DESPERTAR DE LA REPÚBLICA DANCÍSTICA MEXICANA

En su oportunidad presentará usted al Consejo los programas detallados que sobre cada una de las materias formulen los profesores respectivos, así como las propuestas necesarias para cubrir las plazas que aparecerán vacantes.

México, D. F., a 14 de abril de 1932.

Sancionado

El Presidente

Luis Padilla Nervo<sup>90</sup>



Carlos Mérida, Nellie y Gloria Campobello y Carlos Orozco Romero,  
personal directivo y técnico de la Escuela de Danza.

<sup>90</sup> Acuerdo 30 del Consejo de Bellas Artes.

## HACIA LA CREACIÓN DE UN BALLET MEXICANO: UN PROYECTO NACIONALISTA INTERRUMPIDO

A FINES DE 1934, el 10, 11 y 13 de noviembre, en el Teatro Hidalgo la Escuela de Danza de la SEP presentó el *Festival de danzas mexicanas*, constituyendo este programa el trabajo más serio que se había realizado en materia de coreografía mexicana.

Tres largos años de labor desempeñó Carlos Mérida como director de la Escuela de Danza y en estas funciones pudo dar testimonio de los resultados que su gestión logró en la naciente institución dancística. De 1932 a 1934 Mérida se empeñó en desarrollar las bases para la creación del ballet mexicano. En la presentación del programa, Carlos Mérida dijo:

Son éstas las primeras experiencias importantes que se han hecho para dar incremento a la coreografía mexicana, basadas en ritmos y movimientos de las danzas rituales...

Figuran en el programa, con el propósito de hacerlo más variado, bailes de aspectos y caracteres diferentes. Nuestros resultados son aún más modestos, de acuerdo con las limitadas condiciones de esta Escuela destinada a perfeccionar una de las formas más delicadas y complejas de la expresión. El ballet es obra de conjunto, un total en que se suman armónica, exactamente, diversas perfecciones que deben mantener, ofreciéndola, su propia

vida particular: la obra del coreógrafo, de los bailarines, de los pintores escenógrafos, de los músicos...

Hemos tenido la colaboración de muchos artistas. Es con el valioso esfuerzo de todos ellos que ha sido posible presentar ahora, por primera vez en México, la aportación inimaginable de esta varia y lenta labor...

El programa incluía cuatro ejercicios coreográficos: *Cinco pasos de danza*, *Bailes istmeños*, *La danza de los Malinches* y *La Virgen y las Fieras*. Para poder analizar las diferencias de estructuras coreográficas transcribiremos textualmente el programa de mano.

1. *Cinco pasos de danza*. Motivos de la danza ritual de Concheros, con acompañamiento de conchas de armadillo. Escenografía y Figurines de la clase de Plástica Escénica de la Escuela, a cargo del profesor Carlos Orozco Romero. Arreglo y Dirección musical del maestro Francisco Domínguez. Acompañamiento: Rafael Sánchez y sus concheros. Toman parte un grupo de 25 alumnos.

La danza conocida comunmente en el Distrito Federal con el nombre de Danza de Concheros, es llamada Danza de Apaches o Huehuenches en el centro de la República. Esta danza se baila en los Estados de Guanajuato, Querétaro, México y parte de Hidalgo y Puebla, siendo originaria del Estado de Guanajuato.

Esta danza es ritual (religiosa) y aunque de origen indígena (Otomí), la han asimilado gran número de danzantes mestizos que habitan el Distrito Federal, al grado de haber creado la Corporación de Concheros del Estado de México, que cuenta con varios centenares de asociados. En las fiestas tradicionales del Señor del Claustro en Tacuba, de la Virgen de los Remedios en su Santuario, del Sacro Monte en Amecameca, de la Virgen de Guadalupe en la Villa, del Santuario del Santo Señor de Chalma y otros lugares más de los alrededores de la Capital, encontraremos grandes conjuntos de estos danzantes, colocados en círculo danzando infatigables durante todo el día acompañados por sus jaranas hechas de conchas de armadillo en su mayoría (de donde viene el nombre de concheros).

La música es esencialmente rítmica. Solamente acompañan sus pasos de danza con tres acordes perfectos, el de tónica, el de dominante y el de subdominante, ya sea en su estado fundamental o en sus diversas inversiones. Los pasos de la danza se distinguen por su sobriedad y precisión llegando algunos de ellos a constituir verdaderos actos de acrobacia sin ser ésta, naturalmente, la característica de esa danza.

2. *Bailes istmeños*. Bailable realizado bajo la dirección de la profesora Nellie Campobello en su clase de Bailes Regionales, con temas de Ritmos Mestizos del Istmo.

Acompañamiento: Marimba de los hermanos Marín.

Toman parte: Nellie Campobello, Margarita Alvarado, Carmen Macías, Susana Montes de Oca, Alicia Monjarás, Josefina Luna, Lupe Robles, Isabel Gutiérrez, Emma Ruiz, Ana María Zamora, Eva Robledo y Salvador Rodríguez.

Estas danzas mestizas proceden de la región del Istmo de Tehuantepec. Se caracterizan por su expresión hierática y tienen un ritmo muy semejante al andar de la mujer istmeña.

El bailable está basado en una vieja leyenda de una joven que sufre de amor, a la cual tratan de consolar sus compañeras, por medio de cantos, bailes y flores.

La parte coreográfica está desarrollada con sones bailados por parejas, y con un zapateado original, con los tiempos y pasos de jarabe oaxaqueño y de la clásica Zandunga.

3. *La danza de los Malinches*. Experimental mexicano realizado en la clase de Ritmos Mexicanos a cargo de la profesora Gloria Campobello sobre temas de una danza ritual de San Dionisio del Mar, Tehuantepec.

Escenografía y figurines del profesor Carlos Orozco Romero ayudado por su alumno Gabriel Álvarez de la clase de Plástica Escénica. Arreglo y dirección musical del maestro F., Domínguez. Trajes de Paqueta.

Toman parte las siguientes parejas: Catalina Esparza y Augusto Pérez, Alicia Ríos y Eulalio Arroy, Concepción Pichardo y Antonio Aguilar, Ana María Zamora y Antonio Romero, Ana María Vázquez y Manuel Aburto, Concepción Juárez Ávalos y Gabriel Álvarez, Tahoser Lara y Francisco León.

La danza de Los Malinches es ritual y la ejecutan los indios Huaves de la región del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, especialmente en San Dionisio del Mar, cercano a Salina Cruz. Recopiló la música de esta danza el profesor Nabor Hurtado González, de las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación.

En la escenificación que presenta la Escuela no se han aprovechado más que seis pasos de la danza, los cuales son sumamente característicos.

Esta danza está considerada como prehistórica y es una de las más bellas de la región de Tehuantepec por su indumentaria, y en especial por su coreografía.

4. *La Virgen y las Fieras*. Ballet del maestro Francisco Domínguez, basado en la leyenda otomí del mismo nombre.

Dirección coreográfica de la profesora Gloria Campobello. Escenografía y figurines realizados en la clase de Plástica Escénica a cargo del profesor Carlos Orozco Romero.

Alumno colaborador: Antonio Romero.

Orquesta formada por miembros de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección del autor. Trajes Paquita.

Personajes: La Virgen, Gloria Campobello; La muerte, Nellie Campobello; El Diablo, Salvador Rodríguez; Las doncellas Martha Bracho, Catalina Esparza, Concepción Juárez Ávalos, Tahoser Lara, Estela Ortiz, Alicia Ríos, Anita Mérida y Ana María Vázquez; Las Fieras, Margarita Alvarado, Emma Ruiz, Alicia Monjarás, María Teresa Ortiz, Ana Ma. Zamora, María de Jesús Rodríguez, Gabriel Álvarez, Manuel Abanto, Francisco de León, Sergio Ballesteros, Antonio Aguilar y Eulalio Arroy.

Este ballet está basado en el argumento de la Danza Ritual publicada con el nombre de *La Virgen y las Fieras*, originaria de la Huasteca, la cual se danza en algunos pueblos indígenas otomíes del Estado de Hidalgo, durante las fiestas tradicionales. El argumento, tan sugestivo e ingenuo, está basado en una leyenda tradicional de procedencia prehispánica.

Cierta vez una virgen indígena salió de su jacal y se internó en la selva atraída por los trinos de los tzentzontles, y la belleza de las florecitas silvestres. Cuando estaba en lo más espeso de la selva se extravió y fue acometida por los espíritus malos.

La virgen asustada clamó en su auxilio a los animales que tanto la querían. A su llamado acudieron leones, tigres, lobos, toros, etcétera, los cuales alejaron a los espíritus del mal y rodearon a la Virgen, salvándola.

La danza de *La Virgen y las Fieras* como la mayoría de las danzas rituales de México, tiene una profunda raigambre pagana prehistórica. Tanto su asunto como su forma, su música y sus ritmos son absolutamente aborígenes. Los espíritus del mal (representados por el diablo y la muerte) tuvieron un concepto religioso cristiano, pero eso se debe a que los misioneros hábilmente aprovecharon la música y la danza de los aborígenes para inculcarles su doctrina, modificando la ideología y sentido primitivo de la danza.

Al convertir esta danza en ballet se ha respetado fundamentalmente su argumento y las evoluciones de las fieras, que encierran dentro de sus diversas figuras y movimientos, todo el espíritu de la danza mexicana.

Tan sólo dos melodías de la danza original se han empleado en la construcción temática del ballet. Todo lo demás se ha creado, procurando darle un mayor relieve a cada personaje o grupos que intervienen en el bailable que ha sido dividido en cuatro escenas principales: (Preludio), 1ª Juego de las Doncellas; 2ª Danza de la muerte; 3ª Danza del Diablo (la Tentación); 4ª Danza de las Fieras y danza general (final). Francisco Domínguez.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Escuela de Danza, Festival de danzas mexicanas, Teatro Hidalgo, programa de mano, México, noviembre 10, 11, 12 y 13 de 1934.

Carlos Mérida calificó al Festival como un “improbo esfuerzo para muy modestos resultados”. Al comprometerse en buscar una proyección nacionalista para la Escuela, apoyó decididamente al Laboratorio de Ritmos Plásticos Mexicanos, organizando el material que encontró en el plantel de las Misiones Culturales sobre el que basó la manifestación de una danza mexicana moderna.

Como podemos apreciar en la descripción del programa, la obra coreográfica se muestra como “motivos” o “experimental mexicano”, cuando se refieren a escenificaciones de danzas rituales, “bailable” cuando el material dancístico son producto del mestizaje y, se califica como “ballet” cuando el argumento se apega a una leyenda prehispánica tradicional. En la práctica son aplicados los conceptos defendidos en varios documentos por Mérida:

Escogimos para estudio y enseñanza... cuatro danzas de diferentes regiones y de diferente carácter... Se puede decir, sin lugar a dudas que estas danzas constituyen la base sobre la cual se desarrolló más tarde en forma tan rotunda el ballet mexicano.

Carlos Mérida recurrió a la investigación para realizar este trabajo:

La investigación tenía por objeto, formar un archivo lo más completo posible de los aspectos coreográfico-musicales y pictóricos de las danzas y bailes más característicos del país. Ese plan, con sus dos aspectos fundamentales, el uno sobre danzas rituales o aborígenes y el otro sobre danzas mestizas o criollas, se llevó a cabo hasta donde fue posible, habiéndose localizado y catalogado hasta 63 danzas peculiares de la nación mexicana.

Se trazó un plan que comprendía estudios de cada danza en conjunto, estudios de pasos y nomenclatura, descripción de éstos, carácter de los mismos, evoluciones de la danza en cuestión, actitudes coreográficas, número de personas que intervienen, procedencia, grado de pureza. Además se establecía copiar la indumentaria auténtica, la forma de ésta, establecer el grado de pureza, detalles de confección estudios de escenarios en que se

mueve, tipos de danzantes: raza, aspectos físicos, plásticos, grado de belleza, carácter, etcétera. Por otra parte, la investigación comprendía compilación de música, tipo de instrumentos e instrumentación, grado de pureza, carácter. Teníamos la idea de usar para el trabajo, cinematógrafo, fotografía a color y realizar la grabación de la música. Trabajo para musicólogos, coreógrafos y pintores.<sup>92</sup>

Carlos Mérida también había detectado la falta de una pedagogía adecuada para la enseñanza mexicana y propuso un plan de acción para crear una pedagogía coreográfica mexicana. Fue apoyado en ello por las hermanas Campobello y Francisco Domínguez.

La tarea fue lenta. Para preparar el programa del *Festival de danzas mexicanas* con alumnos de 12 a 19 años, la mayoría nacidos en el Distrito Federal, ensayan un trabajo de laboratorio en dos puntos que tienen tres aspectos cada uno. El primero, grupo aborigen: pasos de danza (técnica) y conjuntos coreográficos (evoluciones), el segundo: grupo mestizo o criollo: actitudes y ritmos, pasos de baile (técnica), bailes de conjunto. Se ensayan ritmos en reposo (sentados y de pie) y ritmos en movimiento. Los ritmos se trabajaron en movimientos de manos, brazos, busto y cabeza (simultáneo o alternado) con melodías otomíes, huicholas, mexicanas y zacapoaxtlas en ritmos binarios y ternarios. Otros ritmos aplicaron la flexión de rodilla; movimientos de cabeza, manos y brazos; hombros y cabeza; brazos, cabeza y busto; piernas, flexión de rodilla y posición de brazos con ritmos yucatecos, tehuanos, michoacanos, tarahumaras, yaquis (en serie). Se acompañan con instrumentos de percusión: timbales, bules de agua, sonajas, raspadores, cascabeles.<sup>93</sup>

Carlos Mérida y sus colaboradores apreciaron que “tenían en las manos un verdadero venero de posibilidades para la coreografía moderna mexicana”.

<sup>92</sup> MÉRIDA, Carlos, *Notas autobiográficas*.

<sup>93</sup> MÉRIDA, Carlos, *Proyecto de acción*.

Durante 1932 se trajo a la Escuela un grupo de danzantes del Estado de México. Domínguez pautó doce pasos de danza y sólo pudieron aprovecharse cinco. Estos pasos fueron enseñados a Gloria Campobello y luego ella los ensayó a los alumnos. Las evoluciones culminan en lo que hemos descrito como *Cinco pasos de danza*. En 1933 se hizo algo semejante y seis pasos fueron los utilizados para *La danza de los Malinches*. Así se constituye el repertorio creado durante la gestión de Carlos Mérida como director de la Escuela.

Han pasado más de 77 años de la presentación del programa, al contrario del 30-30, *ballet simbólico revolucionario*, ninguna de las cuatro obras coreográficas se volvieron a presentar, tal vez Carlos Chávez tenía razón al mirar con indiferencia los resultados coreográficos del equipo artístico encabezado por Mérida. Años más tarde Mérida se lamentó:

Cambios en funcionarios del gobierno mexicano, me obligaron a dejar la dirección de la Escuela, en 1935; con mi salida se interrumpió aquel apasionante y necesario estudio que iniciamos unos cuantos alucinados en favor de la danza mexicana.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> MÉRIDA, Carlos, *Notas autobiográficas*.

## EL REGRESO DE GERTRUDE KNOWLTON

**D**ESPUÉS DE DOS AÑOS DE AUSENCIA, Miss Carroll presentó a Gertrude Knowlton en un Recital de Danza Clásica y de Comedia en el Teatro Ideal en enero de 1933.

La Knowlton formó parte del Ballet Carroll como solista y viajó a California, Estados Unidos para perfeccionar su arte de danzarina y comediente.

En Los Ángeles, fue miembro del ensamble de *Hollywood Bowl Ballet* llegando a ser solista en el *Olympic Ballet* de los *Belcher Dancers* de Los Ángeles y la de *San Francisco Grand Opera Associations* en la temporada de 1932. Su trabajo fue entusiastamente recibido por el público y la crítica, especialmente su interpretación en la *Danza de Anitra* y *Carmen*. Como bailarina especializada en comedia actuó en el Sur de California recibiendo el reconocimiento de la *Association of Dancing Master of America* por su *Danza cómica* a la manera de Charlotte Greenwood.

La Knowlton presentó en el Ideal diversas danzas: *Moderna* de Mana Zucca, *Javanesa* de Haya Maurice, *De la corte rusa* de Pyce Kax, *Española* de Falla, *Clásica en puntas* de Rubinstein, *Cómica a lo Chaplin*, *De Salón* y un final con *Tango* y *Rumba*.

*El Universal* comentó:

Especializada, por su temperamento en las danzas cómicas, Gertrude Knowlton ha hecho progresos considerables también en el baile clásico, según lo demostró en varios números como la *Danza javanesa*, excelente realización de ritmo y actitudes.<sup>95</sup>

*El Two Republics* publicó una larga crónica de la función:

Gertrude Knowlton, muestra justamente lo que se puede hacer con el ritmo. Y juzgándola por la ovación que recibió del público, su éxito fue lograr un público dispuesto a lo rítmico.

Y en 1933 después de Pavlova es un raro acontecimiento. Después de ver danzar a la Knowlton uno puede entender por qué Belcher la eligió entre cientos de bailarinas como solista en el *Olympic Ballet* y en el *San Francisco Grand Opera Co.*

El cronista comentó cada una de las danzas:

La *Danza moderna* fue la más impresionante del programa por su excelente ritmo y tiempo. La gracia con que ella gira en espiral en el suelo fue notable. Lo mecánico ha sido la causa de nuestra depresión económica, pero ciertamente se redime al contribuir en el ilimitado sentido de las danzas modernas.

La *Danza javanesa* está bien estructurada. La Knowlton muestra un maravilloso sentido del equilibrio y el control.

La *Danza española*, la dulzura y agudeza del sentido rítmico no se había visto en México desde hace muchos años.

La *Danza clásica en puntas*, fue un placer ver bailar a la Knowlton.

<sup>95</sup> *El Universal*, Teatros, enero 16 de 1933.

La *Danza cómica*, fue el mejor número del programa. La Knowlton puede ser una bailarina excepcional, pero ella es una gran danzarina de comedia.

La *Danza de salón*, muy bien presentada.

El público hubiese querido acompañarla en el escenario.

El único problema del final fue que la Knowlton no bailó más.

Termina el comentario diciendo: ¡Gertrude, qué ritmo!<sup>96</sup>

Gertrude Knowlton contó con la participación del *Carroll Ballet* y los solistas Vicky Ellis, José Manero, Mary Aguirre y Gilberto Martínez con la orquesta de Ramón Cervantes y el pianista Aguirre.



Gertrude Knowlton y su máscara.

<sup>96</sup> CLSE, “*Miss Knowlton’s dance recital at Ideal Theater*”, *Two Republics*.



Gertrude Knowlton.

## MICHIO ITO Y SU CUADRO COREOGRÁFICO DE SOLISTAS

**M**ICHIO ITO LLEGÓ A MÉXICO en 1934, 20 años después de su debut profesional en el *Coliseum Theatre* de Londres. Nacido en Tokio (1892) estudió con Jaques Dalcroze en Hellerau y trabajó en Nueva York y Los Ángeles.

La temporada en los teatros Hidalgo y Arbeu en junio y julio de 1934, tuvo una relevante importancia ya que en su cuerpo de ballet llegaron Joseph y Waldeen, quienes meses y años después desarrollarían la danza en nuestro país, al formar los primeros grupos de danza moderna. Vinieron también en la compañía las danzarinas Bette Jordan y Joselyn Burke, el pianista Antonio Rolland y el director de escena y gerente J. P. Wright.

La prensa se hizo eco de su presencia y comentó:

La llegada a México, de un conjunto coreográfico de la calidad y prestigio universal del conjunto de Michio Ito no ha pasado inadvertido. Pocos ignoran la personalidad de este genial danzarín japonés, de este tipo de leyenda, que en una sola noche en Londres pasara de la miseria y el abatimiento al triunfo más decisivo, convirtiéndose en el bailarín más comentado en toda Europa. Los que saben del movimiento artístico y musical de Europa y Estados Unidos podrán apreciar en su verdadero valor lo que significa que Bernardo Mollinari haya actuado como director de orquesta de los ba-

llets de Michio Ito, que Charles Griffes, impresionado por el género de las danzas de Michio Ito, haya arreglado su obra *Pavo real banco*, dedicándola a este coloso nipón, que Blythe Sherwood declarara que el nombre y personalidad de Michio Ito constituyen un símbolo demasiado grande para una narración folletinesca o para cualquier novela.. en fin nadie ignora que llega a transmitir una emoción continua sin decaer en sus programas, desde la pálida, amable y majestuosa iniciación de *Ecclesiastique* hasta el relampagueante bronce de la *Danza en un templo de Burna*, agregando a esta perfección originalísima la creación que él hace de sus atrevidos ritmos sensuales a veces plenos de luz y color... *El Chicago Herald*, dice: Hubo técnica de la mejor que adquiere con la experiencia, una técnica que denotó gracia continua, aún cuando el bailarín japonés acometía con la danza a enemigos imaginarios, dando salvajes saltos acrobáticos. *El Chicago Tribune* dice: El estilo de Michio Ito es claramente oriental con el extraordinario control, movimiento implícito y opuesto y ritmo exacto del *Par de abanicos* y *Danza oriental*, así como *Lluvia primaveral*, estuvieron henchidos de una fantasía deliciosa.<sup>97</sup>

De los otros componentes de su cuadro de ballet la crítica apuntó:

Waldeen fue lo más especialmente prominente de la noche, sus ricas calidades emocionales, su gracia exquisita, su belleza y juventud y su notable talento técnico, hacen de ella una artista inconmensurable...

Bette exhibió un arte natural florecido por una soberbia técnica.

Joselyn tiene un ritmo tan avasallador que hace a uno exclamar: Danzarina predestinada y tiene algo que rendir a los espectadores humilde tributo a sus pies...<sup>98</sup>

De Joseph las notas periodísticas recalcaron que además de crear sus danzas, confeccionaba sus máscaras y vestuario y era compositor musical.

<sup>97</sup> “Por los teatros, Michio Ito”, *El Nacional*, junio 2 de 1934.

<sup>98</sup> *Idem*.

El espectáculo de Michio Ito se constituía por una serie de danzas, que cambiaba en cada programa. Su repertorio en nuestra ciudad fue:

<b>Obra</b>	<b>Coreografía</b>	<b>Música</b>	<b>Intérpretes</b>
<i>Pizzicati</i>	Michio Ito	Leo Delibes	Michio Ito
<i>Tres epigramas españoles</i> A Don Juan. Vals Pelea de gallos	Waldeen	Arvey	Waldeen
<i>Budha de Oro</i>	Joseph	Joseph	Joseph
<i>Religioso</i>	Waldeen	Bach	Waldeen
<i>Danza de la lanza</i>	Michio Ito	Tchaikowsky	Michio Ito
<i>Golliiwog Cakewalk</i>	Michio Ito	Debussy	Michio Ito
<i>Danza en un templo de Burna</i>	Michio Ito	Autóctona	Michio Ito
<i>Silver kriss</i>	Joseph	Joseph	Joseph
<i>Ritual de Anubis</i>	Joseph	Joseph	Joseph
<i>Murallas esculpidas de Angkor</i>	Michio Ito		Michio Ito
<i>Danza graciosa</i>	Waldeen	Nicolás Medtner	Waldeen
<i>Kyo no shiki</i>	Michio Ito	Yamada	Michio Ito
<i>Danzarina</i>			Bette Jordan
<i>Cómica</i>		Anónima	Bette Jordan
<i>Preludio No. 4</i>		Scriabine	Joselyn Burke
<i>Preludio No. 5</i>	Michio Ito	Scriabine	Michio Ito
<i>Preludio No. 10</i>		Scriabine	Bette Jordan
<i>Preludio No. 8</i>	Waldeen	Scriabine	Waldeen
<i>Preludio No. 6</i>	Joseph	Scriabine	Joseph
<i>Impresiones de un actor chino</i>	Michio Ito	Ravel	Michio Ito
<i>Dancing girl</i>		Cyril Scott	Bette Jordan
<i>Ritual siamés</i>		Joseph	Joseph
<i>Allegro</i>	Waldeen	Nicolai Medtner	Waldeen
<i>Himno al sol</i>	Michio Ito	Rimsky Korsakoff	Michio Ito
<i>Passapied</i>	Michio Ito	Leo Delibes	Michio Ito Waldeen
<i>Java</i>		Kelley	Joselyn Burke
<i>Nuit Blanche</i>		Holland	Bette Jordan
<i>Atardecer estival en Bretaña</i>	Waldeen	Rhene Batón	Waldeen
<i>Alegrías</i>		Popular	Joselyn Burke

DESPERTAR DE LA REPÚBLICA DANCÍSTICA MEXICANA

<i>Oriental</i>		Ippolitov Ivanov	Bette Jordan
<i>Preludio No 9</i>		Scriabine	Bette Jordan
<i>Bulerías</i>		Popular española	Bette Jordan
<i>Juba</i>	Waldeen	Morris	Waldeen
<i>Pequeña pastora</i>			Joselyn Burke
<i>Bourré</i>	Waldeen	Bach	Waldeen Bette Jordan
<i>Abedules</i>	Waldeen	G.B. Nevin	Waldeen
<i>Par de abanicos</i>	Michio Ito	Yamada	Michio Ito
<i>Lluvia primaveral</i>	Michio Ito	Yamada	Michio Ito
<i>Poemas tonales</i>	Michio Ito	Yamada	Michio Ito
<i>Pastorcillo</i>		Debussy	Bette Jordan
<i>Serenata</i>		Malats	Joselyn Burke
<i>Paseo</i>	Waldeen	Arvey	Waldeen
<i>Ecclesiastique</i>		Schumann	Bette Jordan
<i>Homenaje a Agni</i>	Joseph	Joseph	Joseph Joselyn Burke
<i>Syncopation</i>		Gerhwin	Bette Jordan
<i>Pavo real blanco</i>		Grifes	Bette Jordan
<i>Black sarong</i>	Joseph	Joseph	Joseph
<i>Arabesco No. 2</i>		Debussy	Michio Ito Joselyn Burke Waldeen
<i>Balada</i>		Brahms	Bette Jordan
<i>Estudio</i>		Chopin	Bette Jordan
<i>Danse canesse</i>		Scriabine	Michio Ito
<i>Puñales malayos de plata</i>	Joseph	Joseph	Joseph
<i>Fauno</i>	Michio Ito	Yamada	Michio Ito
<i>Canción montañesa</i>	Waldeen	Dvorak	Waldeen
<i>Gitana</i>		Popular	Jocelyn Burke

Xenia Zarina actuó en la última función en honor y beneficio de Michio Ito. La Zarina interpretó *Tema y dos estudios sinfónicos*, *Leyenda indochina*, *Icono bizantino* y *Janger balinesa*. También Xenia ofreció un té de honor a Michio Ito en su estudio de la calle San Jerónimo al que asistieron escritores, periodistas y discípulos de danza.

Roberto Núñez y Domínguez “El Diablo”, resaltó el debut de la compañía de Michio Ito:

En el remozado teatro Hidalgo nos brindó las primicias de su coreografía la *trupe* acaudillada por el bailarín japonés Michio Ito. Tal vez la rápida sucesión de los 22 números que constituyeron el programa inaugural restó lucimiento a los artistas, lo que se habría evitado montando en la primera parte un ballet de conjunto y dejando para la segunda los *divertissements*.

Y por uno de esos caprichos del destino, no fue el danzarín nipón quien se llevó los mejores sufragios del público, sino dos figuras de quienes la réclame nada nos había dicho: el bailarín Joseph y la bailarina Waldeen, aquél recordándonos al gran Stowitz, en sus estilizaciones de los bailes asiáticos, y ésta cautivándonos con su gracia alada en esa visión popular de Juba, verdaderamente deliciosa en la frescura agreste de sus ritmos.<sup>99</sup>

Elizondo por su parte expresó:

La presentación del danzarín japonés Michio Ito en el Hidalgo llevó mucho público al teatro de la Secretaría de Educación Pública.

Cuatro figuras más completan el espectáculo y son: Joseph, admirable en la original interpretación de sus danzas “enmascaradas”, trasunto de mitologías y ritos arcaicos; Waldeen, una bailarina en plenitud del arte y elegancia, juventud y gracia; Joselyn Burke y Bette Jordán, de menos relieve a nuestro entender.

Michio Ito justifica la fama que le precede. Arrancó la mayor ovación en el último número del programa con una personalísima y distinta interpretación del *Pizzicato* de Leo Delibes.

El espectáculo es, en suma, una serie de lo que en los programas de la Pavlova se llamaba *divertissements* y era el *Clou d'or* de sus inolvidables ballets.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 372.

<sup>100</sup> ELIZONDO, Notas teatrales, *Excelsior*.

Otra opinión del periódico *Excélsior* detalló:

En el programa que, como los anteriores consta de 23 números bien seleccionados, figuran algunos de Bach, Debussy, Chopin, Brahms, Joseph y Yamada, cuyas interpretaciones están a cargo del exquisito bailarín Michio Ito; de Joseph, que interpreta estupendamente sus propias composiciones exóticas, en las que además luce extrañas máscaras, diseñadas y confeccionadas por sí mismo; la encantadora Waldeen, que desde la noche de la presentación de este conjunto de artistas fue acogida por el público con entusiasmo y cariño, quien además de bailar en forma irreprochable sus propias creaciones, es una mujer que, por su belleza, resulta en extremo atractiva; Bette Jordan, que en sus bailes triunfó por su gracia e intención, y Joselyn Burque, que completa el cuadro de bailarines.

Casi todos los artistas fueron llamados a escena en medio de prolongadas ovaciones, siendo obligados a visitar algunos de ellos.<sup>101</sup>

Armando de Maria y Campos estableció comparaciones:

No obstante su procedencia asiática. Michio Ito siente predilección por las danzas occidentales. Al lado de *Par de abanicos* y *Poemas tonales*, de Yamada, nos hace admirar interpretaciones de Brahms, Chopin y Debussy.

En cambio el otro bailarín del cuadro, en cada noche más admirado y comprendido Joseph, sí muestra marcada predilección por las coreografías orientales y exóticas, malayas, siamesas, egipcias, indochinas, en casi todas enmascarado. A los éxitos logrados las primeras noches con *Danza de Agni*, la de las tres cabezas y el *Ritual de Anubis*, hay que agregar *Murallas esculpidas en Angkor*, *Puñales malayos de plata* y *Un templo de Burna*.<sup>102</sup>

Casi al finalizar la temporada, Tina Vasconcelos de Berges describió el espectáculo dándonos mayores datos sobre lo acontecido:

<sup>101</sup> “Tercera función de Michio Ito y su Cuerpo de Ballet en el Hidalgo”, *Excélsior*, junio 6 de 1934.

<sup>102</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, “Michio Ito y su cuadro de solistas en el Teatro Hidalgo”, *Todo*, junio 19 de 1934.

Michio Ito, bailarín que expresa profunda y simbólicamente las ideas, moviendo los brazos y la cabeza, únicamente, como en el *Pizzicato* del célebre ballet de Leo Delibes. Ito está penetrando en la ideología de los músicos modernos como Scribine; hiende en el aire con los brazos y pone en la mirada una expresión indefinible en los *Preludios* de este, y con el mismo acierto presenta el *Golliwoe Cakewalk* del álbum de Debussy, dedicado a su nietecito, en que la esencia humorística de la obra es admirablemente interpretada por los movimientos del bailarín. En las obras de su compatriota Yamada pone toda la gracia de *Lluvia primaveral* y la melancolía de los *Poemas tonales*. En la *Danza de la lanza* con música de Tchaikowsky, parece Michio Ito una estatua en magnificas actitudes de lucha; el artista japonés plasma el ritmo con sus armoniosos movimientos.

De los bailarines que forman el cuadro se destaca Waldeen, bella, inteligente y de gran personalidad que justifica lo que se anuncia: “las interpretaciones de esta bailarina son creaciones suyas”. En el *Preludio y Fuga* de Bach-Tausig, llamado en los programas *Religioso*, Waldeen nos 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.

Y en el final de los *Tres epigramas españoles* de Arvey, llamado “pelea de gallos”, la bailarina 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.

Delicadamente, sutilmente, con finura exquisita baila Waldeen el *Paseo*, también de Arvey. Inicia el paseo sirviéndose de la sombrilla coquetamente; busca al galán, hace sentir que él ha llegado, y luego, quizás al pedirle éste un beso, huye grácilmente. Waldeen es una valiosa colaboradora de Michio Ito.

*De los muros esculpidos* de Antkor surgen Joseph, “el de las máscaras” y Joselyn, para lanzar con fuerte trazo y ritmo oriental uno de los más interesantes bailables de los que formaron el programa.

Joseph es compositor también; casi siempre interpreta sus propias creaciones musicales y diseña sus trajes y máscaras; todavía no lo hemos visto bailar sin máscara.

Bette Jordan y Joselyn Burke siguen en sus bailes la ideología y la escuela de su director, el gran bailarín Michio Ito, que está triunfando plenamente en esta visita a México.<sup>103</sup>

Indudablemente Waldeen cautivó al público y a los cronistas: Re-producimos una nota de 1934 sobre ella Titulada “Waldeen, armonía y expresión”:

Del espectáculo que presenta el danzarín japonés Michio Ito resalta como flor temprana por su juventud y belleza esta exquisita figura de Waldeen. Flexible, armoniosa siempre, femeninamente elegante, dúctil comprensiva y expresiva, en cada danza canta la euritmia, su canto mejor.

Todos los momentos de su actuación florecen arte, relampaguean encanto. Y nos valemos de este verbo por la brevedad de sus danzas y la luminosa expresión de ellas.

Y no las comprendemos de mayor duración. Así deben ser y así están bien por rutilantes, por donairosas, por finas, porque son como el verso del poeta, “diminutas como todo primor”.

Y como síntesis de todas ellas, ahí está ese maravilloso *Epigrama español*, dedicado a Don Juan, que Waldeen trace, encuentra y sigue con sus mejores expresiones de bailarina eminente.

Waldeen tenía 21 años y tiempo después recordó:

Vine a México con actitud humilde. Quedé completamente anonadada por el México de 1934, me enamoré de él. Los mexicanos me cautivaron, los artistas, los intelectuales gustaban de mi danza... me llevaron a todas partes, fui a fiestas, subí a autobuses, monté a caballo, fui a las montañas, con ellos

<sup>103</sup> VASCONCELOS DE BERGES, Tina, “Crónica musical”, *Todo*, junio 26 de 1934.

todo era fiestas. Estuve en todas las ceremonias, en todos los rituales, vivía con todos estos artistas. Ellos también descubrían a México, el México indígena de entonces, era el periodo cardenista.<sup>104</sup>

Tal vez por todo esto Waldeen se quedó unos meses más en México, cuando la compañía de Michio Ito terminó sus actuaciones y agradecida al decidirse también a partir, crea *Impresiones mexicanas*. De esto nos enteramos por Roberto Núñez y Domínguez “El Diablo”:

Antes de retornar a su patria la eurítmica danzarina norteamericana, quiso ofrecer dos últimos recitales, no sólo para despedirse del público, sino para ofrendarnos, como lírica dádiva los bailables que nuestro ambiente le ha inspirado.

Dos fueron las *Impresiones mexicanas* que incluyó en su repertorio coreográfico, como perdurable recuerdo de su estancia en nuestro valle. “Romanticismo” y “Revolución”, la primera con música del malogrado Chucho Martínez, y la segunda bordada con motivos populares. En ambas su delicado temperamento de sacerdotisa del ritmo, logró aprisionar, en los escorzos de sus danzas, el tono de suave melancolía y de dramáticos impulsos de los temas que le sugirió el paisaje de estas latitudes.<sup>105</sup>

Asimismo, Joseph decidió quedarse en nuestra capital emprendiendo una singular empresa dancística, de la cual haremos referencia en los próximos capítulos.

<sup>104</sup> LYINTON, A., *Entrevista a Waldeen*. Documentación CENEDI Danza José Limón, diciembre de 1983.

<sup>105</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *op. cit.*



Michio Ito.

## ABELARDO RODRÍGUEZ Y EL PALACIO DE BELLAS ARTES

**H**OY SÁBADO 29 DE SEPTIEMBRE de 1934, se inauguró el Palacio de Bellas Artes, institución de cultura nacional que realizará uno de los puntos básicos del programa revolucionario.<sup>106</sup>

Con estas palabras el presidente de la República, general Abelardo L. Rodríguez dio por inaugurado el recinto después de 30 años de iniciada su construcción:

Asistimos a un episodio importante de la historia de la acción oficial en materia de educación artística. La apertura del Palacio de Bellas Artes significa que esta acción oficial, rebasando los límites de las escuelas y planteles docentes, incluye en su programa a todos los sectores sociales.

Tendremos no sólo un nuevo edificio, espléndido y bien acondicionado, sino una nueva organización; no una suntuosa casa vacía, sino un taller en constante trabajo... cuya labor no será de ensayo, sino de realizaciones verdaderas del arte nacional y extranjero, ya que el arte es la forma más elevada de educación.<sup>107</sup>

Dijo Antonio Castro Leal, jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y primer responsable del Palacio, en el discurso inaugural en el que subrayó el sentido del edificio:

<sup>106</sup> BARROS VALERO, Javier, *Palacio de Bellas Artes, 50 años de Teatro*, p. 42.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 11.

Proyectado para servir a la exaltación del aristocratizante régimen porfirista, lo que en un principio iba a ser el Teatro Nacional fue finalmente rescatado para la función pública, durante el periodo de consolidación de las instituciones revolucionarias.<sup>108</sup>

La historia de la construcción del Teatro Nacional, llamado después Palacio de Bellas Artes, es compleja y tuvo una dinámica singular; dos épocas importantes de la historia de México la definen: el régimen de Porfirio Díaz y la Revolución.

Fue el arquitecto italiano radicado en Chicago, Adamo Boari, el elegido en 1901 para proyectar un teatro sin igual como en las capitales europeas: el suntuoso Teatro Nacional, enorme edificio en el corazón de la ciudad, con salón para fiestas, vestíbulo techado con cristales, un invernadero, restaurante, cafetería y todos los adelantos de la época. Al ser captada la idea, Boari viaja a Europa y Estados Unidos para estudiar los principales teatros. Decidió seguir la línea del *art nouveau* en las fachadas y formas exteriores y en el sistema constructivo empleó la técnica que se utilizaba para levantar los grandes rascacielos de Chicago y Nueva York.

Los trabajos de excavación se iniciaron en 1904. El suelo de México obligó a diseñar un sistema de cimentación especial. Boari supervisó personalmente el levantamiento del esqueleto de hierro y acero para recubrir el almacén, se mandó traer mármol de Carrara, Italia.

Artistas italianos, españoles y un húngaro modelaron las esculturas, diseñaron máscaras y medallones de la fachada y fabricaron rejas de hierro con guirnalda, flores y otros adornos. Boari incluyó también elementos de culturas prehispánicas: los caballeros águila y tigre; la flora mexicana: la flor de ocote, la amapola y la piña; las cabezas de animales: el coyote, el mono y el chivo. Remató la cúpula con el águila mexicana rodeada por cuatro figuras femeninas aladas. El plafón transparente de la sala, ejecutado con vidrios emplomados tiene como tema el Olimpo

<sup>108</sup> *Idem.*

con sus nueve musas y Apolo, para proteger al público del fuego, Boari construyó una cortina de acero de doble pared, revestida con cristal opalino por la casa Tiffany de Nueva York según diseño del “Dr. Atl”, Gerardo Murillo. De 1907 a 1912 se luchó por detener el hundimiento de la obra que llegó a descender más de un metro y medio del nivel original.

Desde 1908 se intensificaron las obras con el propósito de inaugurar el Teatro Nacional durante las celebraciones del centenario de la Independencia en 1910, pero el estallido de la Revolución interrumpió los trabajos. Los gobiernos revolucionarios tenían poco interés en terminar un edificio símbolo del régimen contra el cual combatían. Boari abandonó el país en 1916.

Después de casi una década de luchas sangrientas, de traiciones y triunfos, después de la muerte de Madero, de Villa, de Zapata, cuando habían logrado triunfar los ejércitos de la Federación, el presidente Venustiano Carranza ordenó la reanudación de los trabajos en 1919, esta vez bajo la dirección del arquitecto mexicano Antonio Muñoz. No obstante, al poco tiempo la obra volvió a suspenderse: en nuestro país continuaba la lucha revolucionaria.

Y no fue sino hasta el año de 1928, en que las luchas entre los distintos grupos militares por la presidencia de la República ya habían terminado, cuando el gobierno decidió reanudar la edificación del monumento. Pero pronto las obras se detuvieron nuevamente.

Se pensaba ahora, después del triunfo de la Revolución, que un edificio como aquel no tendría ningún sentido si no cumplía una función social, es decir, si no era útil a toda la población, y no nada más para unos cuantos ricachos.

Entonces se consideró convertir lo que iba a ser el Teatro Nacional en el Palacio de Bellas Artes, una institución que se encargaría de promover y difundir las artes en México.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> “Palacio de Bellas Artes”, *Los edificios más hermosos de México*, CIDCLI.

El arquitecto mexicano Federico E. Mariscal, fue nombrado en 1930 director de las obras de terminación del nuevo edificio, “asiento de una institución nacional de carácter artístico”.<sup>110</sup> El presupuesto fue escaso y se decidió por lograr un edificio sobrio, elegante y sencillo. El Palacio de Bellas Artes fue concluido en 1934, año de su inauguración.

Desde entonces, ha sido escenario de los más importantes espectáculos y expresiones artísticas de México y el mundo.

Ha servido también, como foro en el cual se han discutido importantes asuntos de la vida nacional (informes presidenciales, congresos y asambleas) y en el vestíbulo se ha rendido homenaje a sus hombres más ilustres cuando han muerto.<sup>111</sup>

Las actividades dancísticas en el recinto, se iniciaron en 1928, aún antes de terminar el edificio, en el Teatro Nacional, el Ballet Carroll, Pedro Rubín, Yol Itzma y otros espectáculos de danza se presentaron ante un público entusiasta al que poco importó improvisar las butacas.

En 1934, buscando lograr una mayor difusión artística en general y mejorar el nivel cultural del público, se presentó en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes, al Ballet Ruso de Montecarlo, que fue considerado como “lo más sensacional de los últimos años” y a figuras internacionales como Antonia Mercé “La Argentina”. Así también albergó a la Escuela de Danza de la SEP.<sup>112</sup>

Abelardo Rodríguez quien se hizo cargo de la presidencia de la República, en sustitución del ingeniero Pascual Ortiz Rubio, quiso que su administración “tuviese una fisonomía precisa y una orientación definida, tanto para que el país conociera sus propósitos concretos, cuanto para que los diversos elementos de la Administración Pública encau-

<sup>110</sup> BARROS VALERO, Javier, *op. cit.*, p. 30.

<sup>111</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Palacio de Bellas Artes: 50 años de Danza*.

<sup>112</sup> H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la Nación*, p. 1254.

zaran sus actividades específicas dentro de una corriente general bien determinada”.<sup>113</sup>

Abelardo L. Rodríguez manifestó:

El Gobierno Federal que presido, respetuoso de los preceptos constitucionales que nos rigen y de los principios que los inspiran, ha hecho una clara profesión de la fe legalista. Ha querido que en México se fortalezca la idea de que vivimos en un régimen de derecho, dictados de la ley, que aún con defectos siempre enmendables, interpreta el estado de conciencia colectiva que suscitó nuestro movimiento revolucionario.<sup>114</sup>

El presidente expuso:

En el campo de las Bellas Artes, el Gobierno Federal ha satisfecho plenamente las necesidades espirituales de México, a través de una acción de fomento y estímulo de las capacidades artísticas de su pueblo por medio de exposiciones y exhibiciones apropiadas y utilizando todas las formas de expresión, desde las primitivas folklóricas hasta las más modernas.<sup>115</sup>

Abelardo L. Rodríguez señaló lo que era un secreto a voces:

El Ejecutivo está seguro de que podrá desarrollarse una obra importante de carácter cultural, cuando se destinen recursos a impulsar y sostener por buenos derroteros, la vida del teatro en la ciudad.<sup>116</sup>

Como algo relevante en su *Programa Mínimo de Gobierno*, Rodríguez promulgó “la Ley orgánica de la Universidad Autónoma de México, del 19 de octubre de 1933, que desvinculó a la Universidad del Estado”.<sup>117</sup>

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 1255.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 1259.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 1313.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 1341.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 1343.

En el campo de la enseñanza artística, se delinearon los límites y propósitos del Departamento de Bellas Artes, y al recibir la Secretaría de Educación Pública el Palacio de Bellas Artes, se ha formulado un amplio programa de divulgación y de orientación artística en sectores no escolares.



Abelardo Rodríguez ex-presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

## EL ALUCINANTE BALLET RUSO DE MONTECARLO

COMO EL MÁXIMO ACONTECIMIENTO dancístico del año 1934, fue considerada la temporada del Ballet Ruso de Montecarlo en el Palacio de Bellas Artes. La Compañía formada en 1932 como sucesora de los Ballets Russes de Diaghilev se presentó en México con un elenco de 50 artistas, bajo la dirección general del Coronel Vassili de Basil, la dirección artística de René Blum y con el maestro de ballet y colaborador artístico Leonide Massine y el *regisseur* general Serge Grigorieff. Así como los directores de orquesta Ernest Ansermet, Efem Kurts y Antal Dorati.

Encabezaban a los artistas del ballet: Irina Baronova, Tatiana Riabouchinska, Tamara Toumanova, Olga Morosova, Paul Petroff, Roman Jasinski y David Lichine. Seguidos por Tamara Grigorieva, Vera Zorina, Nathalie Branitska, Marian Ladre, Lubov Rostova, Tatiana Chamie, Jean Hoyer, Yurek Shabelevsky, Vania Psota, Serge Ismaioff, Serge Lipatoff, Sono Osato, Roland Guerard, Maria Chabelska, Eugenia Delarova, Nina Stroganova, Tamara Tchinarova, V. Valentinoff, Nelidova, Obidenna, Leonidoff, Serova, Sidorenko, Strakhova, Volkova, Bousloff, Canonoff, Katcharoff, Lipkovska, Alexandroff, Razoumova, Matouchevsky, Stepanova, D. Stepanoff, Davidoff e Ivanoff.

El repertorio incluía:

Obra	Coreografía	Música	Libreto	Diseños
<i>Las sílfides</i> (1909)	Fokine	Chopin	Fantasia romántica	Alexandre Benois
<i>Petrouchka</i> (1911)	Fokine	Stravinsky	Benois Stravinsky	Alexandre Benois
<i>El bello Danubio</i> (1924)	Massine	Strauss	Massine	Vladimir Polunim Conde de Beaumont
<i>Cuentos rusos</i> (1917)	Massine	Anatole Liadov	Leyendas populares	Mikhail Larinoff
<i>Union Pacific</i> (1934)	Massine Lichine	Nicolai Nabokof	Archibald Macleish	Johnson Sharaff
<i>Príncipe Igor</i> (1909)	Fokine	Alexander Boroditie	Danzas Polovetsianas	Roerich
<i>Escuela de baile</i> (1924)	Massine	Boccherini Francaix	Carlo Goldini	Conde de Beaumont
<i>Presagios</i> (1933)	Massine	Tchaikowsky		Andre Masson
<i>El sombrero de tres picos</i> (1919)	Massine	Manuel de Falta	Martinez Sierra	Pablo Picasso
<i>Juguetería fantástica</i> (1919)	Massine	Rossini Respighi		Andre Derain
<i>Playa</i> (1933)	Massine	Jean Francaix	R. Kerdyk	Raoul Dufy

El debut fue el 2 de octubre de 1934 y la última función 14 días después. La prensa profusamente comentó el suceso:

Tras el largo periodo de la penuria de bellos espectáculos que hemos padecido en los últimos años, qué grato y reparador oasis el que nos ha venido a brindar con su actuación el Ballet Ruso de Montecarlo. Nuestros espíritus sitibundos de altas emociones estéticas, han podido al fin mitigar su contenida sed, abrevando en los veneros de auténtico arte que le ofrenda pródigamente la alada *troupe* moscovita. Ha vuelto la metrópoli a embriagarse de ritmos y de luces al disfrutar de su diversión favorita, con el mismo férvido entusiasmo que hace años, cuando la inmortal Anna Pavlova hiciera la dádiva de sus danzas insignes...

De los programas que ha ofrecido la compañía que dirige el coronel Basil, es el de la noche de su presentación, en el teatro del Palacio de Bellas Artes, el que se ha llevado los sufragios del público, pues evidentemente que los números que figuraron en la función del debut son, en todos los sentidos, superiores a los que se ofrecieron después.

Si en el elenco no aparece ninguna estrella de renombre mundial, hay sin embargo, una apreciable homogeneidad de conjunto y las cuatro primeras figuras, reúnen méritos suficientes para que su labor sea digna del aplauso y el elogio.

De ese cuadrilátero artístico que encabeza la disciplinada *troupe* coreográfica que nos visita, se destaca el bailarín Leonide Massine, por el dominio que le ha dado su larga experiencia en los tablados, aunando, además, una presencia personal en que la elegancia y la simpatía se armonizan gratamente. De las primeras bailarinas, Irina Baronova, Tatiana Riabouchinska y Tamara Toumanova, tal vez sea esta última la que por su elasticidad y ligereza en sus giros y escorzos se lleve la palma, entre sus compañeras.

De los seis ballets que hemos admirado, ni que decir que ha sido *Petrouchka*, del gran Stravinsky, la que más ha gustado, y por ello no queríamos que esta compañía se marchara sin hacernos la dádiva de la tan famosa *Consagración de la Primavera*. Con *Petrouchka* nos asomamos, por fin, a ese mundo de la ficción coreográfica en que la alegoría asume sus más

altos relieves. La farsa de las marionetas se sublimiza en un tan sutil como profundo simbolismo, que nuestro sensorio vibra en el más alto diapasón emotivo. Por el influjo único del arte sentimos como propias las desgarraduras amorosas que en su alma de cartón sufre el desventurado muñeco.

En otro orden estético, el ballet con música de Strauss logra también saturar con efluvios de poesía el corazón de los espectadores. El viejo vals vienés no pierde su romántico encanto, y, como los danzarines lo matizan con la debida espiritualidad en los diversos cuadros de que consta, el éxito más lisonjero corona su labor interpretativa.

Por su intenso colorido folklórico, los bailables de *El príncipe Igor* agradaron a la concurrencia, lo mismo que ese poema de infantil candor que es el ballet titulado *Cuentos rusos*.<sup>118</sup>

El recuento periodístico continuó:

De los dos últimos programas que presentaron los danzantes que preside con su arte el gran Leonide Massine se destacaron, por su eurítmica plasticidad y su fulgurante colorido, los ballets titulados *Escuela de baile*, *Presagios*, *La juguetería fantástica* y *El sombrero de tres picos*.

En cambio, *La playa*, único en que los artistas se despojaron de las clásicas mallas, mostrando la blanca esbeltez de sus cuerpos desnudos, no logró entusiasmar, por la carencia de amables melodías de la música que lo inspiró.

No olvidaremos la versión coreográfica de la obra de Falla que nos ofrendaron estas armoniosas huestes del Montecarlo. Intérpretes, decorados y partitura se aúnan en magnífico triunvirato para hacer de *El sombrero de tres picos* una visión de indelebles perfiles.

La triple estilización del paisaje, los bailes y los ritmos españoles está lograda de mano maestra y basta una sobria decoración de Picasso para darnos la vívida sensación del ambiente, como los motivos básicos de los bailables, para que la evocación y el sabor del solar hispano se haga realidad ante

<sup>118</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 401-402.

nuestros ojos. *La farruca*, bailada por Massine, es una verdadera creación que, naturalmente, fue premiada con estruendosos aplausos.

En *Los presagios*, en que el genio musical de Tchaikowsky nos estruja con su vibrante patetismo, triunfaron Irina Barnova y David Lichine, lo mismo en la deliciosa *Juguetería fantástica*. Vera Zorina y Tamara Toumanova, en la tarantela y el can-can respectivamente.

Lleven buen viaje estos itinerantes mensajeros de Terpsícore, que tantos y hondos deleites nos depararon.

Y ojalá que en su paso por nuestro medio artístico marque una huella perdurable, promoviendo la creación de un auténtico ballet mexicano, ya que nuestro país tiene como pocos, un caudal de danzas autóctonas que van de la simple pantomima, a las hieráticas y guerreras, siendo tal la riqueza de sus motivos rítmicos, que, estilizados de acuerdo con las sugerencias coreográficas que nos deja la compañía rusa, bien puede intentarse algo que triunfaría en el mundo por su exótico pintoresquismo.<sup>119</sup>

Como creo firmemente que los argumentos de los ballets son materiales que pocas veces encontramos, reproduzco las notas de los programas de mano que dejó el Ballet Ruso de Montecarlo a su paso por México.

*Petrouchka*. Ballet-farsa en cuatro actos.

Escena I. Durante las festividades de una semana de feria, un viejo charlatán oriental despierta la curiosidad de los paseantes con sus “Marionetas animadas”. Estos son tres muñecos a quienes da los nombres de Petrouchka, la Bailarina y Blackamoor, los que bailan en esta escena una danza llena de apasionado abandono.

Escena II. El ingenio del mago charlatán ha inspirado a los marionetas las pasiones de la humanidad y Petrouchka, que las posee en mayor proporción que las otras, siente y sufre consecuentemente más que Blackamoor y la Bailarina. Con intensa amargura soporta las crueldades del charlatán, su

<sup>119</sup> *Idem*, pp. 404-405.

propia esclavitud y su extremada fealdad. Anhela encontrar consuelo en el amor de la Bailarina y confía en que puede llegar a conquistarla. La linda muchacha huye, de él y de sus atrevimientos, y sus extravagancias despiertan en ella más temores que amor.

Escena III. La existencia de Blackamoor es muy diferente. Aun cuando es un sujeto embrutecido y malvado, su espléndida figura y el traje que viste, hechizan por completo a la Bailarina, la que emplea todos los recursos de su coquetería para atraerlo, lo que consigue fácilmente. Ambos son sorprendidos en una escena de amor por Petrouchka, quien rabia de celos; pero Blackamoor lo arroja fácilmente de su presencia.

Escena IV. La fiesta está en su apogeo, cuando un alegre mercader, acompañado por algunos gitanos cantores, comienza a repartir puñados de papelillos entre la multitud; niñeras y cocheros bailan. Llega un domador con un oso amaestrado y, por último, un grupo de máscaras se mezcla con la multitud y un frenesí de alegría invade a todos los presentes.

De pronto, del pequeño teatro del charlatán escapa un grito agudísimo. La rivalidad entre Petrouchka y Blackamoor ha llegado al colmo y terminado en tragedia. Las marionetas se lanzan fuera del teatrillo en confusión, y rodeado por la multitud horrorizada, Petrouchka cae muerto sobre la nieve.

Un oficial de policía va en busca del charlatán, quien trata de calmar a la multitud, explicando que se trata sólo de un muñeco que él, por medio de sus artes, puede hacer vivir de nuevo. Dice que los presentes deben acercarse para convencerse de que la figura tiene la cabeza de madera y el cuerpo lleno de serrín.

La multitud se dispersa y queda solamente el charlatán, quién es presa del terror cuando ve sobre su teatrillo el fantasma de Petrouchka que lo amenaza y hace mofa de él con gestos de burla para la multitud a quien el charlatán había engañado.

*El bello Danubio.*

La escena se desarrolla en un parque en 1860. Aparece un jardín público con paseantes vestidos con sus ropas domingueras: modistillas, obreros,

jóvenes, sirvientes, todos animados por la alegría de un día de fiesta. A ellos se une una banda de jóvenes farsantes que divierte a todo mundo con sus chanzas.

Algunos actores de la legua ofrecen una representación y, durante la misma, un joven húsar llega y conoce a una linda muchacha. Una de las actrices, bailarina, reconoce en el húsar a su antiguo amante. Sigue entonces una riña entre la bailarina y la muchacha; esta última, cuyo afecto por el húsar es sincero y profundo, sufre un desmayo y es apartada del lugar en brazos de sus padres. La gente comienza a dejar el jardín poco a poco y el húsar consigue entonces acercarse nuevamente hasta su antigua amante. Durante la escena de amor se presenta la joven, que abandonó la casa de sus padres y sorprende a los amantes en el jardín. Ambos jóvenes comienzan a disputar de nuevo hasta que, por fin, la bailarina escapa.

El húsar, conmovido por el sincero amor de la joven consigue reconciliarse con ella.

Cuando los padres de la joven descubren que ha escapado, se lanzan en busca de ella y, cuando, la encuentran con el húsar y escuchan su confesión de amor, no pueden menos que bendecir a la pareja.

Se baila una cuadrilla popular: hombres, mujeres, viejos, jóvenes: se abandonan a la alegría y al encanto que en ellos produce el ritmo de la música.

El rey de los farsantes introduce una locura más arrebatadora en la hora mágica y a poco se le ve rodeado por la multitud de muchachas que rien y coquetean.

El húsar y la joven se reúnen con los que bailan y entre ellos encuentran a la bailarina, con la cual hacen las paces. El drama cede su puesto a la comedia, el odio se cambia por amor y todo el mundo se deja arrebatar por la alegría.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Palacio de Bellas Artes, *Ballet Ruso de Montecarlo*, Programa de mano, México, octubre 2 de 1934.

*Cuentos rusos.*

La danza de un vendedor ambulante precede a la primera leyenda, que presenta a Kikimora, encarnación del mal, que hace su aparición en el mundo. Kikimora es arrullada por el Gato, el tradicional narrador de cuentos recordado por el novelista Pushkin en sus escritos. Pero no bien se siente un poco fuerte Kikimora empieza a retozar en su habitación y provoca un encuentro a su único protector. Ella logra vencer y matar al Gato, escapando luego, y el buhonero mismo que refiere la historia, se siente horrorizado a la vista de la Maldad que anda ahora suelta por el mundo.

Los esparcimientos rústicos que siguen luego son algazaras que representan una celebración grotesca, en que el Gato y Kikimora son aclamados por la multitud.

La segunda leyenda presenta, el lamento de la Princesa Cisne que ha sido encantada por un horrible Dragón, y a quien se permite únicamente volver por la noche y contemplar la ribera del lago que ella ama tanto, mientras no aparezca su rescatador. Pero al despuntar el alba, sus hermanas salen a recibirla, la visten con el manto real y la llevan al palacio donde el Dragón la tiene prisionera. Luego entra en escena Bova Koralevitch, una especie de caballero de la Tabla Redonda ruso, quien viene cabalgando sobre las inmensas llanuras de Rusia, con el único pensamiento de vencer las fuerzas del mal. Llega, pues, al sitio donde el Dragón tiene cautivada a la Princesa. Las hermanas de ésta imploran al valeroso andante y le piden que rescate a la infortunada víctima. Bova Koralevitch desciende de su corcel, y tras breve lucha corta las cabezas del monstruo. Revive a la Princesa con un beso, pero a pesar de los ruegos de ésta, parte en busca de nuevas aventuras.

En una procesión, en que se mezclan lo trágico con lo alegre, los campesinos celebran exequias para las cabezas del Dragón y la ceremonia se torna de pronto animadísima danza.

Baba-Yaga es la protagonista de la tercera leyenda. Es una Ogresa que vive con su cortejo de demonios en una espesa selva, en donde se ha perdido la pequeña Wassilissa. Los demonios ríen y bailan en torno a la pobre niña y con maléficas añagazas a la Ogresa, que está en acecho, lista a devorarla. Pero de pronto la pequeña hace la Señal de la Cruz y dispersa así las fuerzas

del mal. Los campesinos entran en masa a la selva y la escena termina con una danza general, en que toman parte todos los personajes, en unión de los alegres y bulliciosos campesinos.

*Union Pacific.*

El primer ferrocarril transcontinental americano, fue terminado en 1869. Fue construido en dos partes, por grupos contrarios de capitalistas, una parte, de Este a Oeste con obreros irlandeses, la otra de Oeste a Este con chinos. Mientras la vía iba abriéndose camino por llanos y sierras, seguían a los obreros barracas ambulantes, la más famosa de todas era “La Grande Tienda”, y por una multitud de jugadores, prostitutas, etcétera.

Entre irlandeses y chinos, eran muy frecuentes las rifas en los momentos en que las dos vías se aproximaban, y en la última fase de la construcción se promovió una verdadera carrera de competencia que terminó en Promotory Point, en el Estado de Utah, en donde con una pomposa ceremonia, un perno de oro ató un nudo de laurel que unía los dos rieles.

Ingenieros y obreros construyen las dos partes de la vía que tienen que juntarse: los irlandeses del Este y los chinos del Oeste. Mientras que los chinos trabajan, una mujer de “La Grande Tienda” llamada Gale Lady, se les acerca. El trabajo se interrumpe y el Ingeniero se enamora de la mujer.

La escena representa ahora “La Grande Tienda”, en donde los mexicanos, los jugadores, los obreros irlandeses y las mujeres se agrupan en el Bar. Un misionero mormón entra. El barman entretiene a la clientela. Mientras ellos bailan, Gale Lady entra con su Ingeniero, seguido por algunos hombres del equipo chino. El Ingeniero irlandés se acerca a ella. Ella prefiere a su primer compañero y bailan. Los irlandeses y los chinos se amenazan. Una riña general es inevitable.

Ahora la escena pasa en el camino de hierro. La hostilidad de “La Grande Tienda” ha degenerado en rivalidad de trabajo. Los dos equipos, cerrando los rieles delante de ellos, se van acercando, mientras que una manifestación de mujeres, indios y de mexicanos les miran dándoles ánimo. El último riel está listo. Pomposa y solemnemente los capitalistas entran, el perno de oro, cierra el nudo de laurel.

El instrumento telegráfico aliado de la vía comunica la palabra *Finis* mientras la nación celebra el acontecimiento a cañonazos y con las campanas de San Francisco, Omada y Chicago y con el himno “Old Hundred” tocado por el carillón de la iglesia de la Trinidad de Nueva York, los capitalistas, los obreros, las mujeres y los indios pasan delante del aparato fotográfico en Promontory Point.

*Príncipe Igor.*

Danzas Polovtsiennes de la ópera del mismo nombre. La escena de este ballet, representa un campo polovtsiano, en donde el Príncipe Igor y su hijo Príncipe Vladimiro, son prisioneros.

Estas típicas danzas, de la naturaleza salvaje de este país, son extraídas de la tan conocida ópera El Príncipe Igor.<sup>121</sup>

*Escuela de baile.*

La escena representa la escuela de baile del profesor Rigodón. Hace estudiar a sus alumnas, las cuales no piensan más que en desaparecer por cualquier motivo.

Entra Lucrecia que pide poder hablar a solas con Rigodón, el cual despide a sus alumnas. Lucrecia le recomienda a su hija Rosina y después de admirar los méritos que ella posee, se pone de acuerdo con Lucrecia para explotar el talento de su hija.

Entra Don Fabricio acompañado de Rodolfo. Este último explica a Rigodón que es un empresario muy poderoso, del cual podrá sacar mucho dinero para repartírselo. Fabricio, lucha para tener una compañera, Rigodón le presenta a Felícita, de la que hace un gran elogio de su gracia y hermosura, disimulando no obstante su falta de talento. Rodolfo, revela la profesión de Fabricio, el cual dándose importancia, pide ver bailar a Felícita, antes de contraer ninguna obligación, a cuya pretensión se opone Rigodón, insistiendo que el trato debe ser firmado antes.

<sup>121</sup> *Idem*, octubre 7 de 1934.

Entra el conde Anselmo, con Josefina, la discípula preferida de Rigodón. En el que exponen su recíproca pasión.

Vuelve Fabricio y Felícita, que la hace bailar para ver su talento, pero su ignorancia revela que ha sido engañado por Rigodón. Fabricio se disgusta. Felícita, que ya tiene su contrato, se aproxima a Fabricio y le persuade de que ella es una excelente actriz dramática. Subyugado por su gracia, sale con ella.

Rosina, sale con su madre para aprender la lección. Por casualidad entra Carlitos y la reconoce como una de sus antiguas amiguitas. Gran alegría recíproca. Vuelve Fabricio y, para demostrar su enojo, obliga a que le enseñen a todas las alumnas a fin de reemplazar a Felícita por una bailarina. A regañadientes Rigodón consiente concurso de danzas. Fabricio quiere que Rosina reemplace a Felícita. Rigodón se rehúsa y provoca un escándalo general que concluye en la expulsión de Fabricio. Bien pronto, no obstante, vuelve acompañado de un Notario que reclama a Rigodón el dinero que se le debía a Fabricio. Después de mil peripecias, Rigodón se ve precisado a cumplirlo. Entre tanto, las alumnas han pedido al Notario que las case en medio del furor de Rigodón, declarando que habiendo obtenido una buena colocación, quieren dejarle. Lo dejan solo y desesperado.

*Los presagios.*

Sobre la Quinta Sinfonía de Tchaikowsky. El tema de esta Sinfonía coreográfica es la lucha del hombre contra el destino.

Primera parte. La actividad humana, interrumpida a menudo por las distracciones, los deseos y las tentaciones.

La segunda parte, traduce el amor y la pasión que una suerte adversa viene a remover repetidamente. Los amantes procuran combatirla y llegan a alejarla, pero sienten su felicidad turbada.

La tercera parte es una diversión, donde domina la ligereza y la frivolidad.

A la cuarta parte, las adversidades despiertan en los hombres el espíritu de conquista y heroísmo que les empuja a combatir. La mujeres quieren

primero retenerles, pero el entusiasmo de ellos se opone, y les siguen. Los héroes, después de vencer mil peligros, vencen en la lucha y celebran su triunfo.

*El sombrero de tres picos.* Ballet en un acto.

Bien conocida es la novela de Alarcón. En el baile está trazada la historia de la manera siguiente:

El molinero y su mujer llevan una vida tranquila, y en el momento de levantarse el telón, enseñan a un mirlo a cantar las horas del día. Pasa mucha gente delante del molino, y entra un joven enamorado de la molinera y una señorita de la aldea, que de buena gana tendría amores con el molinero. Se aproxima un cortejo que escolta al corregidor y a su mujer. Al corregidor le gusta la deliciosa molinera y viene a hacerle la corte, pero ella hace como que no se entera, y al declararse, ella aparenta la mayor sorpresa.

El molinero aparece a escena en el instante crítico, y la molinera se burla del corregidor, que se aleja amenazándoles.

La feliz pareja continúa riéndose, sin cuidado alguno, y todos los vecinos se les reúnen; estando en plena algarada llegan los corchetes del corregidor y prenden al molinero.

La molinera, sola y llena de ansiedad, ve que el corregidor, solo y a la escasa luz del crepúsculo, quiere meterse en el molino. Entonces se venga de él apasionándole más, por medio de una danza de seducción.

En el momento de mayor pasión, escapa de él; la persigue, y al atravesar el puentecillo cae a la acequia. La molinera pide socorro mientras el corregidor, con grandes dificultades, sale de la acequia, entra en el molino y se quita el mojado traje.

Vuelve el molinero y encuentra en su cama al corregidor. Furioso, quiere vengarse. Cambia su traje por el del corregidor, y se va, después de haber escrito en la pared: "Su mujer no es menos guapa que la mía". Al leer la inscripción, el corregidor se ve reducido a ponerse el traje del molinero

para poder seguirle vestido; pero va a toparse con un grupo de burlones que le reconocen y adivinando lo que sucede, le impiden marchar, entre toda la clase de juegos y bromas; situación alegre que termina en una jota bailada por todo el grupo.<sup>122</sup>

*La playa.* Ballet al aire libre.

En la famosa playa de Monte Carlo la juventud elegante se solazaba bajo los rayos de un sol esplendoroso, vistiendo los trajes de baño más fantásticos y atrevidos. La destreza y gracia de los remeros atraen las miradas languidecetes de las bellas mujeres. Pasa un Rajá con su encantadora consorte y un vendedor le ofrece su mercancía con gran solicitud. De entre la abigarrada muchedumbre surge de pronto el Nadador, que cautiva todas las miradas por su forma escultural. Los corazones femeninos se enternecen, y se ven manos elegantes, accionar rápidamente lisonjeras invitaciones, las cuales son confiadas al Mensajero quien aturdido por las exigencias de las damas que lo apuran, tropieza y cae, esparciendo las invitaciones en todas direcciones. Las recobra rápidamente y huye.

Entra ahora en la animada escena una hermosa doncella, Blanca Rosa. Su aspecto refleja tal pureza y dulzura que no tarda la envidia de manifestarse en forma de calumnias y burlas; pero a los rayos del sol su belleza se destaca y se transfigura de tal modo, que su encanto hace sucumbir al Nadador, que corre tras la doncella y ambos se retiran juntos.

Cuando regresa el mensajero, entrega las invitaciones a unos marinos americanos, que no se hacen de rogar. Las beldades de la playa chasqueadas, vacilan al principio, pero luego se resignan a aceptar airoosamente esa compensación. El crepúsculo desciende lentamente. El Casino derrama su luz y su música sobre el aire tibio del atardecer.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> *Idem*, octubre 16 de 1934.

<sup>123</sup> *Idem*, octubre 15 de 1934.



Tatiana Riabouchinska, Tamara Toumanova e Irina Baronova,  
en un ensayo de *Las Sifides*.

## LAS REFORMAS CARDENISTAS

**E**L GENERAL LÁZARO CÁRDENAS al protestar como presidente de la República, el 30 de noviembre de 1934 declaró:

Ha nacido la Escuela Socialista a la que el Gobierno a mi cargo le impartirá un franco impulso, para hacer que la enseñanza corresponda a las necesidades y aspiraciones legítimas que tiene el pueblo mexicano, no sólo multiplicando y mejorando los centros docentes en el campo y en la ciudad, sino concretando su finalidad social en el sentido de que, lo que la Escuela Socialista persigue es identificar a los alumnos con las aspiraciones del proletariado, fortalecer los vínculos de solidaridad y crear para México, de esta manera, la posibilidad de integrarse revolucionariamente dentro de una firme unidad económica y cultural.<sup>124</sup>

Ese 1 de diciembre entró en vigor al Artículo 3o. constitucional en su texto socialista. En esos años la polémica mundial por el socialismo impacta en México y así se inicia la reforma utópica de nuestro régimen educativo.

“Que los centros de cultura superior del país formen hombres que contribuyan... al advenimiento en una sociedad socialista,”<sup>125</sup> propone en un congreso la Confederación Nacional de Estudiantes.

<sup>124</sup> H. Cámara de Diputados, *Los Presidentes de México ante la Nación, 1821-1984*, México, p. 5.

<sup>125</sup> SOLANA, Fernando, *et al*, *Historia de la Educación Pública en México*, p. 264.

Las bellas artes... deben estar al servicio de las clases trabajadoras en coordinación con la lucha social hasta los más recónditos lugares de la República... y las Escuelas de Arte... tienen que dar colorido, forma, ritmo, tono y poesía a la intuición estética de las masas.<sup>126</sup>

Estos puntos, del *Programa de Educación Pública para 1935* del gobierno de Lázaro Cárdenas, promovieron a la danza en las labores docentes de los establecimientos de educación, para formar estéticamente a los trabajadores a través de espectáculos mexicanos y extranjeros, iniciar una educación artística profesional para la formación de especialistas y fomentar la creación e investigación.<sup>127</sup>

Mientras Lázaro Cárdenas decretó la creación del Consejo Nacional de Educación Superior y Científica, estableció el Instituto Politécnico Nacional (IPN) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), además de nacionalizar el petróleo. Lombardo Toledano funda la Universidad Obrera, se creó en la Ciudad de México la Casa de España y el Partido Revolucionario Mexicano.

Un amplio frente cultural se organiza ante el derrumbe económico mundial y sus lamentables consecuencias nacionales. Los secretarios de educación del periodo cardenista fueron: Ignacio García Téllez del 1 de diciembre de 1934 al 15 de junio de 1935 y Gonzalo Vázquez Vela del 17 de junio de 1935 a 30 de noviembre de 1940.

José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes “cuya activa labor impulsó la política artística del cardenismo, con un sentido obrerista radical paralelo al de quienes promovían la educación socialista dentro del programa de gobierno”,<sup>128</sup> destituyó de sus puestos en la SEP a Carlos Mérida, Rufino Tamayo, María Izquierdo y Manuel Álvarez

<sup>126</sup> H. Cámara de Diputados, *op. cit.*, p. 264.

<sup>127</sup> AULESTIA DE ALBA, PATRICIA, *Palacio de Bellas Artes: 50 años de danza*. Ponencia.

<sup>128</sup> REYES PALMA, F., “Radicalismo artístico en el México de los años 30”, *Las artes y la escuela*, p. 6.

Bravo, entre otros, por “artepuristas” y no seguir el nacionalismo socializante del régimen. “El programa cultural cardenista sobrepuso un afán proletarizante al proyecto de cultura iniciado en los años veinte, el cual a partir de la derrota de la oligarquía porfiriana, abrió las posibilidades de que los artistas intervinieran en el aparato educativo estatal con un inmenso aporte de creatividad”.<sup>129</sup>

Este trabajo ha relacionado los informes presidenciales con el quehacer artístico de nuestro gremio, resulta relevante que Lázaro Cárdenas solamente se haya referido una vez a que:

Se ha desarrollado una amplia obra de divulgación cívica, científica y artística por radio y se han transmitido las sesiones de los congresos obreros y campesinos.

<sup>129</sup> REYES PALMA, F., “50 años de artes plásticas y política de México (1934-1984)”, *Plural*, p. 35.



Lázaro Cárdenas ex-presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

## INTERPRETACIONES AZTECAS Y MAYAS: UNA ILUSIÓN NACIONAL

**R**oberto Núñez y Domínguez comentó:

Pero sin duda, la más destacada impresión que tuvimos en el arte de Terpsícore, fueron las exhibiciones que de bailes aztecas y mayas hizo el grupo formado por los artistas que se escondían en los seudónimos de Yoali, Detru, Kin y Dzul.<sup>130</sup>

Y así se expresó al evaluar la actividad teatral de 1934:

Son estos cuatro jóvenes danzarines unidos por el mismo ardimiento de una vocación, hermanados por la disciplina de su arte y resueltos a la conquista del éxito y del renombre, con el esfuerzo conjunto y la ilusión unánime.<sup>131</sup>

Los cuatro artistas formaron a finales del año 1934 una compañía coreográfica, e instalaron en el Paseo de la Reforma un estudio y taller de vestuario y decoración.

En noviembre de ese mismo año, Fernando Mota anunció:

El público mexicano podrá admirar en breve en uno de los principales teatros capitalinos, un nutrido programa de ballets, *sketchts* coreográficos

<sup>130</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 462.

<sup>131</sup> MOTA, Fernando, "Josef, Detru, Yol e Ismal, cuatro artistas de la danza", *Jueves de Excélsior*, noviembre 29 de 1934.

y estilizaciones de temas plasticodinámicos, inspirados en motivos autóctonos de nuestras razas primitivas.

Danzas, leyendas y ritmos, forman argumentos y adaptaciones coreográficas, enriquecidas con la insuperable policromía y detalle de símbolo de vestuario “deífico” de los dioses gentiles de nuestros aborígenes.

Collares, pectorales, cinturones, escudos, petos, máscaras, mantos de plumas, hachas, cascos. Toda la riqueza de color, toda la fastuosidad inigualable del arte suntuario y decorativo, azteca, maya y zapoteca lucirán estos artistas en sus danzas originales y novedosas. Estímulo franco merece este acabado trabajo, este minucioso estudio, esta labor inteligente y desinteresada con que reconstruyen con respeto y detalle, las figuras sacadas, la mayor parte de ellas fidelísimamente, de códices, relieves y piezas auténticas del Museo Nacional.<sup>132</sup>

Ante tanto misterio y entusiasmada, ante la promesa siempre anhelada de una creación coreográfica original y propia, soñada desde hace muchos años por Carlos E. González, José Juan Tablada, la Rouskaya y la Pavlova, me pregunto ¿cómo fue ese espectáculo? Al parecer inigualable y que lograba reconstruir artísticamente nuestro pasado prehispánico validando indudablemente algo de nuestra imaginada identidad nacional.

Pero vamos por partes. Primero: ¿Quiénes eran los cuatro noveles creadores?

Dzul era Josef. Él se presentó por primera vez en México con la Compañía de Michio Ito.

Josef, además de ser un admirable danzarín, ágil y de técnica elegante, es también músico, compositor, escultor y pintor.

<sup>132</sup> *Idem.*

Estas múltiples cualidades y su fina sensibilidad han hallado en el abundante tesoro de nuestro folklore, amplia acción y desarrollo.<sup>133</sup>

Para el documentalista de danza Víctor Carmona Montes, Josef era José Cordelio Cárdenas, alumno de Madame Mol Potapovich y conocido también como Joseph Broun.

Detru era Gertnude Knowlton, solista del Ballet Carroll y del *Hollywood Bowl Ballet*, del *Olympic Ballet* y en Los Ángeles y San Francisco de la *Grand Opera Associations*. Coreógrafa y estudiante de arqueología azteca y maya.

Ella ha actuado varias veces como solista de danzas, en conciertos y veladas de arte... Su especialidad coreográfica es la danza oriental y ese difícil género llamado de comedia o burlesco.<sup>134</sup>

Yoali y Kin eran respectivamente Sergio Franco y Enrique Uranga, ambos alumnos de Nina Shestakova. De Franco ya hablaremos ampliamente en otro capítulo de este libro.

Enrique Uranga comenzó a estudiar baile con Fanchon y Marco en Los Ángeles, donde realizó varias giras por el oeste con una de las compañías de dichos empresarios.

Yoali y Kin, con hábiles manos de artífices, decoran caretas y arman piezas y detalles del policromado vestuario de las danzas que preparan. Son estos trajes de dioses, guerreros, jefes y sacerdotes, aztecas, mayas y zapotecas.<sup>135</sup>

Según Víctor Carmona Montes *Interpretaciones Aztecas y Mayas* se presentó en funciones privadas en el Teatro Hidalgo del 12 al 15 de diciembre de 1934. También aseguró que fue cuando Gilberto Martínez

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Idem.*

Solares filmó *Danzas antiguas de México* con la dirección artística de Pedro Rubín y coreografía de Rubín y Detru.

En abril de 1935 uno de sus integrantes declaró:

El fin que persigue *The Aztec and Mayan Interpretations* es el de presentar al público, por medio de la música y la danza, una fiel reproducción de las grandiosas y cultas civilizaciones que antaño nos poblaran.

Tras meses de estudio, con la valiosa cooperación del Museo Nacional de México y el Museo Arqueológico de Yucatán y, habiendo recabado la opinión de los arqueólogos más famosos del mundo, abrigamos la seguridad de que, al presentar este concierto, lo hacemos en forma comprensible y que el programa es, a la vez que ameno, artístico e instructivo.

Los mismos artistas de la Compañía han confeccionado personalmente los trajes y máscaras que usan, así mismo han arreglado la música y la coreografía, estando todo esto de acuerdo con los datos tomados de los códices y bajo relieves y siendo todo ello, resultado de una investigación minuciosa.

Nuestro deseo es el de dar a conocer al mundo entero, el México pre-hispánico, tan hermoso y tan lleno de color, en forma artística y auténtica.<sup>136</sup>

Por fin en julio de 1935 el concierto fue presentado “por primera vez”.<sup>137</sup> En el Palacio de Bellas Artes el día 22, en el Teatro Hidalgo el 27 y el 29, esta última fecha patrocinada por el Comité de Acción Social y Cultural del Partido Nacional Revolucionario (el PNR es antecedente del Partido Revolucionario Institucional PRI).

Porque considero de suma significación para el registro y estudio de la creación coreográfica mexicana, reproduzco el texto íntegro del programa de mano:

<sup>136</sup> “Principal objeto de los concertistas”, México, abril 28 de 1935.

<sup>137</sup> *El Universal*, julio de 1935.

Bajo el rubro social-artístico de *Aztec Mayan Interpretations*, presentan un espectáculo de alta cultura la danzarina Detru y los bailarines Dzul, Yoali y Kin.

Ellos han tomado con maravillosa pasión de artistas el contenido estético de códices, bajorrelieves, historia completa de la cultura azteca y de la cultura antigua del Mayab. El contenido artístico del monumento se traduce en línea pura de la danza, en gesto dramático, en vestuario de clara autenticidad. Así es como este espectáculo revela a los ojos de este tiempo el adelanto y la sensibilidad del tiempo viejo. La historia anima su contenido vital que adquiere nueva sangre en la interpretación y envoltura artísticas que desarrollan y ostentan Dzul, Detru, Yoali y Kin.

El público autorizado de México —autorizado en materia de arte, de historia, de antropología, de arqueología inclusive—, ha aplaudido y ha aprobado este trabajo, en que la factura misma de las máscaras revela otra obra de arte que merecería capítulos aparte. El público ha recibido la sensación perfecta de tomar física y espiritualmente los objetos de arte y las sensaciones aztecas y mayas. La música misma, en ese espectáculo, distrae y capte nuestra sensibilidad actual —que no es más actual que ayer—, para regalarnos el espíritu de otras épocas, con sus expresiones de cultura elevada, con su concepto dramático, fino y elegante de la belleza.

A esto se debe que la crítica haya sido siempre favorable a estos artistas en los variados aspectos de su profesión. El ex director de antropología, doctor Manuel Gamio, aplaude la exactitud arqueológica que revelan los adornos personales, inspirados seguramente en los códices y en los monumentos. (*sic*).

Ignacio Marquina, director de monumentos pre-hispánicos, elogia el acucioso empeño de estos artistas y el feliz éxito logrado en la difícil tarea de alcanzar una máxima propiedad en ademanes, actitudes y vestuario inspirados en códices y bajorrelieves aztecas y mayas.

Por lo que hace a la adaptación, a noticias sobre las joyas, a indicios y rumbos de la música azteca y maya, estos creadores e intérpretes obtuvieron la aprobación de Vladimiro Rosado Ojeda, encargado del Departamento

de las joyas de Monte-Albán. Y obtuvieron también el aplauso de Fausto Pinelo —el autor de “Payambé”—, por lo que hace a los ritmos y temática indígena; y la palabra afectuosa de Luis Rosado Vega, director del Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán, pues que comprobó la fidelidad en las reproducciones en cuanto a las fuentes originales de documentación para la coreografía, música y vestuario; asimismo, han sido alentados y elogiados por Estanislao Mejía —director del Conservatorio N. De Música en México—. Y a esas firmas se unen otras muchas.

El vigoroso escritor Baltasar Dromundo ha dicho de *Aztec-Mayan Interpretations*, que “Constituyen un espectáculo de recia personalidad artística; son creadores natos para nuestro público que ignoraba —por haberlos perdido ya—, los viejos caminos de las culturas devastadas; a ellos se debe un paso firme, dado hacia adelante, en la tarea de enriquecer más nuestro arte, con lo que tiene de valioso para la arqueología, para la historia, para la pintura, para la literatura y para la música. Con ellos se abre un gran ciclo nuevo de arte en que penetramos devotamente por entre la luz antigua del antiguo tiempo de la América”.<sup>138</sup>

El programa llevó los créditos, de la siguiente manera: Detru, coreografía, Josef, música y *Aztec Mayan Interpretations*, vestuario, diseño y confección.

El repertorio incluyó:

*Caballeros Tigre y Águila:*

Un encuentro entre dos guerreros aztecas enemigos irreconciliables. El Caballero Tigre declara la guerra arrojando su escudo y su macana al suelo. El Águila acepta el duelo, colocándose en su contra. Dzul y Yoali.

*Tepoxtecatl:*

Tepoxtecatl, Dios Azteca del Pulque, corta una penca del maguey y bebe el jugo, embriagándose hasta no poder quedarse en pié. Detru.

<sup>138</sup> *Aztec-Mayan interpretations*, Teatro Hidalgo. Programa de mano, julio 27 de 1935.

*Quetzalcóatl*. Azteca:

Quetzalcóatl, Amo del Viento, asciende las gradas de su templo circular para dominar los cuatro vientos. Dzul.

*Kʼat*. Leyenda maya:

Una bruja, presintiendo su muerte y deseando perpetuar sus facultades mágicas, modela una figura de barro en la que deposita siete gotas de su sangre. Su vida se transmite a la figura de barro, la que adquiere su poder y fuerza. Detru y Dzul.

*Tlaloc*:

Tlaloc, Dios de la lluvia de los Zapotecas, baja a la tierra en agradecimiento de los sacrificios infantiles hechos en su honor. Yoali.

*Totonaca*:

Esta danza es símbolo del espíritu de la felicidad y está basada en temas indígenas que aún existen. Estas figuras de arcilla, madera o piedra, con sus caras triangulares son características de la raza Totonaca y jamás han sido duplicadas en ninguna época de la historia arqueológica. Detru.

*Centeotl*. Música azteca:

El rito sagrado de fecundar la tierra por los labradores curvados sobre los surcos. Detru, Yoali y Dzul.

*Chichén Itzá*. Maya:

Quetzalcóatl, Dzul. Guerrero, Yoali. Yuum Chaac, Detru.

Quetzalcóatl, Dios Maya de los Vientos, vuelve a la vida por un instante para inspirar al Guerrero en su antigua danza bélica, el que protege al Yuum Chaac mientras este último ejecuta la ceremonia de la lluvia.

*Xochiquetzal*:

Al aproximarse el invierno, Xochiquetzal, Diosa de las Flores, se despide de sus imágenes vivientes, las rosas. Detru.

*Kinich-Kakmó*:

Deidad maya que significa "llama de sol". Danza adaptada a la música "Xto-toles", la melodía maya más antigua de que se tiene conocimiento. Dzul.

*Xtabay:*

Leyenda maya. Mujer hermosísima y sanguinaria bruja nacida del nopal, sale a buscar víctimas. Logra encantar a un cazador, quien aunque extrañado de que una mujer se aventure por el bosque a tales horas, cae en su red; Xtabay finge enamorarse locamente del cazador, pero le da muerte y vuelve a su nopal una vez satisfecha su sed de sangre. Detru y Yoali.

*Cenzontli:*

Dos mensajeros en camino al palacio, para ofrecer sus tributos al monarca, son atraídos por el melodioso gorjeo de un ave. Sorprendidos al ver que el pájaro tiene la forma de una linda doncella, la capturan y la llevan al rey como ofrenda. Dzul, Detru y Kin.

Estas danzas se alternaban con melodías como la *Danza del Pozole*, *Los Negritos* y la *Danza del Toro*, música azteca todas ellas.

Los comentarios periodísticos en español y en inglés no se hicieron esperar:

En el Palacio de Bellas Artes, una danzarina y tres bailarines, Detru, Dzul, Yoali y Kin, dieron una interesantísima exhibición de danzas Mayas y Aztecas, poniendo de relieve sus innumerables bellezas. Para llevar a cabo tan plausible empresa, pusieron a contribución sus conocimientos arqueológicos de máscaras, vestuarios, armas y musicografía. El espectáculo fue calurosamente celebrado.<sup>139</sup>

Yoali como el Guerrero expresa toda la fuerza de los frisos y esculturas de piedra.<sup>140</sup>

Otras crónicas describieron e interpretaron al espectáculo:

La belleza abuela, deslumbrante de originalidad, fecunda en enseñanza, graciosa en el ritmo, solemne en el rito, genial en la expresión y fundamen-

<sup>139</sup> Vida teatral, *El Nacional*, junio 28 de 1935.

<sup>140</sup> *Excélsior*, julio 1 de 1935.

talmente nuestra, pinta en los bailes, en manifestación plástica, la fuerza de nuestro origen, las gracias de nuestro arte, el desarrollo medular de nuestra raza, las características de nuestras luchas, de nuestras pasiones, de nuestros dolores, de nuestros destinos.

El baile es expresión vivaz de los pueblos. El trote acrobático es de los sajones en la actualidad palpitante. El ritmo sensual es de los tropicales. Y en los pueblos ancestros que la civilización hoy califica de salvajes, el ritmo de la danza fue una expresión de pensamientos y de pasiones. Fue religioso. Fue guerrero.<sup>141</sup>

Xtabay se peina bajo la ceiba centenaria. Es hermosa como las princesas de los cuentos remotos. La cabellera es abundante y olorosa. El rostro indígena tiene las bellezas fragantes de las mitologías del Mayab. Y su cuerpo, los prestigios de la hembra primitiva. Sonríe en la noche negra. Es perversa y es, al par, divina. Sus ojos atraen al caminante con lumbre de siglos, iluminan la noche con fuego eterno de amor. Y el doncel incauto pasa y siente la atracción: es que la Xtabay, símbolo genial de los mayas abuelos, es la mujer: la feminidad, vibrante en la tierra fecunda; la suprema atracción del sexo envuelta en el disfraz de la castidad. Y tiene los cabellos aromados de bosques y los ojos con el brillo del amor. Y al encuentro de los dos —del doncel y de la Xtabay— surge la danza hecha de atracción de los seres de sexos distintos. Ella pone en juego sus encantos de hembra y sus malicias de bruja. Y llama con los ojos, con la cabellera de perfumes, con la vibración de sus curvas y con el oro de su voz. Y el hombre va hacia ella, ritual en el engañoso camino de la dicha. Y cae con el engaño. Y muere ahorcado entre los brazos morenos, asfixiado por el perfume de los cabellos, extasiado ante la lumbre de los ojos. La danza se desenvuelve alada. Y trágica: con tragedia de muerte y de amor.

Pasan por los bailes indígenas leyendas y tradiciones. Guerreros yaquis con máscaras foscas. Tahumaras rituales que van de la guerra al amor y del amor a la guerra. Cantos bélicos. Cantos eróticos. Cantos místicos. Todos se mezclan en las danzas —manifestación suprema de su arte— en síntesis de vida. Y evocan las cosas graves de nuestra historia. A través de bailes y

<sup>141</sup> “Danzas indígenas”, *El Nacional*, junio 24 de 1935.

cantos, hay hondas melancolías. Sonoridades bélicas de teponaxtle y de tunkul. Sonoridades de suspirantes melancolías en los tunkules y en los teponaxtles. Todo se entrecruza: leyendas y brujerías, lamentos y sonrisas, alaridos de dolor y gritos de victoria. Desfilan Caballeros Tigres y Caballeros Águilas; Quetzalcóatl, Tlaloc y la Xtabay. Y en el marco multicolor y sonoro, entre danzas guerreras y sensuales, aparece México, en mapa áspero y a la vez ideal, arisca belicosidad del primitivo y canto melancólico del ayer. Afán de gloria, para el porvenir...<sup>142</sup>

La producción también se presentó en el Club Teocali y en el Teatro Guerrero de Puebla. Después Interpretaciones Aztecas y Mayas fue exhibida en Los Ángeles e inician en esa ciudad una gira por los Estados Unidos.

Lee Howard del *Saturday Night* de Los Ángeles señaló:

La combinación de intereses y talentos tiene resultados en los arreglos de un grupo de danzas, en las cuales los frisos de las murallas del templo parecen revivir la vida emanada de las historias de las leyendas.<sup>143</sup>

Han pasado los años y al analizar este quehacer dancístico en los testimonios referidos (programa de mano, repertorio, fotografías y textos periodísticos), no dudamos que la labor realizada por estos artistas, que desearon usar seudónimos, fue seria, admirable y muy profesional. El ritmo y las secuencias de las danzas manifiestan un gran conocimiento del oficio teatral.

Las poses, actitudes, ademanes dancísticos, impecables en sus aspectos técnicos e interpretativos hacen patente a través de las fotografías, un estilo coreográfico y un dominio absoluto del complicado vestuario escénico. Lamentamos que Josef, Gertrude Knowlton, Sergio Franco y Enrique Uranga no hayan continuado trabajando juntos y pensamos

<sup>142</sup> “Afán de gloria”, *El Nacional*, junio 24 de 1935.

<sup>143</sup> HOWARD, Lee, “*Old Civilizations live again*”, *Saturday Night*, marzo 16 de 1935.

que Franco fue el heredero de este atinado ejemplo de creación coreográfica.

Para las jóvenes generaciones de coreógrafos-intérpretes, una vez más destacamos el hecho de que para lograr un proyecto dancístico significativo se requieren de muchas horas, días y meses de investigación y de ininterrumpido trabajo creativo. Un modelo a seguir: las *Interpretaciones Aztecas y Mayas*.



Interpretaciones Aztecas y Mayas.

## KEITH KOPPAGE Y SUS DANZAS INTERPRETATIVAS

EN EL REMOZADO TEATRO HIDALGO ofreció un recital de danzas la bailarina norteamericana Keith Koppage, habiendo conquistado aplausos en todos los números de que constó el programa, seleccionado con espíritu de grata modernidad.<sup>144</sup>

Así registró la prensa la presencia de la Koppage en nuestra ciudad. Keith, especialista en danzas interpretativas bailó con la Gran Compañía Rusa de Ballet Andreas Pavley y Serge Oukrainsky en Chicago. En 1929 fue primera bailarina junto con Vicky Ellis y Gertrude Knowlton del Ballet Carroll, así como asistente en los cursos avanzados de la *Miss Carroll's School of the Dance*. En 1933 acompañó a Xenia Zarina en sus recitales del Teatro Hidalgo.

De su actuación en el Teatro Hidalgo en 1935, el cronista Roberto Núñez destacó:

Para nuestro particular gusto destacamos, entre el rítmico mosaico de sus bailes, los tres *Preludios*, de Chopin; la *Pastoral*, de Mozart y los *Perfiles* coreográficos, de Scribiane, sobre todo el primero, denominado *Griego Arcaico*.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 425.

<sup>145</sup> *Idem*.

Confirmó lo que ya sabíamos de Keith Koppage:

La danzarina tiene gentil *siluete* y un depurado estilo interpretativo, así como una evidente exquisitez para la elección de su vestuario.<sup>146</sup>

Ese año de 1935 estaban trabajando en México, buscando nuevos caminos para la danza nacional, ex integrantes de la Compañía Pavley-Oukrainsky: Xenia Zarina, Pedro Rubín, Gertrude Knowlton, Sergio Franco y Keith Koppage, muchos de ellos vinculados también con la incansable Miss Lettie Carroll.

Estos artistas eran muy apreciados por la crítica de la época y como muestra de ello, un testimonio sobre el arte de la Koppage.

Keith Koppage es una bailarina de verdadera originalidad y frescura de estilo. Posee raras cualidades de imaginación, intelecto y gusto exquisito. Sus danzas tienen el sabor de una exótica simplicidad griega y reflejan, al mismo tiempo, las interesantes mutaciones del arte moderno.

Probablemente la cosa más bella de su baile es su realización de los valores plásticos y su riqueza de coreografía. Mirando bailar a Keith se goza de las mismas sensaciones de quien contempla por primera vez una escultura de Gaudier-Brzeska o un cuadro de Gauguin.

Tiene la misma impresionante simplicidad lineal de estos dos artistas, pero enriquecida con las complejidades de la técnica y la forma que convierte su danza en el goce más puro.

En algunos de sus bailes como *La Plus Oue Lento* y *La Fille Aux Cheveux de Lin* expresa, junto con la gran sensibilidad la suave delicadeza del maestro francés moderno. Y en sus *Variaciones de Mozart* —irreprochables concepciones desde el punto de vista musical—, Keith consigue una interpretación inspirada, la cual es encantadora y llena de abandono pero muy de Mozart.

<sup>146</sup> *Idem.*

En composiciones de un carácter más moderno, Keith Coppage revela su fuerza innata y la amplitud de su técnica. Así sus danzas del compositor alemán, Wilckens, son un soberbio ejemplo de contenido emocional expresado en forma clara y decisiva. Sus contrastes de transición son admirables y su baile *Pesadilla* debe de calificarse de “impresionante”.

Keith Coppage es la bailarina de los pintores, de los escultores y de los músicos porque habla su mismo lenguaje. Y, sin embargo, no hay quien no encuentre en su baile un placer visual y un estímulo a su emoción; ni quien deje de reaccionar ante su estilo, su ingenio y la belleza de sus composiciones. Por lo que a mí respecta, sólo sé decir que mirar a Keith en la escena es conocer un significado absoluto e integral de la danza.<sup>147</sup>



Keith Coppage.

<sup>147</sup> WALDEEN, “Keith coppage, la danzarina de los escultores”, *Jueves de Excelsior*.



Keith Coppage.

## NUEVO INTENTO FALLIDO EN LA ESCUELA DE DANZA

CUANDO EN ABRIL DE 1935, el compositor Francisco Domínguez fue designado como nuevo director de la Escuela de Danza, dependiente del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, se propuso “la reorganización total de dicho plantel, a fin de que los alumnos puedan graduarse como profesores de danza, bailarines ejecutantes y solistas”.<sup>148</sup> Además de llevar a cabo la creación de catorce obras de ballet mexicano, “de la serie de trabajos experimentales que metodológicamente desarrollen un genuino ballet mexicano, con los compositores y pintores más sobresalientes”<sup>149</sup> de nuestra patria.

Domínguez afirmó entonces:

México en la actualidad se encuentra en condiciones muy especiales dentro de su evolución cultural. Debemos pues aprovechar estas circunstancias y dar un fuerte y decisivo impulso a la danza en México, hasta lograr, en un sentido, la creación del Ballet Mexicano y en otro la preparación técnica y artística del contingente humano, necesario para la interpretación tanto del Ballet Mexicano como de los Ballets Modernos, que constituyen el espectáculo más elevado y perfecto de nuestro tiempo.<sup>150</sup>

<sup>148</sup> “Nuevo director de la Escuela de Danza”, *Excelsior*, abril 6 de 1935.

<sup>149</sup> *Idem*.

<sup>150</sup> DOMÍNGUEZ, Francisco, “Presentación a la exhibición pública de la Escuela de Danza en el Teatro Hidalgo”, *Prospecto*, octubre de 1935.

Efectivamente durante su gestión, las representaciones de los trabajos experimentales de la Escuela de Danza se multiplicaron. Para esta labor Domínguez fue apoyado por José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes.

En primer lugar promovió la reposición del *30-30 Ballet simbólico revolucionario* de Nellie Campobello, que se presentó tanto en la capital como en varios estados de la República.

Alentó la puesta de ballets con temática universal, como es el caso de *Danza griega* con evoluciones de Estrella Morales, música de Claude Debussy, decorado y vestuario de José Chávez Morado, bajo la dirección del propio Francisco Domínguez.

Al estrenarse los ballets *Barricada* y *Clarín* el 26 de agosto de 1935, Salvador Ordóñez Ochoa escribió:

De todas las manifestaciones del arte mexicano, está fuera de discusión, toca al ballet un lugar futuro de importancia entre los grandes espectáculos universales. Ya el rango que la pintura mexicana, representada por Diego y por Orozco, ocupa en el mundo occidental, es irrefutablemente de primerísima fila en tanto que en México como país estático y tropical, hasta hoy no ha podido expresar ningún mensaje nuevo en materia musical.

Pero es el caso que, siendo la principal preocupación del Departamento de Bellas Artes ahora, hacer llegar hasta las masas la cultura superior, de todos los experimentos hechos, se ha llegado a la convicción de que solamente en la forma ballet, hablando el idioma de nuestros tiempos, puede sintetizarse la fuerte plástica, hoy más que nunca “moderna” por un vuelo de la Humanidad hacia lo primitivo y difundir, ya orientada y definida, el alma mexicana y señalar un camino seguro del éxito.

En el mundo occidental las salas de concierto se vacían, el radio comienza a substituir con ventaja, óperas, conciertos y aún teatro. La ópera es hoy una cosa incomprensible para la actual generación realista y el cine ha su-

plantado al pequeño teatro, ventajosamente. Ante este mundo nuevo, será una prometedora sorpresa para los mexicanos haber descubierto un camino que hace muchos años enseñaron al Universo los rusos, pero que, desde la época de Diaghilev y Picasso (de donde parte todo el arte moderno), está inmóvil y agotada. Los elementos plásticos de danzas, color local y estilización netamente mexicanos, si constituyen por sí mismos, un mundo nuevo para el hombre moderno, siempre que los ballets que tanto impulsa Bellas Artes, lleven como toda obra de Arte Universal, las características requeridas: cohesión y lógica de la forma total, novedad coreográfica que dentro de la más moderna técnica conserve todos los atributos puramente mexicanos y finalmente, lo que es más difícil: una música que subraye todo un mundo plástico sin estilizar tanto que llegue a la expresión rusa, alemana o italiana, ni permitir por otra parte que los temas populares nacionales destruyan con vulgaridad insoportable el encanto de superación o ennoblecimiento a que tiende el Arte como manifestación universal.

Y precisamente estas son las características de *Barricada* y las de *Clarín*, las dos primeras obras de este género elegidas por Bellas Artes.

Jacobo Kostakowsky, ruso de nacimiento pero mexicano desde hace muchos años por naturalización, ha planteado las líneas generales de estos dos ballets. Su música es de una gran erudición, pero se conserva siempre dentro de los límites de las estéticas contemporáneas: ritmo obsesivo, ironía (en esto no han sido superados los rusos), drama fuerte sin gritos a lo Wagner y multiformidad de expresión cambiante y novedosa. José Chávez Morado, el joven pintor, trajo al poema de Muñoz Cota, con talento sorprendente, la selección, la estilización inteligente y nueva y los elementos plásticos que, siendo inconfundiblemente mexicanos, están en el alto plano del arte lleno de dinamismo.

Ángel Salas, el inquieto y multiforme "regisseur" ha logrado por fin, mover y llenar de interés el escenario, que por razones temáticas, tiende a la caída y a la lentitud monótona, sobre todo si se toma en cuenta el tremendo trabajo de entrenar a centenares de hombres que forman las masas de *Barricada* y que antes, nunca pisaron un escenario.

Nadie en México podrá, como las hermanas Campobello, personificar y expresar la plástica del ballet mexicano cuando se trata sobre todo de las escenas de la Revolución. Un coro y una orquesta que han puesto obras de Stravinsky como *Petrouchka* y *Les Noces* garantizan la buena “premiere” de *Barricada*.<sup>151</sup>

El ballet *Barricada*, poema sinfónico-plástico basado en el poema del mismo nombre de José Muñoz Cota, contó con la creación musical de Jacobo Kostakowsky, la coreografía de Nellie y Gloria Campobello, la plástica escénica de José Chávez Morado y las evoluciones de Ángel Salas. En su puesta en escena intervinieron la Escuela de Danza, la Escuela para Trabajadores, la Escuela Normal de Maestros, el Departamento de Educación Física, los Coros del Conservatorio Nacional y de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica Nacional y los cantantes solistas Luz Martínez Corona (soprano), Gilberto Vázquez (barítono) y Benjamín Flores (tenor).

La prensa de la época destacó cada aspecto de los ballets.

El texto de la obra sujeta al poema *Barricada*, original del escritor y orador de vanguardia José Muñoz Cota y el contenido de dicho texto, que ha sido elogiado por la crítica es de fuerte acento revolucionario.

Baltasar Dromundo ha dicho que “en este poema realiza Muñoz Cota un fuerte afán social dentro de un cabal dominio de la técnica poética, lo que hace de su obra algo más depurado y personal”.<sup>152</sup>

La música de:

*Barricada* está compuesta sobre motivos originales. En esta obra no se ponen en juego experimentos que tiendan a encontrar fórmulas técnicas

<sup>151</sup> ORDOÑEZ OCHOA, Salvador, “La presentación de Barricada hoy en Bellas Artes”, *El Universal*, agosto 26 de 1935.

<sup>152</sup> “Pronto será presentado el poema sinfónico y el ballet *Barricada*”, *El Universal*, agosto 8 de 1935.

inéditas de expresión, sino de entonar un canto que impulse a la reforma social. Una música que pertenece al nuevo objetivismo, abarcando desde la homofonía, la politonalidad, etcétera, hasta recursos originales capaces, sin embargo, de ser entendidos por las masas.

Esta singular manera de desarrollar la composición sigue una tendencia afín a la clase a la cual está consagrada: indiferente a las clasificaciones técnicas históricas, ausente de la blandura romántica, aunque no del lirismo, equidistante de la inoclasia y del sectarismo, audaz y enérgica como la época, se plantean, sin cortapisas, los más trascendentales problemas humanos.

En *Clarín*, ballet cuyo libreto y música se deben a Kostakowsky, el color local aparece por la afluencia de temas populares de la Revolución, los cuales han sido tratados en una forma sutil contrapuntística que los ennoblece al ser llevados hasta la categoría sinfónica.<sup>153</sup>

Baltasar Dromundo analizando la representación de las obras apuntó:

En cuanto a la escenografía, fue indudablemente un acierto. El pintor José Chávez Morado reveló su positivo talento como escenógrafo de primera categoría. Motivos, color, orden y estructura de la escenografía fueron de indiscutible acierto. Un sentido moderno y una ágil comprensión de nuestra contemporaneidad revolucionaria bien entendida en materia de Artes Plásticas, prestaron efectivo rendimiento artístico al talentoso trabajo de la escenografía.

En cuanto al baile propiamente dicho, mi opinión personal es en el sentido de que Nellie Campobello es seguramente un valor, sin que esto nos lleve a la conclusión, como espectadores de que sea una bailarina completa. Esta afirmación coincide con la opinión de las más destacadas bailarinas y danzarinas mexicanas. Nellie Campobello requiere mayor esfuerzo y un amplio desarrollo de acción en su trabajo para ocupar el sitio que merece. No

<sup>153</sup> “La notable bailarina mexicana Nellie Campobello, que tomará parte en el ballet *Barricada*, y el maestro Jacobo Kostakowski, autor de la música”, *El Universal*, agosto 24 de 1935.

obstante todo esto, su trabajo ejecutado en *Barricada* es muy interesante desde el punto de vista de la realidad histórica que representa, en cuanto a las danzas que presentó en *Clarín* y en cuanto a sus bailes que desarrolla ya propiamente en el transcurso de *Barricada*. Temperamento, gesto, agilidad y un recio sentido varonil de la danza deben estimarse en abono del trabajo desarrollado por ella.<sup>154</sup>

Armando de Maria y Campos nos da su testimonio para entender dichas obras:

*Clarín* episodio doloroso de nuestras luchas intestinas, cuya protagonista, mitad de 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.

*Barricada*, espectáculo, mixtura de ballet, pantomima, concierto coral y simple danza gimnástica.

Tanto en *Clarín* como en *Barricada* toman parte destacados elementos de la Escuela de Danza, en primer término, después de las profesoras y notables coreógrafas Nellie y Gloria Campobello, cuyas interpretaciones de la Valentina y la Chinita, respectivamente, en *Clarín*, son ejemplos vivos de que México posee coreografía típica propia; Alicia Monjarás, que en la madre proletaria de *Barricada* tuvo momentos de innegable dramaticidad, y Gabriel Álvarez y Francisco de León.<sup>155</sup>

Muñoz Cota “sabía que su *Barricada* iba a desconcertar por lo nuevo y lo atrevido de sus formas.”<sup>156</sup> Jerónimo Baqueiro Foster afirmó que “*Barricada* no puede considerarse como un ballet de tipo corriente, de lo que se entiende por tal cosa. Rompe toda la tradición establecida,<sup>157</sup>

<sup>154</sup> DROMUNDO, Baltasar, “El teatro, el baile y la música”, *Todo*, septiembre 10 de 1935.

<sup>155</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, “Teatro plástico revolucionario”, *Todo*, septiembre 2 de 1935.

<sup>156</sup> DROMUNDO, Baltasar, *op. cit.*

<sup>157</sup> *Ballets de la Escuela de Danza*, Palacio de Bellas Artes, programa de mano, México, 1936.

así también Baltasar Dromundo resumió que *Barricada*, es el primer esfuerzo que en materia de arte teatral revolucionario y revolucionado se presenta en México.

Pasando a otra preocupación que Francisco Domínguez, quiso hacer propia de la Escuela que dirigía, respecto a la importancia de las danzas y bailes folklóricos, él mismo escribió:

La tradición nos enseña que la danza en México, era una de las manifestaciones populares más vigorosa y más hondas, que cultivaban nuestros antepasados los Náhuatl, Toltecas y Mayas.

Los conquistadores respetaron y cultivaron las danzas tradicionales aborígenes, introduciendo su propia modalidad en muchas de ellas, conservando en la actualidad, unas, y otras la marcada influencia del conquistador español.

Domínguez encontró en Luis Felipe Obregón, al colaborador riguroso que con su amplia experiencia como maestro misionero, indujo al estudiantado en el conocimiento de tan rico patrimonio danzario.

Obregón montó: *Machetes*, baile típico del Estado de Jalisco; *Jarana*, de Yucatán; *Matlachines*, danza de la huasteca potosina; *Jarabe michoacano*; *Las Iguiris* (las leñadoras), danza tradicional purépecha y *Los viejitos*, danza humorística de la región lacustre de Michoacán.

Nellie Campobello presentó también *Bailes Istmeños* con música regional por la Marimba Hermanos Marín. Este material coreográfico se mostró como *Ballet tehuano* al año siguiente.

Al presentar dos programas de *Las danzas y Ballets* elaborados en la Escuela de Danza como resultado de sus actividades escolares de 1935, José Muñoz Cota reiteró:

Este espectáculo puede considerarse sin ponderación, como el primer paso serio y definitivo que nos ha de conducir a la formación de un “cuerpo de baile”, bien preparado, que interprete en no lejano tiempo los ballets mexicanos y extranjeros que constituyen una de las más altas manifestaciones artísticas contemporáneas.

La Escuela de Danza tiene una doble misión que cumplir dentro de las tendencias artísticas y sociales del México actual: Como plantel educativo que prepare técnicamente al elemento humano, que ha de ejecutar e interpretar las danzas y ballets y como un amplio laboratorio de experimentación del cual todos los artistas de México (músicos, pintores, literatos, coreógrafos, etcétera), puedan disponer ampliamente para realizar sus propias obras.

A continuación el texto íntegro del programa de mano, que para nuestro registro coreográfico tiene enorme importancia:

Primer programa del 6 y 7 de marzo de 1936:

I. *La fuente (suite)* ballet clásico, a) *Allegro*. b) *Andante*. c) Variaciones. d) Danza Circasiana. e) *Allegro*. Coreografía de Estrella Morales. Música Leo Delibes. Decorado y vestuario Víctor M. Reyes.

Primer Grupo. Solista: Ofelia Reyna. María Olea, Socorro de la Vega, Lourdes González Meza, Gloria María Teresa Suárez.

Segundo Grupo. Solista: Rosa Ortiz. Eva Enríquez Duplán, Celia Rodríguez, Norma Vázquez, Margarita Alvarado.

Tercer Grupo. Solista: Lourdes Campos. Alicia Ceballos, Martha Bracho, Ofelia Pastrana, María Gil Roldán.

Cuarto Grupo. Solista: Tahosser Lara. Margarita Devars, Josefina Luna, Estela Ortiz, Luisa Limón Díaz.

Circasianas. Raquel Gutiérrez, Guadalupe Robles, Alicia Ríos. Varones. Eulalio Arroy, Gabriel Álvarez y Arnulfo Miramar. Solista de Clásico. Eulalio Arroy.

II. *Bailes españoles.* a) Córdoba Albéniz. Danza que evoca la atmósfera de Andalucía y ha sido creación del profesor (Ernesto) Agüero, adaptando pasos y movimientos de los bailes del pueblo andaluz.

Solista: Guadalupe Robles. Conjunto: Raquel Gutiérrez, Gloria María Teresa Suárez, Martha Bracho, Margarita Alvarado, Emma Ruiz, Ofelia Reyna, Concepción Pichardo, Alicia Ríos, Ofelia Pastrana y Alicia Ceballos.

b) El Abanico, fantasía española. Esta danza original de la vieja Castilla y que fue creada en el año 1870. Solista: Amalia Hernández.

c) Alegrías de Postín. Paso doble. Este es un arreglo de paso doble con zapateado y se baila en toda España, pero según Vuillier en su *Historia de la Danza*, asegura ser original de Andalucía. Solistas: Raquel Gutiérrez y Eulalio Arroy.

d) Canto gitano. Villajos. Danza gitana de Granada, con pandereta y castañuelas. Solista: Guadalupe Robles.

e) Aragón. Fantasía. Albéniz. Jota, baile típico aragonés con su copla que por lo regular es cantada y de la cual se ha hecho un arreglo especial usando la copla como parteailable. Solistas: Concepción Pichardo, Martha Bracho y Gabriel Álvarez. Solistas Copla: Ofelia Reyna y Gloria María Teresa Suárez. Conjunto: Alicia Ceballos, Ofelia Pastrana, Alicia Monjarás, Margarita Alvarado, Josefina Luna, Margarita Devars, Paz Monterde, Eulalio Arroy, Francisco de León, Sergio Ballesteros, Arnulfo Miramar y Ángel Zabalza.

Pasos y evoluciones de Ernesto Agüero.

III. *Danzas orientales.* a) Serimpies (bailarinas) de la Corte de Java. Los dos Sultanes de Java todavía conservan sus cortes con todo el lujo de la antigua Java. Entre este lujo destaca el Ballet Real que consta de príncipes y princesas reales. “Serimpies” de la Corte de Java da una pequeña idea del arte de la danza javanesa.

Conjunto: Tahosser Lara, Gloria María Teresa Suárez, Guadalupe Robles, Emma Ruiz, Raquel Gutiérrez, Alicia Ríos, Alba Estela Garfias y Martha Bracho.

b) Yama, rey del Infierno. Danza tradicional del Tíbet. En las grandes fiestas celebradas en el Tíbet, por los Lamas (monjes), siempre representan vistosísimos vestidos, a los espíritus del mal, entre los que figura destacadamente Yama, Rey del Infierno. Solista: Eulalio Arroy.

c) Krishna y las Gopis. Danza legendaria hindú. Solista: Eulalio Arroy. Conjunto.

Coreografía y Vestuario de Xenia Zarina. Música: Lily Strickland. La música de Krishna es arreglo e instrumentación de Eduardo Hernández Moncada.

IV. *Uchben X'Coholte* (Un antiguo cementerio). Ballet maya, basado en una leyenda tradicional. Coreografía de Gloria Campobello. Música: Daniel Ayala. Decorado y Vestuario de J. Guerrero Galván.

Argumento: Primer Cuadro (época precortesiana)

Por primera vez, un pueblo de los mayas intenta formar un cuerpo de guerreros. Estos inician una danza pausada, pero bélica. Poco a poco la danza se hace violenta, tomando caracteres de lucha. Riñen los guerreros entre sí y caen algunos muertos. Los restantes huyen despavoridos al ver caer a sus compañeros.

A causa de los guerreros muertos, cunde el miedo supersticioso entre la gente del pueblo, y ese lugar se considera de mal agüero para todo individuo mortal.

La gente establece que aquel lugar es guarida de genios y fantasmas, los cuales operan cuando hace mal tiempo y en ciertas épocas del año. Una doncella maya atraviesa el lugar y huye aterrorizada por el genio del Mal y las Sombras.

Segundo Cuadro (época actual)

Un pueblo yucateco se divierte paseando a los sones de una música regional.

El pueblo baila la tradicional “jarana” popular, alegremente. Finalizando el baile se nota en los presentes una inquietud inexplicable.

Algunas parejas intentan reanudar la danza, logrando sólo subrayar más la inquietud, y un sentimiento terrorífico los hace huir poco a poco al recuerdo de que aquel lugar es habitado por genios y fantasmas.

Aparece de nuevo el genio del Mal con su corte de Sombras y fantasmas y en ese momento, una muchacha del pueblo intenta con cierto temor, cruzar aquel lugar, pero en ese momento tétrico se enfrenta ante la realidad y simbolizando con su presencia a la juventud actual, como pueblo fuerte y consciente que ya no cree en supersticiones y fantasmas, con un gesto enérgico hace huir a los seres irreales que no fueron creados más que por la fantasía popular.

Solistas: Genio del Mal: Gabriel Álvarez. Bailarina indígena: Raquel Gutiérrez.

Sombras: Guadalupe Robles, Tahosser Lara, Martha Bracho, Alicia Ríos, Gloria María Teresa Suárez, Dolores Martínez Rendón, Concepción Pichardo, Josefina Luna, Socorro de la Vega, Celia Rodríguez, Margarita Devares, Lourdes González Meza y Estela Trueba.

Pareja de bailadores de jarana: Francisco de León, Gabriel Álvarez, Estela Trueba, María Elena Guerrero, Eulalio Arroy, Margarita Monjarás, Tahosser Lara, Alicia Ríos, Guadalupe Robles, Raquel Gutiérrez y Concepción Pichardo.

Guerreros mayas: Paz Monterde, Eulalio Arroy, Sergio Ballesteros, Alba Estela Garfias, Arnulfo Miramar, Ángel Zabalza, Margarita Alvarado, Alicia Monjarás, Esperanza Reyes, Francisco de León y María Elena Guerrero. Mujeres del pueblo: María Elena Guerrero, Lourdes Fuentes, María Luisa Fernández, Eva Enríquez Duplán, Fany Luque, Alicia Barrios, María Alvarado y Aurora Narváez.

Segundo programa del 11 y 12 de marzo de 1936:

I. *La gruta de los enanos*, ballet clásico infantil. Coreografía: Linda Costa. Música: José Ríos. Decorado y Vestuario: Francisco Gutiérrez.

Argumento: Primer Cuadro. En un lugar de fantasía unas niñas juegan despreocupadas. La lluvia no les permite gozar de sus juegos y corren a esconderse. Las flores, al sentir el contacto con las gotas de agua, crecen instantáneamente y disfrutan de su fugaz existencia. Un viejo caminante llega pausadamente. Una de las niñas curiosas se acerca poco a poco y llama a sus compañeras que al ver al anciano corren asustadas a esconderse. Las niñas, vencidas por la curiosidad, se acercan al fin y lo interrogan. Él les dice que recorrer el mundo hace largos años. Ellas le piden les cuente un cuento, a lo que accede el viejo.

Segundo Cuadro. La gruta de los enanos está abierta para festejar al Rey en su aniversario. Sale el bufón, a ver si no les impide la realización de su fiesta, alguna persona intrusa. Llama a sus compañeros para arreglar el trono. El bufón ordena que se formen. Tocan las cornetas y marchan los enanos precediendo la entrada de su rey. El rey llega: un coro de alabanzas se escucha cantando por los prisioneros al fondo de la gruta. El bufón anuncia el principio de la fiesta.

El primer número es la danza de la encantadora de serpientes, bailada por una esclava. Termina el número y todos comentan felices la maravillosa danza.

El bufón anuncia al rey que en una caravana de camellos guiada por un beduino, le envían sus súbditos de lejanas tierras los presentes con motivo de su aniversario.

Tres toques de gong anuncian el siguiente número: *La metamorfosis*. Entran bailando unas larvas que se desembarazan de sus envolturas hasta desplegar sus alas. Las mariposas, danzan. Su vida es tan fugaz que nos les permitirá disfrutar mucho de ella. Comienzan a caer poco a poco fatigadas, hasta que mueren.

La fiesta parece prolongarse con beneplácito de todos, pero el carrillón lejano anuncia la hora fatal para los gnomos. ¡Las doce! El que no esté dentro de la gruta a la última campanada, morirá irremisiblemente. El viejo caminante, fatigado, se despide de los niños para buscar un lugar de descanso.

Primer Cuadro. El cuento del caminante. Caminante viejo. Solista: Eulalio Arroy. Niñas: Raschela Kadmonoff, Rosario Poveda, Holda Nava, Laura Elena Vega, Margarita Alatraste, Socorro Bastida, Hilda Carral y Cristina Ampudia. Las flores: Carlota Rivadeneyra, Martha Ortiz, Ross Margot Ochoa, Delia Ruiz, Judith de la Hoz, Alicia Balbín, Cristina Castro, Josefina Martínez, Alicia Magallón y Gloria Albert.

Segundo Cuadro. La gruta de los enanos. Enanitos: Hortensia Vázquez, Judith de la Hoz, Rosa Margot Ochoa, Martha Ortiz, Gloria Hidalgo, Margarita Alatraste, Gloria Albert y Edda Panzzani.

Danzarina hindú. Solista: Herminia Perla Barnetche. Beduino conductor de dromedarios. Solista: Julia Sánchez. El Rey de los enanos. Solista: Roberto Jiménez. Larvas: Cristina Ampudia, Raschela Kadmonoff, Delia Ruiz, Gloria Hidalgo, Laura Elena Vega, Alicia Balbín, Hilda Carral, Rosario Poveda, Carlota Rivadeneyra y María Aburto. Bufón enano. Solista: Luciola Villalvazo. Dromedarios: Holda Nava, Laura Elena Vega, Cristina Castro, Alicia Magallón, Elvira Merino y Josefina Martínez.

II. *Bailes españoles*. a) Baile de pandereta. Esta danza está considerada entre las danzas gitanas de Granada; ha sido adaptada especialmente para hombre y fue una de las creaciones del famoso Faico, que la introdujo a las fiestas y juegos de los “Cañís”.

Conjunto: Martha Bracho, Gloria María Teresa Suárez, Ofelia Reyna, Alicia Ríos y Eulalio Arroy.

b) Gitanerías. E. Lecuona. Esta danza es una de las creaciones del profesor (Ernesto) Agüero, basada en los movimientos y pasos de las gitanas que después de echar las cartas, se lanzan al son de sus crócalos o con el simple movimiento de sus ágiles dedos. Solista: Raquel Gutiérrez.

c) Tango español. NN. Creación de la famosa bailarina española “La Mon-terde”. Solista: Guadalupe Robles.

d) Danza de los crótalos. Villajos. Este baile está basado en los movimien-tos del baile moro español y se baila mucho en Galicia. Solista: Raquel Gutiérrez. Conjunto: Gloria María Teresa Suárez, Martha Bracho, Emma Ruiz, Ofelia Reyna, Ofelia Pastrana, Concepción Pichardo y Alicia Ríos.

Pasos y evoluciones de Ernesto Agüero.

III. *Danzas orientales.* a) Ballet Real Siamés. Esta danza es un pequeño ejemplo del exquisito Ballet Real Siamés que ha cultivado a tantos viajeros, con su delicado y refinado arte. Conjunto: Tahosser Lara, Gloria María Te-resa Suárez, Guadalupe Robles, Emma Ruiz, Raquel Gutiérrez, Alicia Ríos, Alba Estela Garfías y Martha Bracho.

b) Episodio del Ramayana. Danza del Siam. Toda la danza de Indochina que incluye Siam, Cambodia, Burna, Anom, está inspirada en los épicos sagrados hindúes. Esta danza o Episodio Romance del Ramayana Indochi-no, cuenta un ardiente rapto de amor entre una Princesa y un Príncipe. La Princesa: Emma Ruiz. El Príncipe: Eulalio Arroy.

c) Nautch, danza de un bazar en la India. En todos los bazares de la India se ven grupos de bailarinas viajeras que ganan de esa forma su vida.

Coreografía y Vestuario de Xenia Zarina. Música: Lily Strickland. Conjun-to: Tahosser Lara, Gloria María Teresa Suárez, Guadalupe Robles, Emma Ruiz, Raquel Gutiérrez, Alicia Ríos, Alba Estela Garfías y Martha Bracho.

IV. *Una boda en tap*, ballet humorístico.

Coreografía: Tessy Marcué. Música (Selecciones Fox). Decorado y Vestua-rio: Julio Castellanos.

Argumento. Primer Cuadro. En el pueblo de la costa bretona, un joven ma-rino corteja a una bella campesina. En mil formas le ha ofrecido su amor y siempre ha sido despreciado. Es tan firme el cariño y tan obstinado el cor-

tejo del marino, que ella acaba por corresponderle. Se acercan a la playa diversos grupos de enamorados, haciendo compañía a la nueva y feliz pareja.

Segundo Cuadro. En la plaza del pueblo los invitados a la boda se saludan y charlan, comentando alegremente el matrimonio del joven marino y la bella campesina. Al ritmo de la tradicional Marcha Nupcial, aparecen las damas de honor de los novios. Llegan éstos, luciendo su pintoresca y elegante indumentaria nupcial. Son seguidos por los padrinos, el pastor y su ayudante que proceden a casarlos. Una vez efectuada la boda, todos los presentes la festejan alegremente.

Tercer Cuadro. A la orilla de la playa (un año después), encontramos nuevamente a la feliz pareja... Nota: la ficción de este ballet, es un simple pretexto para hacer bailar tap a los protagonistas.

Primer Cuadro. El idilio. Novios: Raquel Gutiérrez y Eulalio Arroy. Enamoradas: Gloria María Teresa Suárez, Rosa Ortiz, Tahosser Lara, Emma Ruiz y Concepción Pichardo. Enamorados: Martha Bracho, Alicia Ríos, Lourdes Campos, Paz Monterde y Guadalupe Robles.

Segundo Cuadro. Fiesta nupcial. Invitadas: María Roldán, Socorro de la Vega, Alicia Ceballos, Josefina Luna, Ofelia Pastrana, Celia Rodríguez y Estela Ortiz. Invitados: Rosa Ortiz, Margarita Devars, Paz Monterde, Margarita Alvarado, Alicia Monjarás, Norma Vázquez y Alma Estela Garfías. Damas de Honor: Gloria María Teresa Suárez, Ofelia Reyna, Lourdes Campos, Tahosser Lara, Alicia Ríos, Martha Bracho, Concepción Pichardo y Guadalupe Robles. Novios: Raquel Gutiérrez y Eulalio Arroy. Padrinos: Arnulfo Miramar y Juan Barajas. Pastor: Gabriel Álvarez. Ayudante: Emma Ruiz.

Tercer Cuadro. Suma total. Mamá: Raquel Gutiérrez. Papá: Eulalio Arroy. Niñeras: Gloria María Teresa Suárez, Rosa Ortiz, Tahosser Lara, Emma Ruiz y Concepción Pichardo.

Los precios de entrada al Palacio de Bellas Artes fueron: Butacas del primer piso 2 pesos, segundo piso 1 peso y tercer piso 50 centavos.

Los comentarios de la prensa no se hicieron esperar, el más violento lo firma Mario Mariscal:

El Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, anunció recientemente y profusamente la presentación de dos programas de ballets. El cronista de este diario, aunque convencido después de asistir al primero de ellos, de ningún valor artístico pedagógico o de otra índole, de tales espectáculos, esperó al segundo para poder formarse juicio cabal de este nuevo intento fallido del Departamento de Bellas Artes por el escabroso camino de la danza...

Desde luego, saltan a la vista dos errores de bulto. El error inicial del Departamento de Bellas Artes, estriba en pretender elevar a la categoría de espectáculo una prueba escolar, al deficiente como tal, absolutamente inadmisibles como espectáculo formal, presentado en un teatro de primera categoría y cobrando la entrada. Otro error... al designarse con el nombre de ballets algunos de los cuadros pantomímicos que ejecutaron aquéllos, sazónándolos con tropezones, caídas, salidas a destiempo, pasos en falso, interrupciones y confusiones a porrillo.... Lógicamente, no puede haber ballet sin bailarines y sin danza... Tal es el caso de *Uchben X' Coholte* (un antiguo cementerio) y *Una boda en tap*, los que, puede afirmarse que han sido superados grandemente en varios intentos, de todos modos fallidos, realizados por la revista mexicana.

Pero si los bailables de conjunto de pauperrísima concepción, deficientes de contenido y de forma, titubeantes o francamente mal orientados en su ejecución, y sobre todo, carentes de su esencia misma, de materiaailable, y de materia prima indispensable para su realización, de danzarines, si los bailables de conjunto resultaron lamentables en general, las exhibiciones individuales tuvieron una desdichada prioridad sobre aquéllos, consistente en la libre manifestación de la cursilería personal de cada uno de los participantes. No es de las notas menos censurables de esta infelicísima demostración, la referente al atropellado eclecticismo que presidió en la integración de los programas.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> MARISCAL, Mario, "Danza de los herreros", *El Universal Gráfico*, marzo 21 de 1936.

Estos virulentos puntos de vista pierden su efectividad, cuando el propio Mariscal expresó que las finalidades de la Escuela son las mismas de Carlos Mérida y cuyos resultados él elogió cuando fueron presentados públicamente. Pareciera que se trata más de pleitos personales que la descripción de lo exhibido. No debemos olvidar que la planta de maestros era la misma que en los tiempos de Mérida.

Otro punto de vista de Armando de Maria y Campos señaló:

Los exámenes de la Escuela de Danza oficial han sido, sin embargo, un éxito. Cuenta el plantel que depende del Departamento de Bellas Artes, o, mejor dicho de ese espíritu dinámico, curioso y avanzado que es José Muñoz Cota, con profesoras bien preparadas para hacer de sus párvulos grupos conjuntos capaces de lograr la interpretación de ballets mexicanos y extranjeros.

Armando de Maria y Campos expresó que los programas no le han defraudado, tampoco lo han dejado satisfecho. Se le figuró que:

La Escuela de Danza, se encuentra sin oriente, indecisa en el centro alucinado de la rosa de los vientos. Nos parece que más puede servir, en un futuro no lejano, como laboratorio de experimentación, que en el presente como plantel educativo que prepare técnicamente al elemento humano...

A pesar de que Armando de Maria y Campos calificó los *Bailes españoles* de “mediocres e indocumentados” y que el profesor Agüero enseña a sus alumnas, como en una simple academia burguesa no dejó de reconocer:

Lo más exquisitamente resuelto de los dos programas, fueron las *Danzas orientales* de Xenia Zarina, particularmente la llamada *Krishna y las Gopis*, y la sugerente danza en un bazar de la India. Después el ballet Maya de Gloria Campobello, cuya coreografía es una justa y precisa interpretación de la partitura de Daniel Ayala, toda ella con mucho sabor regional.

No tenemos sino elogios para las jóvenes discípulas de Estrella Morales y Ernesto Agüero, de Tessy Marcué y Linda Costa, de Xenia Zarina y Gloria Campobello.<sup>159</sup>

Francisco Domínguez siguió trabajando y en mayo de 1936, estrenó en la Primera Fiesta Primavera de las Flores *Las biniguendas de plata*, ballet juchiteco.

En la obra se incluía: I. *Preludio*, II. *Juchitán*, III. *Danza del anhelo*, IV. *Danza de las biniguendas de plata*, V. *Danza de los mareños* y VI. *Final*. Basada en el libro de Jacobo Dalevuelta con música original de Miguel C. Meza. Obtuvo el primer premio en el concurso del Ballet Mexicano, sobre la tradición juchiteca, convocado por la Universidad Nacional en el año de 1933.

Los movimientos plásticos y las danzas fueron creados por las Campobello, que también fueron solistas; el decorado y vestuario de Carlos González; fue interpretada por las alumnas de la Escuela dirigidas por el propio Domínguez. El extracto de la leyenda era el siguiente:

Hace muchos años las mujeres de Juchitán querían tener una campana con voz de oro, para glosar con sus cantos las “velas” en que exhiben su riqueza en esos “ahogadores” que brillan como el sol, pero no tenían una iglesia con sus torres terminadas e iban y venían volando con sus alas de plata, en busca de alguien que levantara las torres del Templo.

¡Pobres Biniguendas, enfermas de un deseo! ¡Les falta la voz de la campana!

La música expresa tal situación y culmina con la *Danza del anhelo*.

Las mujeres se lanzaron siguiendo la trayectoria de un rayo de luna. Una noche se reunieron todas y una dijo a las demás: “Podemos tener la iglesia con su torre y su campana si nosotras la hacemos. Los hombres que han

<sup>159</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, “Pasado y presente de la danza en México”, *Todo, Teatros*, 1936.

trabajado todo el día, se rinden a la fatiga cuando cae la tarde. Hagámosla nosotros en una noche para que cuando en la alborada las garzas jueguen en el espejo argentino de “Shadani”, nuestros hombres despierten al áureo reclamo de nuestra campana de oro”.

“Hemos oído más lejos que la mar, la voz de una campana. Una noche céfiro nos llevó hasta esas lejanías donde vive el Dragón. Traigamos la campana a “Sha Vicente”. Vamos dijeron otras, a traer maderas preciosas”.

Extendieron sus alas de tul y se lanzaron al viento, libélulas de cristal rumbo a los bosques y al usar, en tanto que otras dirigieron a la luna, para alumbrar con sus rayos la tarea nocturna de sus amigas.

Se inicia el drama. Sobre la playa, los “mareños” danzan. Dice la tradición que los indios de San Mateo (del Mar), son brujos peligrosos. Y en esas noches de orgía, los “mareños” se transforman en búhos y vampiros.

Las mujeres, poderosas y activas, habían levantado ya, antes de la media noche, los muros del templo, perfilándose la línea de una torre.

Entre tanto las Biniguendas regresaban trayendo la campana, pero, ¡oh fatalidad!, era preciso pasar sobre un pueblo habitado por los hombres malos.

“Vuela, vuela hermanita, se decían entre sí. Ya estará construida la torre que nos espera”

“No sueltes el badajo, hermanita. Si sonara la campana, los “mareños” nos matarían”.

Se aproxima el momento culminante.

La Biniguenda, fatigada por el peso del badajo lo suelta, y al chocar con el bronce de la campana, suena la canción.

Los “mareños” se transforman en aves carniceras y vuelan, guiados por el sonido maravilloso.

Las Biniguendas imploran piedad, pero los “mareños” implacables, les cortan las cabezas de encanto y las arrojaron al mar.

Final: Ambiente de aurora. Una Biniguenda que había escapado de la muerte cuenta a sus hermanas la tragedia.

De pronto se oye la voz de la campana cautiva.

“Mientras nuestra campana esté con los “mareños”, Juchitán no tendrá iglesia con torres...”<sup>160</sup>

El propio autor, Jacobo Dalevuelta asistió a los ensayos del ballet y antes del estreno apuntó:

Aparte de que la parte musical es bellísima, superior, la Orquesta Sinfónica ha tomado el caso con mucho cariño. Carlos González, con extraordinario genio artístico se ocupó de la decoración y el vestuario y sus oportunas indicaciones directrices de arte y el profesor Francisco Domínguez, director de la Escuela de Danza, alienta a sus alumnas para llevar adelante la obra. Y por último, lo dejé intencionalmente así, aparecen las primeras figuras del bailable Nellie y Gloria Campobello, quienes han creado movimientos plásticos y danzas que hacen de la obra una belleza, estas dos estudiosas danzarinas mexicanas toman parte en el ballet, ya en la *Danza del Anhelado*, ya en la *Danza de las Biniguendas* y finalmente, la bellísima danza de La Espera interpretada por Nellie.<sup>161</sup>

Francisco Domínguez solicitó licencia para separarse por seis meses, sin goce de sueldo del puesto que desempeñaba, en la segunda quincena de enero de 1937. Domínguez, nunca volvió a la dirección de la Escuela de Danza.

<sup>160</sup> *First Flower Torunamente*, Club Lions, Ciudad de México, programa de mano, mayo 2-6 de 1936.

<sup>161</sup> DALEVUELTA, Jacobo, “El Ballet Biniguendas de Plata que se ejecutará hoy en Bellas Artes”, *El Universal*, mayo 4 de 1936.

## LAS DANZAS MODERNAS DE DORA DUBY

**D**ORA DUBY, DANZARINA INTERNACIONAL cuyo arte había sido consagrado por la crítica y los públicos de Estados Unidos y Europa, decidió quedarse en México para además de ofrecer sus danzas modernas, enseñar esta especialidad a las jóvenes alumnas de la Escuela de Danza de la SEP.

Del selecto programa que presentó en el Teatro de la Secretaría de Educación Pública, antes Teatro Hidalgo, Alfaro, cronista del *Excelsior* comentó:

Lo primero que se advierte en el arte de Dora Duby es su perfecto, su maravilloso dominio de la técnica, sobre la que se asienta un arte sutil, sobrio, pleno de poesía, que tiene del juego elegante del músculo y de la gracia alada del ritmo musical.

Esta técnica precisa, nacida de una agilidad, de una flexibilidad asombrosa, en virtud de la potencia y del dominio muscular, permite a la artista dar la impresión de que su cuerpo estuviera liberado de las leyes de gravitación, los escorzos, las más violentas actitudes, los más prodigiosos saltos... sin el menor esfuerzo aparente, sin violencia, sin que la línea ondulante y esbelta pierda por un momento la gracia, el donaire, la ingrátida soltura y se tiene la blandura de onda marina o la elegancia de un vuelo.

Esto es lo primero que sorprende. Después viene el arte con que por decirlo así, decora todo el ritmo de la música hecha carne, movimiento, actitud fugitiva o temblor palpitante, que apenas descompone la línea de clásica pureza o de inimitable gracia. Y a esto hay que añadir una profunda sensibilidad, un temperamento dramático, un fuego interno, todo dentro de la más sobria contención, que no llega jamás a ningún alarde de mal gusto.

Como virtud externa de su arte magnífico. Dora Duby añade a todos sus encantos y excelencias del más alto rango, la elegancia y el supremo gusto de sus atavíos, en que también domina la sobriedad de la línea y la armonía de los colores azules profundos, rojos sombríos, verdes marinos decorados con oro o plata, sin brillos, sin collares coruscantes. Esta sobriedad permite a la vista que no se distraiga del musical movimiento de la danzarina.

Del programa gustó todo, especialmente *Córdoba* de Albéniz, *Medusa* de Debussy —una maravilla—, *La noche de Granada* de Debussy y *Antigua Viena* de Friedmann-Gärtner.<sup>162</sup>

Este espectáculo se presentó el 17 de mayo de 1935, a pesar que desde algún tiempo Dora Duby se encontraba en nuestro país. La acompañó al piano Ángela Tercero.

La Duby en la Escuela de Danza impartía las clases de danzas modernas. Los aspectos dancísticos abordados eran: andando en círculo (para obtener equilibrio y ritmo), corriendo (para obtener resistencia) y suelto (para obtener la tensión en el cuerpo y admitir un fluido por medio de los movimientos). Como ejercicios de técnica utilizaba combinaciones de vals vienés, a cuatro tiempos, vueltas, pasos de *Mazurca* a dos muchachas, pasos rusos en puntas y *adagio* además de no usar la barra para ejercitar las piernas. Sus alumnas más adelantadas fueron: Raquel Gutiérrez, Guadalupe Robles y Concepción Pichardo.<sup>163</sup>

<sup>162</sup> G. ALFARO, “Dora Duby”, *Excélsior*, mayo 20 de 1935.

<sup>163</sup> Prospecto de la Escuela de Danza, Segundo reconocimiento trimestral, Teatro Hidalgo, SEP, Departamento de Bellas Artes, agosto 31, septiembre 1 y 2 de 1936.

El 8 de octubre de 1937, Dora Duby presentó un *Festival de danzas modernas* en el que baila *Medusa*, *Antigua Viena*, *Intermezzo* de Johannes Brahms, *Cantation* de R. Sachse, *La primavera* de Claude A. Debussy, *Fatuidad* de H. Arends, *Sarcasmos* y *Chismes* de Sergei Prokofiev, *El rebozo* acompañada de tambores y *La soldadera* de Hermann Reutter.<sup>164</sup>

Armando de Maria y Campos dijo sobre *El rebozo*:

Dora Duby... ha creado un nuevo baile de espíritu mexicano: El rebozo sobre melodías vagamente vernáculas arregladas por J. Mendoza.

La danza *El rebozo* debe estimarse como una personal interpretación del carácter de la mujer mexicana que usa a veces una típica prenda, derivación del pañolón de Manila que llegó a ser chal característico de España.

*El rebozo* de Dora Duby, construida e interpretada de espaldas, a ciegas porque así lo habrá querido ella, de los pasos mexicanos de la danza.

Como Tórtola, Pavlova y Waldeen —huésped de México— Dora Duby se ha inclinado a la tradición y ha compuesto una danza mexicana.<sup>165</sup>

Armando de Maria y Campos escribió también de otras danzas de la Duby: de “Córdoba de Albéniz, extrañamente comprendida”:

De una línea más sencilla..., son *La Soirée dans Granade*, *Un día de verano* y *La primavera*, las tres con música de Debussy.

Dora Duby interpretó estas danzas de modo personal y extraño. A Debussy le horrorizaba que las danzarinas interpretaran su música; él quería la ejecución y no interpretación; “pues fatalmente —decía— el intérprete no puede pensar más que en la interpretación y se asimila de esta forma a un traductor, (traduttore-traditore), cosa que en música es un absurdo y para

<sup>164</sup> *Festival de danzas modernas Dora Duby*, Palacio de Bellas Artes, programa de mano, octubre 8 de 1937.

<sup>165</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas de Teatro hoy*, pp. 61, 62 y 63.

el intérprete una fuente de vanidad, que le conduce inevitablemente a la más ridícula de las megalomanías”.

La preocupación de crear nuevas formas de danza, sirviéndose de partituras que difícilmente responden al volumen de una coreografía empeñada en ser distinta, obliga a las danzarinas “modernas” a no encontrar expresión espiritual, atentas a la resolución de los planos coreográficos.<sup>166</sup>

Dora Duby, bailarina norteamericana se declaró discípula espiritual de Mary Wigman y de Martha Graham. Antes de decidir ser solista, perteneció al Ballet de Anna Pavlova con el que recorrió la India y Europa.

Al llegar a México se interesó por estudiar el folklora nacional y deseaba crear danzas con la cooperación de artistas mexicanos. Para ella los motivos musicales, los temas y las leyendas nativas eran tesoros de la cultura que podían enriquecer su danza.

Aquí todo es diferente, distinto, para mí sobre todo, me da la impresión de lo inédito, no porque ahora lo admiro por primera vez, sino comparándolo a lo demás del mundo que conozco. Hay aquí, en esta tierra, algo tan personal y propio del ambiente, que el visitante se encuentra como un bello y singular país imprevisto.<sup>167</sup>

Agradecida de esta tierra en la que tanto se le admiró, en su recital de despedida, con *Rebozo* rindió un “homenaje a la prenda femenina mexicana que sintetiza la ternura de nuestra mujer morena”.

Ella dice que vive dentro de México con su mejor emoción, que hurgando halló la nobleza insuperable del rebozo y por eso quiso crear una danza digna... de la femineidad de México.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>167</sup> MOTA, Fernando, “A Dora Duby le gustan los charros”, *Jueves de Excelsior*, noviembre 30 de 1937.

<sup>168</sup> DALEVUELTA, Jacobo, “La danzarina Dora Duby da un recital esta noche”, *El Universal*, noviembre 22 de 1935.

## NELLIE CAMPOBELLO Y LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA

**E**N ENERO DE 1937, NELLIE CAMPOBELLO fue designada directora de la Escuela de Danza por José Muñoz Cote, jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP.

El 22 del mismo mes, Nellie envió a los profesores del plantel la descripción del plan de estudios, documento que los maestros firmaron comprometiéndose a impartir las clases de técnica clásica, rítmica musical, especialidades (español, tap, ritmo indígena, regional), historia de la danza y rítmica. La escuela contaba con un Consejo técnico, presidido por Nellie que normaba las acciones del cuerpo técnico de maestros.

A mediados de julio de ese año, Nellie y los profesores Linda Costa, Gloria Campobello, Estrella Morales, Tessy Marcué, José Ríos, Ernesto Agüero, Francisco Domínguez y Luis Felipe Obregón acordaron:

Pedir al Departamento de Bellas Artes la suspensión de las clases destinadas para los varones... y que además se sugiera a la misma dependencia, que en lo sucesivo la Escuela se dedique exclusivamente para atender la enseñanza de la mujer.<sup>169</sup>

<sup>169</sup> Escuela de Danza. Acta de la sesión del 8 de julio de 1937, Taquimecanografiada, 3 páginas.

La razón era que había 17 inscritos de los cuales asistían 7. La matrícula de ese año registró 350 alumnas. Nellie reportó que “en el año de 1937, se llevaron a cabo representaciones de danzas mexicanas en diferentes escuelas y teatros al aire libre, como labor social de las alumnas”.<sup>170</sup>

Acerca del fomento de la danza en México, sobre la plástica nacional por cuyo mayor conocimiento desarrolló la Secretaría de Educación el máximo esfuerzo, esa misma dependencia hizo las siguientes declaraciones:

La propia Secretaría de Educación Pública tiene la convicción de que, siendo la danza la mejor manifestación del sentimiento plástico nacional, al demostrar los adelantos de la capacidad, tanto del dirigente de ese establecimiento, como la de los alumnos que concluyen en él sus estudios, se cree plenamente satisfecha por su parte, de haber podido ofrecer al pueblo sus mejores esfuerzos que tienden a fomentar la cultura revolucionaria entre las masas trabajadoras.

Corresponde al pueblo actuar en forma de movimiento superador. Y si la danza en México no es más que la presencia de ideales e inquietudes, esta vez, la Secretaría, mediante su Departamento de Bellas Artes, logra la realización de un programa gubernativo que tiene por especial atribución la de ser fiel a las demandas colectivas que cada día pretenden definir sus tendencias para constituirse en mejoría, para ser el mejor dato de una conducta redentora.

Porque es la danza, por otra parte, la poesía de la acción. En cada momento de liberación existe una armonía suficiente de explicar derechos. La Danza de México, eso es propiamente: calidad de sufrimientos, fisonomía de grandeza vieja y heroica, actual y comprensiva del futuro mejor. En ella hay una ilusión, el ensueño y el rumbo de las libertades. Allí está el sentido de la superación. Cosas que fueron del pasado y, sin embargo, con ideas como

<sup>170</sup> *Programa general de la escuela de Danza*. Documento mecanografiado, junio 12 de 1939.

obligación para asegurar el bienestar a la posteridad proletaria; pertenecen a la danza que se auxilia de todas las manifestaciones del arte.<sup>171</sup>

El repertorio presentado durante 1937 fue el siguiente:

Obra	Coreografía	Música	Libreto	Diseños
<i>La Zandunga</i>	Gloria Campobello	Popular	Ballet mexicano	Gloria Campobello
<i>Danza de las horas</i>	Linda Costa	Ponchielli		
<i>Ballet Mexicano</i>	Nellie Campobello			
<i>Columnas</i>	Tamara Darialova	Beethoven	Ballet en 2 tiempos	Valentín Vidaurreta
<i>Estampa romántica</i>	Gloria Campobello	Chopin	Un tiempo de ballet	Valentín Vidaurreta
<i>Movimiento en claro oscuro</i>	Estrella Morales	Schubert	Ballet en 2 cuadros	Valentín Vidaurreta
<i>Dos estampas o Tarahumara</i>	Gloria Campobello		Ballet mexicano	Valentín Vidaurreta
<i>Danza de la nube</i>		Adolfo Díaz Chávez		
<i>Danza de la luna</i>		José Ríos		
<i>Bandera 1<sup>er</sup> Cuadro</i>	Ernesto Agüero		Ballet simbólico español en 4 cuadros	Valentín Vidaurreta
<i>Fragua</i>		Falla		
<i>Fiesta Bandera</i>		Albéniz Ravel	Nellie Campobello	
<i>Polka</i>	Gloria Campobello	Drigo		Valentín Vidaurreta
<i>Variación vienesa</i>	Linda Costa	Strauss	Ballet en un tiempo	Valentín Vidaurreta
<i>En la escuela o Una clase de técnica de danza</i>	Gloria Campobello		Ballet de la clase técnica	Valentín Vidaurreta
<i>Malinches</i>	Gloria Campobello	Anónima	Danza aborigen	

La Escuela también presentó un recital especial, con las alumnas que se graduaron en 1937 en dicho establecimiento como profesoras de danza. El texto del programa de mano decía:

<sup>171</sup> “Prueba de la Escuela de la Danza”, *El Nacional*, diciembre 16 de 1939.

El Departamento de Bellas Artes de la SEP, presenta al primer grupo de alumnas graduadas en la Escuela de Danza desde su fundación.

Amplios conocimientos técnicos son la garantía que cada una de estas nuevas profesoras, ofrece para impulsar la danza en su más alta manifestación en nuestro País.<sup>172</sup>

En la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes comparecieron el 27 de noviembre de 1937:

- Tahosser Lara: *Vals* (Chopin), *Hollywood Cake Walk* (Debussy) y *Sacromonte* (Turina);
- Concepción Pichardo: *Vals* (Debussy), *Oriental* (Glazounov) y *Jarabe de la botella* (anónimo);
- Alicia Ríos: *Gavota* (Bach), *Baile del aro* (Achrón) y *Playera* (Granados);
- Gloria María Teresa Suárez: *Alegrías de una niña* (Chopin-Liszt), *Murmillos contra el viento* (Castelnuovo, Tedesco-Rimsky Korsakow), *Farruca* (Rafael Gazcón) y *Princesa Uxmal* (autóctono)
- Martha Bracho: *Polka* (Josef Suk), *Danzarina callejera* (Dvorak) y *Ruso* (Moussorgsky-Rachmaninoff);
- Raquel Gutiérrez: *Sueño de amor* (Liszt), *Polonesa* (Chopin) y *Echale guindas al pavo* (Popular-Lecuona);
- Emma Ruiz: *Oriental* (Ippolitow Ivanow), *Japonés* (popular) y *Zandunga* y
- Guadalupe Robles (no actuó en el Recital).

Nellie informó que “en 1938 se comenzó la reorganización de la Escuela. Se amplió el trabajo y la contribución social, que de un modo espontáneo ha venido prestando con fines culturales la Escuela”.<sup>173</sup>

<sup>172</sup> *Recital de las alumnas que se gradúan en la Escuela de Danza*, SEP, Departamento de Bellas Artes, noviembre 27 de 1937.

<sup>173</sup> *Programa general de la Escuela de Danza*, op. cit.

En julio de 1938 se publicaron los Estatutos de la Sociedad de Alumnos de la Escuela de Danza.

El 8 de noviembre del mismo año, Nellie envió un telegrama al presidente de la República:

Nos permitimos avisarle que el 9 de éste, a las ocho, noche, presentarán trabajos de ballets realizados espontáneamente trabajadoras y alumnas de la Escuela de Danza quienes lo dedican con todo respeto a usted y Pueblo de México. El personal de la Escuela de Danza.<sup>174</sup>

En noviembre de ese año se presentan en el Palacio de Bellas Artes nuevos ballets:

Obra	Coreografía	Música	Libreto	Diseños
<i>Evocación</i>	Gloria Campobello	Debussy	A la memoria del genio creador de Marie Taglioni	Gloria Campobello
<i>Aída</i>	Linda Costa		Variación de los bailables	
<i>Sobre el Danubio</i>	Gloria Campobello	Strauss	Ballet infantil	Gloria Campobello
<i>Amanecer</i>	Gloria Campobello	Beethoven		Gloria Campobello
<i>Danza indígena</i>	Gloria Campobello		Concheros	Gloria Campobello

En los programas de mano apareció la Escuela como Nacional de Danza.

Nellie hizo “constar que el porcentaje de graduadas en el año 1938, es particularmente bajo por haber pasado ocho alumnas que estaban por graduarse a la segunda Escuela de Danza, que intentó formar el señor Celestino Gorostiza, en el Conservatorio Nacional de Música.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> CAMPOBELLO, Nellie, Telegrama a la Presidencia de la República, noviembre 8 de 1994.

<sup>175</sup> *Programa general de la Escuela de Danza, op. cit.*

El trabajo con el cual se graduaron de profesoras de danza, fue la presentación de los grupos a cargo de las alumnas, practicantes de 5o. año:

- Norma Glisson Vázquez y Eva Enríquez Duplán del grupo infantil;
- Yolanda Orive del segundo grupo;
- Alicia Monjarás del tercer grupo y
- Margarita Alvarado del cuarto grupo.

Nellie también informó que “al terminar los trabajos de la Escuela, un grupo de alumnas bajo la dirección de la profesora Gloria Campobello, se trasladó a San Luis Potosí donde se hicieron festivales de danzas en diferentes lugares, Universidad, Escuela Normal, en el Teatro de la Paz”.<sup>176</sup>

En 1939 se hace pública la importante labor que desarrolla el plantel:

La labor que la Escuela Nacional de Danza del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública tiene encomendada es muy importante, ya que tiende a fomentar la estética rítmica en el ambiente popular y, al mismo tiempo, disciplinar en esa rama a quienes tienen evidentes disposiciones profesionales.

Desde el punto de vista técnico y pedagógico, la Dirección de la citada Escuela ha dividido su programa general en tres secciones: Infantil, Vocacional y Profesional, con objeto de facilitar la enseñanza que imparte. En síntesis funcionan tales secciones en la siguiente forma:

*Sección Infantil:* Fue creada con la mira de lograr en las alumnas menores de 12 años, un mayor desarrollo físico y técnico que las capacite para la carrera profesional de la danza y consta de cinco años de estudios. Para estos cursos se han seleccionado materias especiales, consonancia con las condiciones físicas y mentales de las pequeñas. Ejercicios de barra; movimientos

<sup>176</sup> *Idem.*

del paso y la carrera; movimientos de brazos en relación con las piernas; interpretación elemental de bailes combinados con juegos infantiles, vuelta y salto; bailes fáciles de regiones de España y México y danzas clásicas elementales, son entre otras, las materias que en diversos grados figuran en el programa de la Sección Infantil.

*Sección Vocacional:* Esta sección consta de tres años y desarrolla su plan sintético de estudios a base de la técnica de la danza, solfeo, rítmica, y teoría musical; bailes regionales de España y México, bailes internacionales, historia de la danza, etcétera.

*Sección Profesional:* La sección profesional tiene un programa igualmente condensado en tres años durante los cuales, además de continuar grados superiores de materias contenidas en el plan de la Sección Vocacional, se imparten enseñanzas sobre teoría de la técnica clásica, ritmo indígena y danzas mexicanas aborígenes; técnica de danza moderna, estética de la danza, bailes clásicos, ballets españoles, ballets mexicanos, pedagogía y metodología de la danza. En el último año, las alumnas están obligadas a desarrollar trabajos de laboratorio, consistentes en investigaciones de todo lo que se refiere a las danzas clásicas, españolas y mexicanas.<sup>177</sup>

Los profesores que atendían la enseñanza oficial eran: Gloria Campobello, Carmen Galé, Rebeca Viamonte, Adolfo Díaz Chávez y Gilberto Martínez del Campo. Profesores supernumerarios: Enrique Vela, José M. Rojo, Eva Enríquez Duplán, Margarita Alvarado y Norma Glisson Vázquez.

En agosto de 1939 *The Dancing Times* dedicó un amplio reportaje sobre la labor de la Escuela.<sup>178</sup> La producción coreográfica anual fue escasa. Registramos *Bailes istmeños* de Nellie Campobello con el *Rascape-tate*, son chiapaneco, la *Zandunga* y el *Vals*, sones oaxaqueños.

<sup>177</sup> “Metodología de la Danza”, *El Nacional*, julio 25 de 1939.

<sup>178</sup> “*The National Free School of Dancing in Mexico City*”, *The Dancing Times*, agosto de 1939.

Las alumnas que se graduaron de profesores de danza ese año 1939 fueron:

- Estela Trueba: *Fandanguillo gitano*.
- Bertha Hidalgo: *La boda de Luis Alonso*;
- Lourdes González: *La corrida*;
- Edmée Pérez: *Danza ritual del fuego*;
- Delia Luna: *Sevillano*;
- Dolly Pujadas: *Paso doble*;
- Rosa Segón Escude: *Bolero*;
- Raschela Kadmonoff y Luz María Vargas: *Baile de crótalos* y
- Esperanza Reyes, María Roldan y Vita Fernández Roberto Ximénez: *Zapateado sevillano*.

Con el programa general de la Escuela Nacional de Danza aprobado en 1939, “se inició un periodo estable, ya que funcionó durante doce años”.<sup>179</sup>

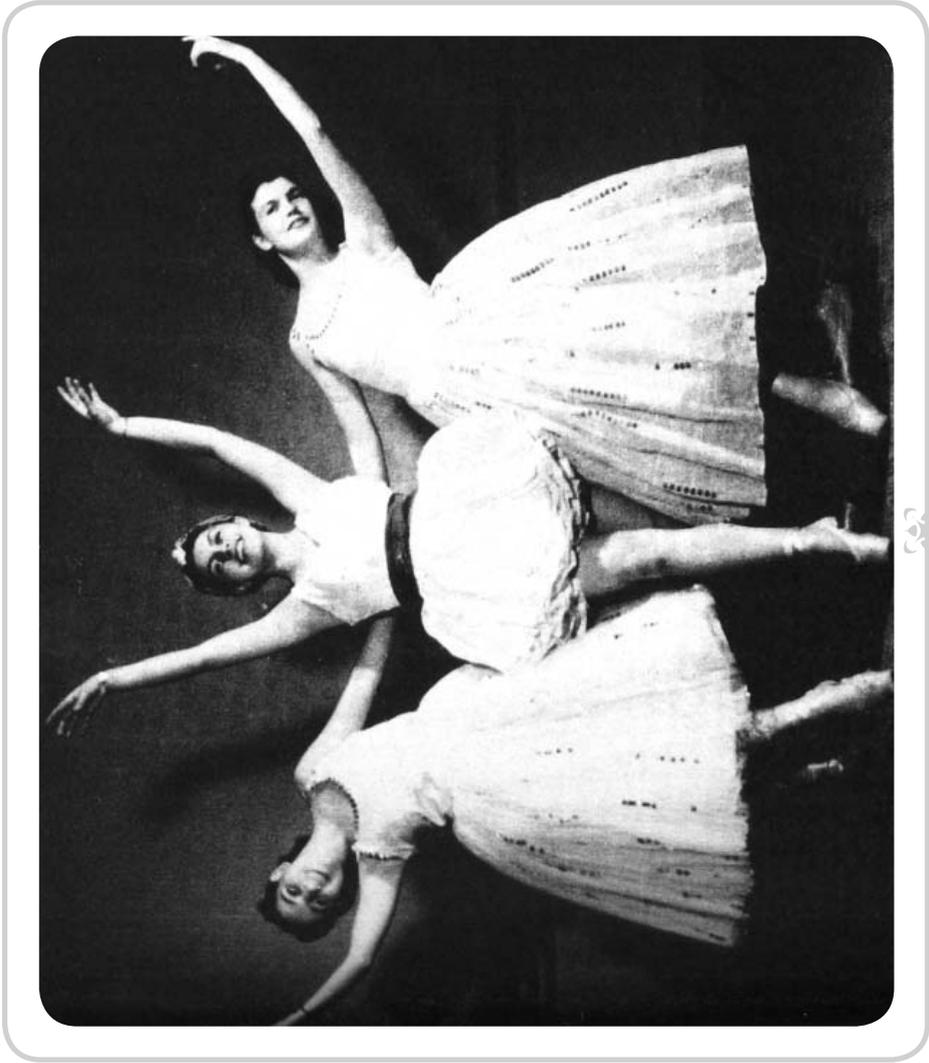
Los fines que persiguió la Escuela Nacional de Danza dirigida por Nellie Campobello fueron los siguientes:

- 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 escolar en todos sus aspectos.
- Desarrollar sus distintos lineamientos: Técnico, Artístico, Cultural y Documental.
- Realizar interiormente el Trabajo Técnico Profesional.
- Desarrollar acción exterior del tipo escolar.

<sup>179</sup> CORTÉS, Alma Rosa, *60 aniversario, Escuela Nacional de Danza, Nellie y Gloria Campobello*, INBA-CNCA, 1992.

- Desarrollar labor educativa para masas, o sea las Danzas Elementales usadas con fines educativos en movimientos libres y artísticos.
- Enviar a todas las Escuelas Danzas de tipo Elemental.
- Formar en los Estados 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.<sup>180</sup>

<sup>180</sup> *Programa general de la Escuela de Danza, op. cit.*



Bertha Hidalgo, Edmée Pérez y Lourdes González, graduadas de la Escuela Nacional de Danza.

## LA LEAR Y LA DANZA

TANTO LA MÚSICA COMO LA DANZA “deberán tener una orientación socialista”,<sup>181</sup> lo acuerdan participantes del Congreso Nacional de Escritores y Artistas de México en 1937, en el Palacio de Bellas Artes.

Organizado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), músicos, escritores y pintores aprueban “la proposición de Carlos Mérida, en el sentido de que se pedirá del gobierno la creación de una escuela experimental de danza con técnica moderna”.<sup>182</sup>

El debate en el que no participó ningún profesional de la danza, sino artistas relacionados con ella, se basó en la ponencia de Carlos Mérida *Sobre problemas de la danza mexicana moderna*.<sup>183</sup>

Las organizaciones de intelectuales y artistas, hacen su aparición pública en 1931 con Lucha Intelectual Proletaria (LIP), luego en 1934 fundan la LEAR como contrapartida a la “gobiernista”, Federación de Artistas y Escritores Proletarios (FEAP).<sup>184</sup> Se sabe muy poco de la participación en ellas de las bailarinas de la época. Se habló que Armen Ohanian acompañaba a Diego Rivera a alguna junta de la LEAR. Que

<sup>181</sup> “El socialismo en la danza y en la música”, *Excelsior*, enero 24 de 1937.

<sup>182</sup> *Idem*.

<sup>183</sup> MÉRIDA, Carlos, *Sobre problemas de la danza en México*, ponencia.

<sup>184</sup> REYES PALMA, F., “Las Artes y la escuela, Radicalismo artístico en México de los años 30”.

Nellie Campobello participaba junto con José Muñoz Cota en las de la FEAP.

La ponencia de Mérida fue publicada casi en su texto íntegro por *El Nacional*, transcribiremos solamente la parte en que se refiere a la danza moderna en Norteamérica:

En Estados Unidos es donde con mayor afirmación se está gestando la nueva forma de danza. Débese indudablemente a las especiales condiciones de la vida americana actual. A la extraordinaria Martha Graham, sin duda el más alto exponente de la coreografía contemporánea, debemos las más grandes enseñanzas, los descubrimientos más sensibles, las realizaciones de carácter colectivo más extraordinarias. Y con ella una pléyade de danzarines que han seguido sus pasos: Anna Sokolow, Doris Humphrey, Lilian Shapero, Charles Weidmann, Tamiris, para no citar sino unos cuantos. Y el movimiento gestado por Martha tiende a difundirse, a extenderse vitalizándose cada vez más con el aporte de la formación de nuevos grupos, y con ellos nuevas intenciones y nuevos esfuerzos.

La nueva danza tiene ya realizaciones tan hondas, tan penetrantes, tan fuertes, tan llenas de un sentido de responsabilidad social como las siguientes: *Suite of Soviet song*, *Two dances of unrest*, *Speaker*, *Two song about Leniu*, *Streets scenes*, *Inauisition*, *Histrionic*, *Celebration*, *Gesture*, etcétera.

Hay en ellas concreciones de símbolos tendientes al comentario de temas sociales, sátira, humor a veces, involucraciones de elementos aparentemente ajenos a la danza como en el teatro, el circo, el cine, las voces humanas, el burlesque, la acrobacia. Además, el cuerpo humano está utilizado —y esto es lo capital—, en toda su bella y radiante capacidad de tensión y distensión muscular, dignificándole, no ya como lo hicieron los danzarines clásicos creando el tipo de estrella sino en forma colectiva, de grupo, de unión, de relación entre el hombre y sus semejantes.

Los temas de estos ballets están saliendo de la vida misma norteamericana, de la tradición tan variada y tan rica, de la rutina cotidiana, del folklore negro, del pueblo que trabaja, de la vida campesina, de las luchas contra la opresión, como en el caso del famoso bailable *Fatherland*, de Melhmann,

cuyos símbolos involucrados en los movimientos de la danza son la más fuerte condena de las brutalidades del fascismo.

El intento mío al llevar a la consideración del Congreso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios esta ponencia, se contrae a buscar nuevos medios de inyectar savia a la danza mexicana, para hacer de ella un elemento vitalmente expresivo que, manteniendo su carácter especial, sea una expresión latente de nuestra época. Y para ello no creo que haya camino más seguro que el que nos está marcando la potente expresión coreográfica norteamericana.<sup>185</sup>

Carlos Mérida en esta exposición, aprovechó su experiencia de dos años al frente de la Escuela de Danza, pero sobre todo, el interés que tenía su hija Ana por ser artista de la danza, lo estimuló a seguir el desarrollo de este arte en especial en Estados Unidos.

La sesión plenaria dedicada a discutir la propuesta, resultó singular cuando el pintor Santos Balmori, cuya esposa la danzarina Raquel Bjornstrom pertenecía a la escuela sueca de danza moderna, estima “que la técnica norteamericana no debe tomarse como prototipo”. Es que la Bjornstrom había manifestado ya, en escritos de esos años, que las danzarinas suecas:

Sienten la inminencia de una nueva era y juzgan a la danza como un arte dirigido principalmente hacia las masas, capaz de plasmar sus tragedias y alegrías, tan apto para glorificar el estallido de la rebelión como para cantar la honda confraternidad con que en el fondo soñamos.<sup>186</sup>

Es por esto que tal vez Balmori atacó de ignorante a Germán List Arzubide, cuando el escritor aseguró “que los métodos de enseñanza de Estados Unidos son los mejores para aprender a danzar”.<sup>187</sup> Balmori re-

<sup>185</sup> “Con un gran acto público mañana se clausurará sus labores el Congreso de Artistas”, *El Nacional*, enero 23 de 1937.

<sup>186</sup> BJORNSTROMM DE BALMORI, Raquel, “Suecia, el país de la danza”, *Todo*.

<sup>187</sup> *Excelsior*, op. cit.

plica que List Arzubide “habla sin conocer las tradiciones coreográficas de Europa”.<sup>188</sup>

List Arzubide conocía bien el ballet mexicano de la época, por su relación con Nellie Campobello a quien le editó su primer libro *Cartucho*. A su vez, el músico Luis Sandi, al referirse a las intervenciones de Balmori, “manifiesta que ninguno de los miembros de la comisión sabe de danzas, de allí que les hayan parecido correctas las ideas del pintor Mérida”.<sup>189</sup>

El delegado Ávila, al comentar “que ahora que está de moda que los pintores se metan en danzas”,<sup>190</sup> dijo rotundamente “que las escuelas como la que propone Mérida, no son sino medios para mixtificar y pulverizar la ya casi extinguida tradición coreográfica de México”.<sup>191</sup>

Jacobo Dalevuelta, el escritor que un año antes había trabajado con las Campobello, dijo “que hay una profunda ignorancia en esta materia, expresando que las danzas que él conoce, cuando son importadas a México, se mercantilizan, cosa muy desagradable”.<sup>192</sup>

El presidente de debates el escritor José Mancisidor, aclaró “que como el resto de la asamblea, no sabe nada de danzas, pero que cree que hay que utilizar el sentido social de la danza con un sentido más justo y más humano”.<sup>193</sup>

Carlos Mérida insistió años más tarde en invitar a la misma Martha Graham, a Waldeen y Anna Sokolow a dar cursos en México.<sup>194</sup>

<sup>188</sup> *Idem.*

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> *Idem.*

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista con Ana Mérida.

## ESPECTÁCULOS SOTO EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES

**P**ARA ROBERTO, “PANZÓN” SOTO, la máxima satisfacción artística de su vida, fue presentar sus revistas mexicanas en el Palacio de Bellas Artes. Este género nuevo para tan imponente escenario, pudo ser admirado gracias al patrocinio del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Tres eran las cualidades que necesitaban las revistas para lograr el éxito, según los especialistas de la época:

- Lujosa presentación,
- Bella música e
- Ingenioso libreto.<sup>195</sup>

Todas ellas las reunía *Rayando el sol*, que en su puesta en escena se hizo alarde de danzas y cantos folklóricos magistralmente escenificados. Seis meses duró esta temporada popular. Para su debut en el teatro del Palacio de Bellas Artes, los Espectáculos Soto anunciaron a “la Compañía más grande formada con creadores de tipos nacionales”.

Única en el mundo con 6 primeras bailarinas, 4 primeros bailarines, 100 segundas bailarinas, 16 intérpretes de Danzas Típicas, 3 barítonos, 4 tenores, 5 primeras tiples cantantes, 2 declamadoras, 2 recitadoras, 2 bajos cantantes, 30 cancioneros y trovadores.

<sup>195</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 290.

Orfeón mixto de 60 voces y 10 solistas. Coros de 40 voces, 45 profesores de Orquesta.<sup>196</sup>

Eran 40 bailarinas y parejas de baile. Los créditos de “El espectáculo de Maravillas y Encantos como páginas de las Mil y Una Noche Mexicanas” eran: arreglo musical, Federico Ruiz y el libreto de la “revista musical en 2 actos y 20 cuadros” de Carlos M. Ortega y Francisco Benítez. Textos de los cuadros: Roberto Soto, José Elizondo, Manuel W. González, Francisco Ramírez (Jacobo Dalevuelta), Federico Ruiz, Enrique Uthoff y Mediz Bolio. Los decorados: Aurelio G. Mendoza Galván y el del cuadro de Puebla: Diego Rivera. El juego de luces: Ricardo Cedillo. El vestuario: Paquita. La coreografía se atribuye a Rafael Díaz, Eva Beltri, Eva Pérez Caro y Pedro Rubín. Como bailarina estrella: Olga Escalona, como bailarina solista: Meche Barba y como “bailaores”: Raquel y Tarriba.

La primera función se efectuó el 23 de abril de 1937 y la última el 15 de septiembre de ese mismo año.

La crónica no se hizo esperar:

Obras de intensa visualidad como *Rayando el sol*, interpretadas a base de grandes conjuntos coreográficos y vocales, no prestan oportunidad para que se destaquen individualmente éste o aquél artista. De ahí que los mejores aplausos hayan sido la noche del estreno para los cuadros en que cuarenta parejas bordaron los ritmos tricolores del *Jarabe tapatío*, y otras tantas danzarinas, tocadas con el traje tehuano, bailaron los lánguidos acordes de la auténtica Zandunga.

Junto con Soto, merecen que se destaquen por su personal aportación al rotundo éxito obtenido, el bailarín Rafael Díaz que puso y dirigió todos los cuadros danzantes, y el escenógrafo Aurelio G. Mendoza, que creó los decorados...<sup>197</sup>

<sup>196</sup> *Rayando el sol*, Palacio de Bellas Artes, programa de mano, Espectáculos Soto, julio 4 de 1937.

<sup>197</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *op. cit.*, p. 503.

Al año siguiente los Espectáculos Soto volvieron al Palacio de Bellas Artes, esta vez con *México a través de los siglos*, con sus 100 mejores estampas. La temporada duró tres meses iniciándose el 10 de julio y terminando el 19 de septiembre de 1938. La revista se basaba en episodios diversos de la historia nacional.

La crónica no fue tan entusiasta como el año anterior:

...Por el lujo del atuendo y por la brillantez de la escenografía, constituye un espectáculo de singular visualidad, habrá que convenir en que su actuación es merecedora de la más auspiciadora acogida.

Acaso el título de *México a través de los siglos* resulte demasiado pretencioso, para las ineludibles limitaciones que la duración de dos horas impone al espectáculo, pero ello seguramente se hizo con vistas al turismo... al brindársele la oportunidad de echar un vistazo a nuestro pretérito a la luz de las candilejas.<sup>198</sup>

Y al pasar los años el comentario fue:

...En el Teatro de Bellas Artes y con patrocinio estatal cardenista, se ve a *México a través de los siglos*, con un agregado que lo lleva hasta la expropiación petrolera: las soldaderas villistas y las adelitas jamás soñaron durante sus faenas revolucionarias que llegarían a ser personajes teatrales en manos de Margarita Carbajal y Gloria Marín, aunque, por otra parte es muy probable que a Pancho Villa no le hubiera desagradado verse caracterizado por Roberto Soto.<sup>199</sup>

Roberto Soto (1888-1960), participó en las revistas mexicanas que hicieron historia en la memoria teatral. Había iniciado su carrera en 1913 y formó su propia compañía en 1920, pero a raíz del gran suceso que tuvo el *México Rataplán* junto con Campillo, se dedicó de lleno a la producción de innumerables títulos de los que recordamos:

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 533.

<sup>199</sup> Museo Nacional de Culturas Populares, *El País de las tandas*, p. 44.

*Nuestra ciudad, Pro turismo, Río Rita y Flirt tapatío en 1930; Alma suriana y La raza de bronce en 1931; El periquillo sarniento, El corrido de la Revolución, Vámonos con Pancho Villa y Así es México en 1932; El último fresco y Alma torera en 1934 y Los hijos de Villa, El México político, Calles y más calles, Santa política, Charros en el charco y La resurrección de Lázaro en 1935.*

Terminamos este capítulo haciéndonos eco de lo que Roberto Núñez y Domínguez “El Diablo” escribió de Soto:

Nació para una de las funciones más altas del hombre, para barrer a escobazos la tristeza, triturar la melancolía y hacer saltar de los más duros terrenos borbollones de risa.<sup>200</sup>



  
Espectáculos Soto.

<sup>200</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “Soto y su compañía nacionalista”, *Revista de Revistas*, diciembre 4 de 1932.

## **MADAME DAMBRE, IRRUMPE EN LA HISTORIA DE NUESTRA DANZA**

**S**EGÚN LAS CARTELERAS PERIODÍSTICAS, en 1937 llegó a México el Ballet Parisiën, en el que Marguerite Cousignot de André vino para quedarse en nuestro país.

Más conocida como Nelsy Dambre o *Madame*, sin duda alguna es la maestra que formó a toda una generación de *ballerinas*, que años más tarde profesionalizaron la práctica del ballet clásico en nuestra ciudad.

Nacida en Francia a principios de siglo xx (el 5 de diciembre de 1903). Comenzó a estudiar danza clásica desde los ocho años, en 1916 ingresó a la Ópera de París donde fueron sus maestros: Rosita Mauri, Carlotta Zambelli, Lubov Egorova, Leo Saats, Olga Preobrajenska y *Madame* Alexandra.

Se inició como primera bailarina, en las compañías del Teatro de Bordeaux, la Ópera de Lyon y el Gran Casino de Vichy dirigida por Belloni: la del Teatro de Lieja con von Kamberg, el Oestude de La Haya y también trabajó cinco años con Rolf de Maré.<sup>201</sup>

<sup>201</sup> BRUNO RUIZ, L., "Homenaje a la Maestra Cusignot de André", *Excélsior*, febrero 8 de 1976.

Poco después de su llegada a esta gran metrópoli, estableció su Academia. Su labor en México la señaló como una de las maestras más sobresalientes de la enseñanza de la danza clásica.

*Madame Dambre* contaba que había sido primera bailarina de la Ópera de París, que la razón de su llegada a México fue un matrimonio que la llevó a Sudáfrica y que al fracasar la obligó a ganarse la vida bailando en el teatro de revistas, llegando a bailar hasta Can-cán. Después muchos países y por fin México, cuyo ambiente la conquistó<sup>202</sup> y se quedó hasta su muerte en 1976.

Pero volviendo al debut de Nelsy Dambre en nuestro país. Sabemos que llegó por Veracruz con una compañía que en cada anuncio cambiaba el orden de sus créditos:

Nelsy Dambre y el Ballet de París.  
 Nelsy Dambre y el Ballet Parisiën.  
 Ballet de París de Nelsy Dambre.  
 Ballet Parisiën de Nelsy Dambre.  
 Ballet de París con Nelsy Dambre.  
 Ballet Parisiën con Nelsy Dambre.  
 Ballet Nelsy Dambre.

La propaganda de *Mademoiselle* la reconocía como “notable bailarina y considerada por los críticos como la mejor intérprete coreográfica de *La invitación al vals* de Weber”.<sup>203</sup> Así también como “bailarina de los cabarets Lido y Moulin Rouge de París”.<sup>204</sup>

Las presentaciones se iniciaron el 4 de noviembre de 1937 en el Restaurante El Retiro y el Teatro Follies Bergere. Algunos de los éxitos: *Danza acrobática*, *Valse Frères Joyeux* y *Le French Can-Can*.

<sup>202</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, Entrevista a Nelsy Dambre, 1972.

<sup>203</sup> “Notable danzaría”, *Jueves de Excélsior*, noviembre 4 de 1937.

<sup>204</sup> *Cartelera periodísticas de México*, noviembre 4 de 1937.

## KYRA, LA BAILARINA NUDISTA

UN HECHO INSÓLITO SE PRESENTÓ EL 29 de septiembre de 1937, en el Palacio de Bellas Artes.

La famosa bailarina internacional Belle Lopatin, cuyo seudónimo era Kyra ofreció un recital de danza completamente desnuda. Acompañada por una orquesta sinfónica dirigida por Francisco Gallegos, ofreció imágenes asombrosas que fueron captadas por los fotógrafos asistentes y que fueron publicadas profusamente por la prensa nacional.

Delgada, apoyada por una iluminación que hacía resaltar su belleza, mostró su original punto de vista sobre la danza:

Para mí, la base de la danza artística e interpretativa se encuentra representada por la música, que debe combinar el pensamiento con el sentimiento. La música de Debussy es un mundo de imaginación. En mi concepto, sugiere una Danza de Destino, siendo la figura de la mujer —la bailarina—, la que representa la inconsistencia y la cambiante incertidumbre del Destino, y un globo transparente y de grandes proporciones, el símbolo del destino del mundo.

La danza no tiene principio o fin; es inocente requiere no más “vestidura” o presentación escénica que unas luces ligeras, que se agregan a la ilusión de la imagen presentada, y se desenvuelve y desarrolla en cuanto a movimiento conforme el uso o ritmo de la música va indicándolo. El cuerpo casi

desnudo acentúa la simplicidad de la composición, y el motivo abstracto de la danza elimina la obscenidad o morbosidad de ella.<sup>205</sup>

Kyra, se había dado a conocer en México cuando en 1936 actuó en el Rex con el conjunto orquestal femenino Las Ingenuas.

En 1939 en un artículo firmado por ella, decía:

Hace algunos años, el desnudo en la danza llegó a su punto máximo en Estados Unidos, se abusó de él y desapareció, como prueba de la verdad del adagio: “Todo muere; sólo el arte perdura”.

La danza tiene el distintivo y la ventaja de que puede valerse, en su auxilio, de todas las demás artes. El danzarín requiere un cuerpo hermoso y el control perfecto de sus movimientos —o sea la técnica—. Puede adoptar la forma y plasticidad de la escultura, el color y composición de la pintura, las ideas y la pantomima del drama, los sentimientos y el ritmo de la música y agregar a todo ello el movimiento coordinado y su propia personalidad.<sup>206</sup>

Bella Lopatin reiteró una y otra vez sus ideas:

Y la danzarina que toma su inspiración de las bellas artes, y agrega a esa inspiración el movimiento abstracto de su cuerpo, con el fin de crear uno o dos números de danza que expresen su propio sentimiento de lo hermoso, de la música con alma, y se atreve a presentar este espectáculo ante un auditorio, acaricia en el fondo la esperanza de que su esfuerzo pueda ser interpretado en su justo valor, y no como una exhibición sensual de los encantos femeninos.

Una cosa de arte es una cosa de belleza. Lo que es hermoso no puede ser repulsivo ni ofensivo. El desnudo, visto como belleza, pertenece a las artes, y tal como es expresado por sus exponentes en sus varios campos de acción, constituye un importante elemento en la cultura del mundo.<sup>207</sup>

<sup>205</sup> LOPATIN, Belle, “El desnudo en el arte”, *Hoy*.

<sup>206</sup> *Idem*.

<sup>207</sup> *Idem*.

En México de su espectáculo y de su danza, quedó la siguiente descripción:

Se hace la oscuridad en el gran escenario del Teatro de Bellas Artes. La cortina se alza lentamente, al tiempo que la música de Rimsky Korsakoff lanza sugerentes melodías. En la escena, una colosal pompa de jabón..., y tras la pompa una mujer escultural. Kyra...

Kyra baila.

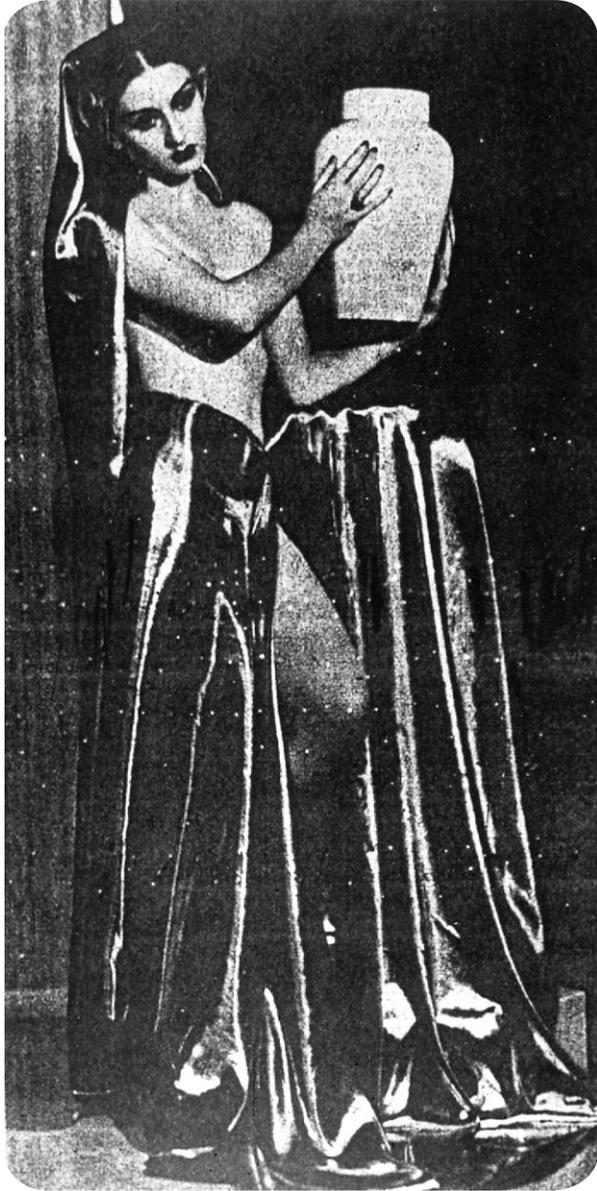
A veces, en ciertas interpretaciones de la música de Mendhelson o en las adaptaciones que ha hecho de la de Grieg o de Chopin, un velo, unas gasas sutiles, unas ajorcas de oro, semicubren algunas partes de su cuerpo.

Mas lo común en ella es presentarse al público igual que Andiomena cuando emergió de la espuma de la mar. ¡Desnuda y casta como una perla incrustada en una valva!

Las sonatas de Beethoven, los bailables de Mussorgsky y de Tchaikowsky, las modernistas y modernizantes “visiones coreográficas” del megalómano Stravinsky, Kyra suele danzarlas al desnudo.<sup>208</sup>

Kyra logró danzar en nuestro coliseo máximo, “en virtud de la comprensión del eclecticismo y la cultura” de Santiago de la Vega, director de dicho centro de espectáculos.

<sup>208</sup> “J. L. Kira, danzarina exótica”, *Jueves de Excelsior*, noviembre 11 de 1937.



Belle Lopatin, Kyra.

## “LA MERI”, LA DANZARINA MÁS ECLÉCTICA DEL MUNDO

Una y diversa, personal y múltiple, “La Meri” danzarina que no tiene patria, porque son suyas todas las que poseen una tradición coreográfica.

Ha bailado diez noches en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes, y aún no se borra de nuestras pupilas el fastuoso e interminable desfile de danzas de las cinco partes del mundo, distintas todas, y sin embargo unidas por el hilo de oro invisible de un espíritu fino, largo, profundo.<sup>209</sup>

Rusell Meriwether Hughes (1899-1988), era el nombre de tan singular bailarina que se presentó en Bellas Artes del 16 de marzo al 3 de abril de 1938. Su repertorio constaba de 88 coreografías. Por considerar interesante cómo “La Meri” presentaba sus notas al programa, reproducimos algunas de ellas:

### **Danzas raciales**

*El Gato* (Argentina). Hasta hace algunas décadas las danzas del gaucho argentino, mezcla de Indio Guaraní, Español y Árabe; después de haber establecido ciertas tradiciones, permanecieron por mucho tiempo inalteradas y sin corromperse por las más recientes inmigraciones. Entre éstas, una de las más típicas es *El Gato* que fue en algún tiempo muy popular, pero hoy queda casi confinada a la lejana provincia de Santiago del Estero.

<sup>209</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas de teatro hoy*, pp. 63 y 64.

*Bailecito* (Bolivia). Siendo la gente de Bolivia de origen Inca, sus cantos y sus expresiones coreográficas, demuestran muy poco de la influencia del conquistador español. La danza es lenta, debido a la gran altitud de la capital (La Paz), donde mucho se acostumbra; pero está vitalizada por un sencillo flirteo pantomímico.

*Cueca chilena* (Chile). La Cueca chilena es considerada hasta estos tiempos como la danza nacional de Chile. Una característica de ésta es el uso del pañuelo, que es la prenda que se luce en el baile.

*Jarabe tapatío* (México). México es riquísimo en danzas características, el jarabe es sin duda el más popular. Su vivacidad y dinamismo lo colocan en un lugar prominente hasta considerarlo como el baile nacional.

Cada detalle del traje y de los pasos tiene una firme tradición que no permite la menor alteración. Su origen es tan viejo como complicado, se remonta hasta la época de la civilización Azteca.

*Carabali* (Cuba). Esta es una danza de los mulatos de Cuba, muy común en los días de fiesta en los cañaverales.

*Tamborito* (Panamá). Una danza sencilla de la gente de Panamá. El traje es una combinación extraña, del traje bordado de la campesina Europea, mientras que el calzado es chino. Los “temblequíes” que adornan el cabello son también de carácter definitivamente chino. La presencia de ornamentos orientales se debe al hecho de que antes de la apertura del Canal de Panamá, los barcos de vela que venían del Oriente depositaban sus exóticos cargamentos en la ciudad de Panamá, y más tarde trasladados a la ciudad de Balboa, donde eran recogidos por barcos europeos.

### **Islas del Pacífico:**

#### **Nueva Zelanda**

*Waro Poi* (Maorí). El “Waro Poi” (poi largo) era el primero de los juegos de los Maorí, de éste se desarrolló el “poi corto” y el más conocido el “poi doble”.

Todos los juegos del “poi” están basados en el ruido sordo y rítmico que produce la bola de tule sobre el dorso de la mano y el crujido de las hojas enrolladas del “piuiú” (falda). Como en muchas danzas polinesias, los movimientos básicos son fijos, pero la rutina es improvisada por el ejecutante, quien tiene la libertad de inventar nuevos movimientos que estén de acuerdo con el carácter de la danza.

*Tapara Poi* (Maori). El último desarrollo de los “juegos del Poi” que desde hace siglos se derivan del (Poi largo). La danza, Tapara Poi (Poi doble) es descriptiva de la mariposa. Es también interesante notar cuán poco depende la danza de los movimientos corporales, que son muy obvios en otras danzas polinesias.

## **Hawai**

*Aleloki*. Uno de los tipos más primitivos de Hulas de la Isla Oahu del Archipiélago hawaiano. En éste, más que en ninguna de las otras Hulas, el significado del canto se expresa con gestos adecuados: exponiendo esta Hula la manera muy especial, el virtuosismo típico de la fluidez de movimiento de las manos hawaianas.

Aleloki cuenta la historia del Rey Kalakaha que desilusionado porque su amante, la Princesa Kamansalu, no llegó a su cita al pie de las cascadas de Alekoi.

*Hoohenokeia* (Canto de amor). Hula antigua en que el significado del canto de amor viene pantomimizada con gestos específicos, ademanes y movimientos del cuerpo.

*Colo Pa* (Hula lenta). Esta danza no es descriptiva sino puramente decorativa, en la cual se usan los pasos más típicos como Uweka, el Heeia y otros.

*Liliu-E*. Esta no es cronológicamente, la primera de las “Hulas” que no es “Noho” o danza que se ejecuta sentada. Fue compuesta en honor de la reina Lilioukalani, la última reina hawaiana; siendo una sencilla exposición de sus encantos: “manos hermosas”, “pies hermosos”, etcétera. Que se expresan por la actitud pantomímica de la danzarina.

*Hualalei Hula*. El Hualalei Hula es una versión moderna de la “hula”. Este es un solo baile, improvisado en su rutina y en donde solamente se emplean los pasos tradicionales. Estos pasos deben escogerse cuidadosamente, porque cada cual tiene un significado distinto. El “Kali”, o sea el paso de espera, se ejecuta repetidamente para ganar tiempo o para concluir la expresión de un pensamiento. Esta danza pertenece al grupo de “danzas de salutación”. El canto que la precede, el “Aloja Oe”, fue compuesto por la difunta reina, Lilioukalani.

*Salacot* (Islas Filipinas). Una danza popular en los filipinos de Manila. El título se deriva del ancho sombrero de hoja de palma que se emplea para decorar los movimientos. El traje es acentuadamente reminiscente de la moda en el periodo de la dominación española en las Filipinas.

*Tinikling* (Islas Filipinas). Una danza campesina. Después de la cosecha del arroz, los campesinos limpian el corral y con los batidores, dispuestos paralelamente, al suelo y golpeando rítmicamente, tratando de aprisionar los ágiles pies de la bailadora que ejecuta pasos y saltitos entre dichos palos.

## **Japón**

*Echigo Jishi*. El sentido literal de este título es “El león de la Provincia de Echigo”. Hace mucho tiempo se acostumbraba en el Japón que los bailarines de Echigo, bajaban a las ciudades principales y bailaban para entretenimiento del pueblo. Una de las características de sus danzas era la máscara de león que se colocaban sobre la cabeza. El león de la leyenda japonesa, es un ser manso y juguetón. Más tarde estas danzas han sido agregadas al repertorio de Nihon-Buyo o clásicas. La danza que aquí se presenta es en dos partes: 1) El león baila en los campos. 2) Una mujer de pueblo lava largas tiras de seda en el riachuelo.

*Genroku hanami odori*. Una danza moderna de estilo clásico, es decir, de técnica clásica pero de composición arbitraria y ejecutada al compás de música clásica japonesa orquestada para instrumentos occidentales.

Esta nueva forma es actualmente muy popular en Japón, ya que los jóvenes, están cansados de la limitación del repertorio clásico y buscan la revivificación de su arte estático.

A) *Haru-Odori* (Danza de la Primavera).

B) *Ogi-Odori* (Danza de los abanicos).

*Nasu to kabocha*. Un alegre impromptu japonés ejecutado con las máscaras clásicas de la “Mujer hinchada” y del “Hombre que ríe”.

*Awa bon odori*. Una vez al año se celebra el gran festival de la primavera, en esa ocasión los aldeanos bailan en las calles por tres días consecutivos.

Esta danza representa a una joven celebrando ese acontecimiento.

*Kappore*. Danza pueblerina que se ejecuta al compás de cantos populares. Representa a un joven campesino que baila de entusiasmo por la llegada del barco frutero. La primera parte es Odori (o danza pura) y la segunda, en que el joven discute con su recalcitrante hermanito es Furi o danza pantomímica.

## Oriente

*Klana surawibawa* (Java). El rey Klana se enamoró de Chandra Kirana, princesa de Kadiri; se acicala para esperar la llegada de quien siempre ha visto como “la niña de sus ojos”.

*Srimpi* (Java). Tradicionalmente sólo las princesas de la Corte ejecutan este austero baile.

Delicadísima pantomima del “maquillaje” y movimientos casi imperceptibles y graciosos de la faja y de la cola del traje, mostrando con ventaja extraordinaria la exótica belleza de la protagonista.

*Pwe* (Burna). Esta pequeña danza es típica de las alegres y aún más modestas doncellas burmesas. El estilo tiene la influencia de la danza siamesa, pero es más natural en los movimientos y más alegre de carácter.

*Wara srikandi* (Java). Un fragmento de la danza de Brata Wuda, la versión javanesa de la famosa poesía épica del Mahabarata de la India. Según esta versión, Rsi Bisma mató accidentalmente a su cuñada Dewi Ambika, mientras aquél acordonaba su arco. Cuando ésta agonizaba, Bisma oyó una voz profetizando que él moriría de manos de una mujer en la Gran Guerra de la “Brata Wuda”.

La escena representa a Wara Srikandi quien ha reencarnado el espíritu de Dewi Ambika combatiendo y matando a Rsi Bisma que se ha hecho invisible.

*Slendang* (Java). “Danza de la Bufanda”, es una impresionante y extraña interpretación del repertorio del Bedoyo, o danzarina profesional de las Cortes de Soroekarta y Djokjakarta.

Tres “*Devil Dances*”. (Kandy, Ceylán) *a*) Naidi Wannama (La cobra). *b*) Gajaga Wannama (El elefante). *c*) Aukusa Wannama (El águila).

*Chethat al maharma* (Marruecos). Danza pantomímica muy antigua, la danza de los pañuelos de los cafés árabes. El significado de los gestos es el siguiente: Los pañuelos representan dos amantes, están en contacto el uno con el otro, pero separados; la danzarina eleva una plegaria a los dioses adversos para dar término a la separación: “Guárdate de mí”, formando huecos con los pañuelos, demuestra que están vacíos, lo que indica que recibirá regalos; afloje una punta para decir que también puede otorgar, “Duerme en mis brazos”, “soy hermosa”, “de la cabeza a los pies”; ella pasa uno de los pañuelos por su cuerpo para darle calor de la vida, lo lleva a su corazón a su frente, lo besa y lo arroja a un amante elegido. (El pañuelo sirve más tarde como pasaporte para sus habitaciones).

*Danza de salutación* (Marruecos). Danza árabe muy antigua y que ha perdurado por siglos: se ejecuta como un homenaje al huésped por la más

bella esclava del anfitrión. La danza es puramente pantomímica y los gestos significan: La esclava entra y se descubre. “Por vos bailaré”, “Aquí podréis dormir”, “Aquí estoy”, “Si vos vais lejos”, “Al norte”, “Al sur”, “Al este” o “Al oeste”... “Ojalá gocéis de la lluvia de Alá, que los vientos os refresquen, que las palmas os protejan y brinden su sombra acogedora y la tierra la riqueza de sus frutos. Y desde dondequiera que estéis, aquí podréis volver porque éste es vuestra casa...” “Paz”... “Y vuestra esclava”.

Otras danzas raciales: *Lasyanatana*, *Radha*, *Kali*, *Danza del aro*, *Aleckoki*, *Tillana*, *Nacni Harta*, *Chetat al Maharma* y *Bharata Natya*.

### **Danzas de España**

*Bolero* (1830). Esta danza es de excepcional interés, porque tanto retiene el porte del dorso, la posición de los brazos y el uso de las castañuelas, distintivos de las danzas ibéricas, adopta la técnica de los pies del “ballet italiano”, entonces en boga en la Corte de Carlos III. Precisamente en aquellos días fue que la Taglioni introdujo en la técnica de la danza la posición “sur pointe” (sobre la punta). La creación del *Bolero* o *Volero* se atribuye a Sebastián Cerezo, primer danzarín de la Corte de España.

*Goyesca*. Danza andaluza estilizada del altivo y noble porte de la época del gran pintor Goya (1746-1828) y adaptada al “intermezzo” de la ópera “Goyescas” de Granados.

*La danza del terror*. Esta danza pertenece al ballet español *El amor brujo*, de Manuel de Falla. Es interpretado por Candelas, la figura central del baile, quien se espanta por la aparición del fantasma de su difunto amante.

*Lucimiento del mantón*. Danza española muy típica y popular creada con el único objeto de lucir esa prenda, orgullo de la mujer española, el mantón de Manila.

*Vida breve*. Baile andaluz compuesto de pasos típicos de bailes populares y ejecutados al compás de la música de la primera danza de “La vida breve”, la famosa ópera de Manuel de Falla.

*Alegrías.* Una de las más típicas danzas gitanas del Sacro Monte de Granada. Tanto los pasos, como la música que los acompaña son improvisados. Lleva un sello de la pura emotividad; y como la danzarina descuida por completo al espectador, ejecuta su danza sin exteriorización teatral.

El origen morisco de los gitanos se nota fácilmente tanto en los bailes como en la música. El cantor que improvise sus coplas en la escala pentatónica, es acompañado con guitarra y palmadas, a más del taconeo y los gritos de estímulo del círculo de gitanos.

*Gitanerías.* Maurice Ravel aspiró y consiguió crear un magnífico *crescendo* emocional con su famosa composición titulada, *Bolero* que es un trasunto de ritmos típicamente españoles, insistentemente repetidos.

La Meri, al componer esta danza, basada en los ademanes y pasos característicos de los gitanos, aspira a traducir coreográficamente este *crescendo* emocional.

*Asturiana.* Sopena. El popular compositor español, compuso la música de esta danza que es una “caracterización” de un baile aldeano de la provincia de Asturias.

*Garrotín.* La danza del gitano andaluz, es una expresión espontánea: ambos, la danzarina y su acompañamiento, improvisan según el capricho emocional. Cuando la bailarina del Café español se dio cuenta de que su repertorio empezaba a carecer de popularidad y el público se hastiaba del *Bolero*, de la *Cachucha* y de las *Seguidillas*, expuso una creación muy suya de las danzas de los gitanos. Esta danza se llamó *Garrotín* y apareció hacia fines del siglo pasado.

*Danza del molinero.* La Farruca que interpreta “La Meri”, es la danza del molinero del ballet de Manuel de Falla, titulado *El sombrero de tres picos*, y es una danza varonil típica de los gitanos de Andalucía.

*Mirando a España.* Popularísima entre las más modernas danzas de Andalucía, su desarrollo comprende los pasos de la *Cachucha*, de las *Sevillanas* y *Malagueñas* (la música es del conocido compositor popular Romero).

*Corazones y espadas.* Esta es una semblanza de la adivinadora gitana. Desilusionada por su amante, busca una respuesta a sus dudas consultando la baraja. El As de espadas, la carta fatal, llega al fin de su juego causándole la desesperación y el desencanto.

*Danza ritual del fuego.* La danza del fuego es una de las danzas del ballet gitano *El amor brujo* de Manuel de Falla. La ejecuta Candelas (la protagonista) ante un brasero candente, con la intención de acechar el fantasma de su difunto amante.

*La corrida.* Esta interpretación coreográfica, está inspirada en el derroche de destreza y elegancia en las corridas de toros.

*Jota aragonesa.* La danza más popular y famosa de la provincia de Aragón, cuya vitalidad y brillantez, le hace que sea conocida como “la danza más ágil de España

*Sevillanas.* Se ejecutan tres coplas del baile más popular de Andalucía. Su origen viene de La Mancha en 1800 y se conoció por *Seguidillas manchegas* se extendió en toda España, pero cuando su fama empezó a decaer en el Norte y en la parte Central de la península, sobrevivió en Andalucía y hasta hoy es la danza más gustada y popular entre las hijas de Sevilla.

*Danza española número 6.* Es esta una serie de pasos coreográficos popularísimos de Andalucía, adaptados a la música de Granados.

### **Danzas interpretativas**

*El pavo real blanco.* Esta genial creación de “La Meri”, es una visualización musical de la composición impresionista: *El pavo real blanco* de Griffes.

*Tres preludios.* “La Meri” ha escogido tres de los famosos preludios de Scrianine (números 22, 20, 10) como fondo musical de sus tres composiciones: Coreográficas, Plástica-contracción, Aflojamiento-balanceo.

*Minstrel.* Un trovador de la romántica época medieval, implora de los transeúntes la caridad de unos centavos. Música de Debussy.

*Danza árabe.* Esta danza es una adaptación inspirada en las bailarinas callejeras de Arabia, a la famosa música de Tchaikowsky.

*Gavotta.* Una adaptación delicadamente romántica. Una frágil danza de Fragonard baila al compás de la música de Velentini.

*Adoración de la Virgen.* La famosa pintura de Filippo Lippi que lleva este nombre, fue el motivo de inspiración para esta danza, a través del estudio cuidadoso de las actitudes y ademanes de las figuras en los cuadros religiosos del maestro. La Meri hace una representación de la Virgen María adorando al Divino Infante. Esta danza viene ejecutada al compás del Adagio del concierto de órgano de Vivaldi.

*Nocturno.* Una invocación a una noche de luna estival con todos los sentimientos de amor y poesía, que se encarnan en el famoso Nocturno número 2 de Chopin.

*Hipnotismo charlatanesco.* Al compás de la primera parte de el *Rhapsody in Blue* de Gershwin. “La Meri” ha compuesto una danza en forma de sátira de los gestos y actitudes estereotípicas de los charlatanes de las ferias aldeanas.

*La emperatriz de las pagodas.* Una impresión chinesca sugerida por la famosa composición de Maurice Ravel: *Imperatrice des pagodes*.

*Humoresque.* Con el uso de diferentes máscaras y cambios apropiados de los gestos y ademanes, “La Meri” creó los sentimientos distintos que sugieren los diferentes pasajes de la popular composición de Dvorak.

*Tango en D.* Fantasía inspirada por el popular tango argentino.

*La muñeca rusa.* Casi todo bailarín ha encontrado en las muñecas y peleles, una fuente de inspiración para la imitación de sus movimientos graciosos.

“La Meri” ha compuesto una danza representando uno de estos muñecos, cuyos brazos consisten en sencillos tubos de organdí, con manos de madera atados en los extremos.

Esta muñeca tiene un pequeño mecanismo, que al funcionar origina sus movimientos y sus pasos.

“La Meri” imagina que la muñeca en medio de sus movimientos artificiales, surge a la vida por breves momentos, para transformarse otra vez en pelele mecánico.

*Faunesca.* Al compás de la música de Gabriel Pierné: *Entrée des petits Phaunes*, “La Meri” representa un pequeño fauno que retoza en una cañada. Sus instintos semi-animales le advierten la proximidad de unos ojos humanos y huye asustado.

*Passepied.* En este estudio plástico de la música de Delibes, la danzarina acentúa la perfecta sincronización de las manos y los pies en “contra-línea”.

*Sarabanda.* Durante el siglo xv la Corte de España estaba llena de conspiraciones e intrigas. Una joven duquesa complicada en una conspiración contra un noble poderoso, recibe en la noche de un gran baile un recado de un cómplice amigo. Siguiendo las instrucciones del mensaje, ella debe bailar con la víctima; pero el noble era más sagaz de lo que ella se imaginaba y bajo el hechizo musical de la *Sarabanda*, le revela que conoce su artimaña; y sonriente le advierte que pagará su delito con la vida. *Sarabanda* de Juan Sebastián Bach.

*Preludio.* Este famoso preludio de Chopin (*la gota de lluvia*) se presenta sólo como un estudio musical.

Los brazos llevan la melodía, en tanto que los pies siguen el acompañamiento. Tanto el “diseño del suelo”, el “aéreo”, así como el “movimiento kinestético” han sido simplificados intencionalmente para mayor facilidad del observador al seguir las intenciones coreográficas.

*Culpa.* El alma culpable perseguida por las sombras de su misma conciencia.

*Aufschwunt.* Una interpretación, tanto física como espiritual de la composición de Schumann.

*Capricho vienés.* “La Meri” interpreta la bellísima composición musical de Fritz Kreisler. Una joven vienesa perseguida por un ferviente admirador, aprovecha la oportunidad de utilizarlo para encender la admiración de otro más cercano a su corazón: Pero ¡ay! su coquetería fue vana.

*Ninfa del lago.* Una visión de leyenda... en las altas cumbres de una tierra lejana, hay un lago tranquilo y profundo. Lo guarda una ninfa que está condenada a vivir en la soledad porque las aguas del lago están mezcladas con las lagrimas de los amantes que fueron separados por el Destino o por la Muerte. (*La ninfa del lago* de Liadoff).

*Introspección.* El Ser, que tras las máscaras y las apariencias creadas por la Vida, busca, su “ego” inconfundible.

*Crucifixión y piedad.* María, la madre dolorida, vuelve de la tragedia Gólgota, aterrada por el dolor. Pero una voz interior le habla, mientras el cuerpo de Jesús es descendido de la cruz; y ella, con una profunda tristeza y una incomparable paz en el alma, recibe amorosa a aquellos que le depositan al Hijo Divino en sus brazos.

*Estudios sinfónicos.* Una interpretación musical del tema y de las siguientes variaciones de la hermosa composición musical de Schumann. Eclesiástica-Bélica-Alegre.<sup>210</sup>

Estas creaciones de “La Meri”, mostraron la decisión de la artista por estudiar profundamente la diversidad musical de la danza. Muy culta, combinaba sus recitales con conferencias documentadísimas. Autora de dos libros: *Principies of the dance Art* (Londres, 1933) y *Dance as an Art Form* (Nueva York, 1933); era considerada una autoridad en danzas étnicas.

En México, De María y Campos y Roberto Núñez reseñaron dos puntos de vista sobre su arte:

<sup>210</sup> La Meri, Programa de mano.

“La Meri” muestra preferencia por las danzas orientales. En seguida, por las danzas españolas. Su selecto espíritu curioso la lleva a asomarse a las danzas raciales, que estudia en la propia fuente de origen.

Finalmente, erudita y ambiciosa, crea danzas interpretativas. En cada una de las danzas de los cuatro grupos que le vimos es diferente.

Su espíritu de artista vibra según la danza que lo viste. Parece que “La Meri” viajera con cien espíritus distintos, con cien trajes diferentes, con cien rostros diversos, con cien orquestas distintas. Hay un poco de esto.

...Y bailó diez noches seguidas ante el asombro, un poco incrédulo, del público de México, menor de edad todavía en ciencia coreográfica.

...Y no se crea, que es cosa fácil, improvisada. El arte de “La Meri”. Belleza, en primer lugar, y, luego, muy luego, técnica. La técnica no debe tener otra misión, en una bailarina, que permite escalar las cimas de la belleza plástica. Cuando la técnica, el oficio. El dominio de las reglas, no sirve para nada. Sobre la técnica debe levantarse la fina arquitectura de la interpretación humana y personal.<sup>211</sup>

Menos entusiasta, el otro comentario dijo:

En el proscenio del “Bellas Artes” ofreció una serie de recitales de danza “La Meri”, que llegó precedida de un nutrido acervo de elogios de la crítica en la prensa mundial. A pesar de ello, no obtuvo entre nosotros el éxito arrebatador que otras grandes figuras del arte de Terpsícore como La Pavlova y La Argentina, alcanzaron en sus respectivas visitas.

“La Meri” tiene como principal mérito estético la diversidad de bailes de todas las regiones del planeta, que integran su repertorio, así como el esplendor suntuario con que las presenta. Pero en la interpretación de las danzas, que no tienen carácter religioso, sobre todo, le hace falta emotivi-

<sup>211</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *op. cit.*, pp. 64 y 65.

dad para transmitir al espectador el ritmo y la belleza de sus concepciones coreográficas.<sup>212</sup>

“La Meri” había declarado hacía unos años:

Adoro México y París, pero no puedo vivir a gusto en ciudades como Londres o Nueva York: sobre todo esta última. Los medios artísticos se han formado a base de esnobismo, y un artista sólo triunfa allí cuando habla en la prensa, es decir, cuando ha comprado a la prensa... Afortunadamente no todos los Estados Unidos son así.<sup>213</sup>

Después de su gira por México en 1938, “La Meri” volvió a Nueva York y fundó con Ruth St. Denis la *School of Nayta*, que años después toma el nombre de *Ethnologic Dance Center*.

<sup>212</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, p. 529.

<sup>213</sup> Buset, Jorge, “Meri, la bailadora americana”, *Revista de Revistas*, junio 20 de 1926.

## PRIMER BALLET MEXICANO DE SERGIO FRANCO Y MAGDA MONTOYA

UN HECHO DE SIGNIFICACIÓN fue la primera temporada de Sergio Franco y Magda Montoya, quienes en el Palacio de Bellas Artes se consagraron como predecesores de la danza moderna mexicana. En 1938 se presentaron en mayo y en junio, patrocinados por el Departamento de Bellas Artes.

El repertorio ecléctico y amplísimo dejó vislumbrar claras influencias, que comentaremos después de analizarlo:

Obras	Música	Intérpretes
<i>Príncipe Itza</i>	Maya, arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>Jugador de Pelota</i>	Azteca, arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>Xipetotec</i> ( <i>El dios de oro</i> )	Zapoteca, arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>La pluma</i> Baile de Oaxaca	Contemporánea popular, arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>Los moros</i> Baile de Michoacán	Contemporánea popular, arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>Vals</i>	Chopin	Montoya
<i>Danza de la doble espada</i>	Percusión	Franco

DESPERTAR DE LA REPÚBLICA DANCÍSTICA MEXICANA

<i>El sauce</i>	Chopin	Montoya
<i>Itzel y Nazul</i>	Maya arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>Xochiquetzal</i>	Azteca, arreglo de Joseph	Montoya
<i>Tlaloc</i>	Zapoteca, arreglo Joseph	Franco
<i>La Jarana yucateca</i>	Istmeña, arreglo Joseph	Franco-Montoya
<i>Cambodian</i>	Lily Strickland	Franco
<i>Danzarina</i>	Debussy	Montoya
<i>Esclavos</i>		
<i>El Novicio</i>	Chopin	Franco
<i>Un forzado</i>	Tcherephine	Franco
<i>Tehuana</i>		Montoya
<i>La bruja</i>	Maya, arreglo de Joseph	Franco
<i>Bruja</i>		
<i>Figura de Barro</i>		
<i>Chiapanecas</i>		Franco-Montoya
<i>Nacon</i>	Maya, arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>El gnomo</i>	Liszt	Montoya
<i>Luz y sombra</i>	Scriabine	Franco
<i>El guacamayo de mirada ardiente</i>	Maya arreglo de Joseph	Franco-Montoya
<i>Ritual azteca</i>	Azteca, arreglo de Joseph	Franco
<i>Siva hindú</i>	Percusión	Franco
<i>Marionette</i>	Drigo	Franco

En 1939 Sergio Franco y Magda Montoya actuaron en su segunda temporada en el Palacio de Bellas Artes, anunciándose como “el primer ballet mexicano dirigido por mexicanos”, los programas se imprimieron en español e inglés.

Seguimos registrando su repertorio:

<b>Obra</b>	<b>Música</b>	<b>Libreto</b>	<b>Intérprete</b>
<i>Zarabanda</i>	Schuman		Montoya
<i>Minuetto</i>	Bach		Montoya
<i>Gavota</i>	Beethoven		Franco-Montoya
<i>Suite Javanés</i>	Strickland		Franco
<i>Máscaras</i>	Debussy		Montoya
<i>Pájaros tristes</i>	Ravel		Franco-Montoya
<i>Danza del fuego</i>	Falla		Franco
<i>Gitanas</i>	Salvador Moreno	Poema de Federico García Lorca	Montoya
<i>El sauce</i>	Salvador Moreno		Montoya
<i>Preludio</i>	Scriabine		Franco
<i>Fantasia Griega</i>	Schubert	Ballet clásico de Franco	Franco-Montoya
<i>La ofrenda en</i>		Ballet oriental de Franco	Franco-Bamgkook Montoya Remes

A modo de notas en el programa aparecerían pequeños textos:

*Cambodian*: Deseoso de conocer el amor de los mortales, un Dios joven baja a la tierra y anima una figura esculpida en el templo de Angkor. Sin encontrar la mujer soñada, torna el cielo.

*Esclavos*: El novicio, sin fuerza para dejar el claustro ni para volver al mundo, se resigna y ora. Un forzado, al romper sus cadenas y sentirse libre, ante la magnitud de la conquista, se pierde en las sombras de la inconsciencia.

*Luz y sombra*: La eterna dualidad del cosmos. El y Ella... Conquista y ofrenda... Armonía de movimientos en las fuerzas opuestas... Luz y sombra.

*Itzel y Nazul*: Es en el Mayab resplandeciente. En un amanecer, Itzel, la doncella sagrada al llevar la ofrenda al templo, se encuentra con Nazul,

Príncipe y Sacerdote. Ambos se apasionan; pero ante lo imposible de su amor —vestal y sacerdote—, ella entrega las flores destinadas a los dioses y al sucumbir hechizada por el amor, él cubre su cuerpo con la ofrenda.

*Tlaloc*: Dios de la lluvia, el que con su rocío reverdece los campos, el que manda la tempestad como castigo.

*Tehuana*: Palmera desarraigada en plenitud de floración, al conjuro de la marimba se anima y se ofrenda en hierático ritmo, la tehuana.

*La bruja*: Sintiendo que la muerte llega, la anciana bruja del Mayab, esculpe una figura de barro en ella deja su sangre, su vida, sus misteriosos secretos.

*El guacamayo de la mirada ardiente*: Personificación del sol entre los mayas.

*Siva* (Hindú): Dios de la danza, Nataraja; tema de los cinco movimientos de su eterna danza cósmica.

*Suite*: Frágil aleteo, alado movimiento de las mariposas.

*Zarabanda, Minuetto y Gavota*: Escena danzante del siglo pasado.

*Javanés*: Rito funeral en la muerte de una doncella; su prometido sigue el cortejo de las plañideras hasta la última morada.

*Máscaras*: El misterio del alma humana puede sintetizarse en dos fisonomías: la risa y el llanto. Risa del rostro que receta su interno dolor, o místico anhelo interior que nunca difundió su suavidad sobre la superficie de los labios.

*Pájaros tristes*: En la quietud del cielo, a la hora del crepúsculo, se distinguen las siluetas de los pájaros que se buscan a la caída de la tarde, para trinar con melancolía.

*Danza del fuego*: El cuerpo de un hombre, poseído por el espíritu del fuego, es de tanto sentir —dice el poeta— como antorcha que a sí mismo se quema y se consume.

*El sauce:* Misterioso hechizo tiene adormecida a una bella mujer dentro del sauce, ... El viento agita la hermosa cabellera, inquietando a la cautiva.

*Ritual azteca:* Cada mañana el saludo al sacerdote de Quetzalcóatl.

*Nacón:* Una interpretación, en danza, de las figuras esculpidas en las columnas del colosal templo de Chichén-Itzá, el templo de las mil columnas.

*Fantasia griega:* ...Y cuentan que en las noches de blanca luna, las ninfas inocentes animándose al impulso de la fantasía, despréndanse de los relieves del viejo templo y danzan dulcemente, armoniosamente... Y cuentan que a veces algún fauno, travieso y bello, viene a turbar la placidez de su recreo y el corazón de alguna ninfa, que sucumbe al amor terrenal que el fauno le inspira dejándose arrebatar al seno de los bosques, de donde nunca vuelve antes de que nazca el sol, para ocupar su lugar en los relieves del viejo templo.

*La ofrenda a Bangkok:* Es en el Poh —Casa de Dios—. Los adolescentes que fueron en peregrinación buscando las flores sagradas de loto hasta las riberas del Menan, han regresado ya. Entre el humo del incienso, y el ritmo sagrado, entregan las flores a Sita y a Rama, princesas sagradas. Ellas a su vez, tras agradecer tanto honor, van hasta la figura semi divina del Phra, Rey y Sacerdote ungido, único que puede llegar hasta el Dios mismo. Y entre la liturgia de su danza, este privilegiado hijo del cielo, pone a los pies de la divinidad las flores que simbolizan el alma del pueblo.

Las influencias en su obra creativa, Sergio Franco las reconoce de los que fueron sus maestros:

Sergio Franco nació en Oaxaca... Estudió Ballet ruso con la Shestakova... posteriormente afirmó su técnica clásica con Serge Oukrainky; pero a partir de 1934, al conocer a Joseph, comprendió que con la escuela moderna podría desarrollar un nuevo estilo de danza mexicana.

Con él aprovechó todos sus conocimientos referentes a los diversos ritmos de los bailes orientales, a la manufactura de vestuario, máscaras, pintura,

iluminación y demás complementos que un verdadero artista de ballet debe conocer.

Su labor con Joseph duró un año, y al terminar su colaboración, Franco se documentó debidamente y preparó el primer repertorio de danzas mexicanas, las cuales presentó con enorme éxito artístico en una *tournée* por Estados Unidos y Canadá. Entonces perfeccionó sus estudios con Lester Horton, Ito y King Long.

Referente a sus giras anteriores, en 1936 bailó *La princesa cautiva* con Serge Oukrainsky en el Hollywood Bowl interpretando con él su propio ballet.<sup>214</sup>

Asimismo Magda Montoya estudió danza clásica con Hipólito Zybin y Grisha Nabivach, al conocer a Franco en 1937 viajaron a California a tomar clases con Oukrainsky, a su regreso conoció a Joseph quien también es una fuerte influencia para su formación dancística.

El repertorio de Franco-Montoya incluyó, asimilado, las creaciones de Shestakova, Joseph, Interpretaciones Aztecas y Mayas, Serge Oukrainsky, transformadas en obras cada vez más modernas al estilo de Michio Ito, enriquecidas por el sustento musical de grandes compositores.

En la primera temporada del año 1938, Magda y Sergio, fueron acompañados por Virginia Montoya (pianista), Renán Cárdenas y María Hernández Jauregui, así como de la marimba de la Jefatura de Policía.

En la segunda temporada de 1938, Magda y Sergio contaron con la participación del conjunto integrado por Andrés Aguirre, Gloria Aldebero, Luis Álvarez, Magdalena Anaya, Gloria Elizondo, Ofelia de Hoyos, Fabiola Sandoval, Eva López, Blanca Matas, Estela Mendizábal, Rafael Orozco, María Enriqueta y Margarita Remes. Con los pianistas: Virginia y Salvador Ochoa y como director de orquesta Abel Eisenberg con integrantes del Conservatorio.

<sup>214</sup> Sergio Franco, *Concierto ecléctico de danza*, Palacio de Bellas Artes, programa de mano, febrero 16 de 1936.

Sergio Franco al mismo tiempo continuó ofreciendo sus recitales de solista y a veces invitaba a otra danzarina como pareja. Josefina Luna lo fue en las funciones de marzo de 1938 en Bellas Artes.

Magda y Franco trabajaron juntos muchos años más. Queda la incógnita de ¿por qué no fueron lo suficientemente apoyados? y el que su labor haya estado por muchos años olvidada. Definitivamente fueron una realidad en el quehacer de la danza moderna en México.

Terminamos este capítulo reproduciendo el testimonio de Roberto Núñez y Domínguez sobre ellos:

Debiéndolo todo a su propia intuición estética, esta pareja de danzarines ha ido escalando callada y suavemente las laderas de la montaña mágica del triunfo. Por su depurado estilo coreográfico, como por su encendida devoción por el arte que cultivan, han podido, sin esfuerzo, constituir un dúo sincronizado por la armonía y el ritmo.

Magda, para quien parece haber sido escrito el verso de Rubén, es la bailarina de los pies desnudos, que sabe tejer sobre invisibles tapetes los más eurítmicos escorzos, manteniendo la silueta de su cuerpo primaveral con una ingravidez que la torna etérea, como si más que mujer fuera sólo una sombra la que proyectara su perfil sobre la escena.

Todas sus actitudes, todos sus ademanes, tienen la vaguedad de los cuadros de Carriere, por lo que al contemplar sus bailes alquitrados por su exquisita sensibilidad, nos dejan en el espíritu esa suave melancolía que produce el embrujo de los crepúsculos.

Sin querer, cuando vemos bailar a Magda Montoya, se hace música en nuestro oído aquello: “el hade armonía ritmaba sus vuelos”...

Sergio ha logrado con sus estilizaciones coreográficas retrospectivas, exhumar ante nuestras pupilas extasiadas, los ritmos arcaicos, los perfiles que guardan avaramente los códices ancestrales, con todo su esplendor sunuario, como si por un verdadero milagro resucitaran los sacerdotes y los

guerreros para escalar de nuevo trágicos teocallis. Y llevado de su fantasía creadora, ha ido hasta las milenarias civilizaciones del misterioso Oriente, a desentrañar sus ritmos sagrados para devolvérselos a través de los siglos como la más bella ofrenda de su temperamento artístico.<sup>215</sup>

Y el respaldo de Armando de Maria y Campos:

Sergio y Magda pueden abrigar la seguridad de que con unas u otras de sus danzas pueden pisar con planta firme escenarios de mayor responsabilidad en el mundo de la danza.<sup>216</sup>



Magda Montoya y Sergio Franco.

<sup>215</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 555 y 556.

<sup>216</sup> Sergio Franco, Magda Montoya, Palacio de Bellas Artes, Primer concierto, marzo 2 de 1940.

## WALDEEN Y LA ESCUELA DE DANZA MODERNA

**W**ALDEEN, LA NOTABLE DANZARINA que había conquistado al público y la crítica de México en 1934, volvió cinco años después a brindar lo mejor de su arte coreográfico.

Las mejores plumas del ambiente periodístico-cultural la consagraron, Carlos González Peña escribió:

Waldeen... original, preciosa figura de bailarina, asocia juventud y belleza a un íntimo sentido del ritmo y de la actitud... Trae a la mente, multiplicadas en líneas sobrias, luminosas, inmortales, a las bailarinas de los frisos griegos... Waldeen empieza. Será Waldeen una artista de la progeñie de Taglioni, de Fanny Elssler, de Isadora Duncan, de Anna Pavlova.<sup>217</sup>

Amendolla escribió:

...Waldeen —toda llena de gracia como el Ave María—, es artista que se da íntegra al público desde que comienza hasta que termina, que lo cautive con su euritmia, con su temperamento, con su fuerza de expresión, que baila con todo el cuerpo y con todo el espíritu.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *El Universal*, junio 24 de 1934.

<sup>218</sup> "AMENDOLLA", *La Prensa*, junio 4 de 1934.

Arturo Rigel:

Trágica y romántica, Waldeen matiza sus creaciones con la devoción apasionada que la inspiran sus favoritos maestros inmortales: Beethoven, Bach, Mozart, César Franck... y con el refinamiento de su espíritu de selección, que pone en la danza su exquisita sensibilidad femenina, su delicado temperamento de poetisa y su sólida cultura de crítica de arte.<sup>219</sup>

Francisco Monterde:

Waldeen... sigue la escuela alemana de baile, que se caracteriza por su energía y sus actitudes viriles.<sup>220</sup>

Pero no solamente en México, sino también en el extranjero hablaban de ella:

Admirables entre todas las danzas de Waldeen, se destacan sus interpretaciones de Beethoven, plenas de matices y emotividad e inspiradas con un real y profundo conocimiento de su música... Waldeen en estas interpretaciones y en aquellas totalmente diferentes como Juba, estuvo superior a toda crítica.

En Japón:

Las danzas de Waldeen son ejemplos perfectos de intensa interpretación musical y nuestro mejor deseo sería conservar a esta exquisita danzarina en nuestro teatro.<sup>221</sup>

John Martin de Estados Unidos:

Se mencionan los nombres de Theodore Kosloff y de Michio Ito como los más destacados maestros de Waldeen. El método que ella ha puesto en

<sup>219</sup> RIGEL, Arturo, *Revista de Revistas*, julio 22 de 1934.

<sup>220</sup> MONTERDE, Francisco, *El Universal*, junio 16 de 1934.

<sup>221</sup> *Tokio Asahi*, Japón, junio 1934?

práctica es una revelación de las fuertes características tanto del estilo del “ballet” como del bailarín japonés. 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 y para completar su entrenamiento.<sup>222</sup>

Bock Pierre en Estados Unidos:

Waldeen, representa esa deliciosa y también rara vez hallada combinación de una bailarina, cuya mente e inteligencia han sido tan bien entrenadas como su cuerpo. Ella sabe de filosofía, arte y música, es una de las más interesantes expertas.<sup>223</sup>

Waldeen actuó en el teatro del Palacio de Bellas Artes en febrero de 1939, su repertorio renovado incluyó:

*Salutación y Reafirmación del romance* de Beethoven; el *Credo* y *Dos variaciones* (Goldberg) de Bach; *Danza para la regeneración* de Charles Jones; *Preludio* de Roy Harris; *Tres negro Spirituals* de H. B. Forsythe: “Nobody knows the trouble I see”, “Didn’t the Lord deliver Daniel” y “Standing in the need of prayer”; *Rondes d’Enfants* de Turina (Jardines de Kensington); *1860: niña... niño...perro... aya*; la *Chacona*, sin música y su célebre *Juba* de Morris.

En agosto de 1939 Waldeen y Winifred Widener, tuvieron una temporada de Conciertos de danzas clásicas y modernas en el Palacio de Bellas Artes, interpretaron entre otras danzas la *Suite* de Lully.

“La crítica fue tan laudatoria y tal la repercusión en el medio artístico, que el Departamento de Bellas Artes invitó a la bailarina a organizar

<sup>222</sup> MARTIN, John, *New York Times*, febrero 14 de 1938.

<sup>223</sup> BOCK PIERRE, D., “A Dancer Emerges”, *The American Dancer*, noviembre, 1936.

un ballet moderno”<sup>224</sup> Waldeen crea a fines del año 1939, la Escuela de Danza moderna.<sup>225</sup>

Waldeen von Falkenstein, nació en Dallas, Texas en 1913. Falleció en Cuernavaca, Morelos en 1993, después de entregar a México sus ideales artísticos, su infatigable labor creativa y su preclara visión de lo que fue, es y será la danza moderna mexicana.



Waldeen von Falkenstein.

<sup>224</sup> LUNA ARROYO, Antonio y MÉRIDA, Ana, *Historia de la Danza Moderna*, Publicaciones de Danza Moderna, México, 1959.

<sup>225</sup> AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Waldeen”, *Quién es quién en la danza*, *Cine Mundial*, enero 15 de 1972.

## ANTONIO Y ROSARIO, “LOS CHAVAILLOS SEVILLANOS”

COMO SOBRESALIENTE fue calificado el espectáculo de “Los Chavaillos Sevillanos”, que dentro del género flamenco destacaron en el año 1939, en que también se presentaron atracciones como Carmen Amaya y Asunción Granados.

Antonio y Rosario actuaron en el cabaret de moda El Patio. Nos parece interesante registrar su exitosa visita. El hecho de que Roberto “El Diablo”, le haya dedicado una elogiosa nota a estos jóvenes artistas nos obliga a transcribirla.

Estos aurales danzarines forman, en verdad, una pareja de relevantes perfiles estéticos en el repertorio que cultivan.

La personalidad del chaval se halla más cuajada y por eso sobresale en la solera y garbo de sus giros y en el ímpetu y dominio de los pasos que trenza al compás de las castizas y bullangueras melodías de fandanguillos y jotas.

Porque éste es otro mérito más que exhiben estos juveniles bailarines, el de no ser exclusivamente intérpretes de folklore coreográfico, de su tierra andaluza, presentándonos un matizado mosaico de danzas típicas de todas las regiones españolas.

Y como además de la habilidad que muestran en sus bailables, Los chavaillos Sevillanos irradian una viva simpatía, por atar en la doble primavera

de la vida y del arte, es natural que el triunfo les sonría y que, como en la noche de su presentación, las ovaciones se multipliquen incesantemente en su homenaje.<sup>226</sup>

Esta pareja que fue consagrada como la más famosa de su generación; debutaron en Liege en 1928. Primos, que estudiaron con Manuel Real “Realito”, nacieron en Sevilla. Antonio Ruiz Soler en 1922 y Rosario, seudónimo de Florencia Pérez Padilla en 1918. Ambos actuaron por todo el mundo, como pareja por más de 25 años.



Antonio y Rosario en “Los chavalillos sevillanos”.

<sup>226</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 554 y 555.

## ASUNCIÓN GRANADOS, MUSA ARISTÓCRATA DE LO FLAMENCO

**P**ERTENECE ASUNCIÓN GRANADOS al género de cultivadoras de la danza escénica española, en su más popular e industrial sentido: las variedades. Asunción Granados qué nombre de bailarina y qué bailarina de nombre.<sup>227</sup>

Así catalogó Armando de María y Campos a la artista que después de presentarse en el Cinema Alameda y los cabarets de Vicente Miranda fue ovacionada en el Palacio de Bellas Artes. Tres programas diferentes interpretó Asunción Granados los días 24, 25 y 26 de febrero de 1939.

Su repertorio incluía: *La corrida de toros* de J. Valverde; *Danza habanera* de Antonio de Sarasate; *Danza del fuego* de Manuel de Falla; *Bolero*, *Zarabanda*, *Seguidillas*, *Danza asturiana*, *Danza bilbaína*, *Danza andaluza*, *Danza aragonesa* y *La leyenda del beso*. Otros músicos que señaló como importantes en sus bailes son: Albéniz, Granados, Turina, Sors, Tarraga, Bretón Gravina, Arcas y Guerrero. Su vestuario estaba basado en los cuadros de Goya, Romero Terres, Murillo y Velázquez. Acompañaron a la Granados la orquesta de conciertos Garrido, el guitarrista Julio Alonso y el locutor Eduardo González.

Asunción Granados llegó a México a los 31 años de edad, decía que había estudiado además de baile, la guitarra y las castañuelas y aunque

<sup>227</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas de teatro de hoy*, p. 67.

Armando de Maria y Campos aseguró que “pasó por el escenario de Bellas Artes, levantando polvo y haciendo un ruido infernal”,<sup>228</sup> también reconoció que “como bailarina de variedades, no ignora que en la variedad está el gusto del público en general”.

Con tan socorrido recurso no satisface a nadie, y menos si no se ha procurado afinar el movimiento, si el braceo es brusco, si la figura sin garbo, sepultando la cabeza en los hombros, agitando con ademán castizo el anca inquieta, pisando fuerte, y haciendo de todo ello una fatiga que levanta oleadas de entusiasmo en el público populachero, no negamos a Asunción Granados su conocimiento técnico de los bailes regionales, ni el color y fuerza con que los presenta, resultado de su fogoso temperamento ibérico.<sup>229</sup>



Asunción Granados. “Musa aristocrática de lo flamenco”.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>229</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

## CARMEN ÁMAYA, LA FLAMA QUE DANZA

**S**EIS MESES PERMANECIÓ Carmen Amaya en su primera visita profesional a México, de abril a agosto de 1939, en el Teatro Virginia Fábregas y en El Patio.

De bisabuelos, abuelos, madre y padre bailaores, Carmen nació en 1909, en Barcelona. Se inició a los cuatro años de edad, guiada por sus padres. A los ocho años triunfó en Francia. Años más tarde se integró a la compañía flamenca de Vallejo en la cual recibió una completa formación. En 1935 fue considerada la revelación artística de España. Al estallar la sangrienta guerra española, huyó con su familia al continente americano. En 1936 cosechó grandes éxitos en Argentina, posteriormente recorrió varios países de Centro y Sudamérica, finalmente llegó a México.

La prensa la aclamó:

Después de ver bailar a Carmen Amaya queda el ánimo fatigado —no rendido—, como después de un hondo deleite de amor. Se quema uno viendo bailar a Carmen Amaya, cómo se quema ella misma, llama de ritmo, línea de fuego, cuando se entrega al baile, posesas a sí misma, gozadora de su propio ritmo...

Tan cerca de los sentidos y tan inmaterial en su voluptuosidad, levanta en el público quién sabe qué milenarios anhelos de irse por el mundo detrás de una pasión ciega y fatal...<sup>230</sup>

Carmen Amaya, la que alguna vez fue apodada como “La Capitana”, fue indudablemente la “jefe” de su familia, que encontrara en nuestro país su segunda patria. Armando de Maria y Campos comentó que a Carmen:

Claro que nadie la enseñó a bailar; cuando pudo tenerse en pié vio bailar a su madre; vio seguramente, a la Macarrona o la Malena, y se le han de haber quedado grabados en las pupilas negras y curiosas algunos desplantes y algunos floreos —el desplante es el “duende” del baile, el “pase natural” del toreo—, y una de tantas mañanas doradas, casi sin darse cuenta, debe de haber entrado en baile en una rueda en donde se estaba haciendo el son por bulerías; no se perdió en son —cómo se había de perder si lo lleva en la sangre— y ya su vida no tuvo más objeto que bailar. Otra vez —me imagino— habrá indicado con dos golpes de tacón la entrada del desplante por bulerías y —ya está— la tribu entera la proclama la mejor del mundo...

El lector aficionado al baile gitano no debe ignorar que el baile calé por excelencia es el llamado “bulerías”, que en caló quiere decir bulo, burla, mentira, baile para el que no es necesario la guitarra, porque los gitanos lo bailan con canto y palmas.

No he visto a nadie bailarlo mejor que a Carmen Amaya... ni tampoco cuando en tiempo de tango 2-4 —derrama gracia y salero—, vestida de hombre a la usanza de ¿han dicho bailadores? De acuerdo porque tratándose de bailadoras —vestidas a lo masculino— Carmen ya bracea aparte...<sup>231</sup>

A Carmen Amaya, Armando de Maria y Campos le agregó “una llama que baila” y Roberto “El Diablo” le dijo “La flama que danza”.

<sup>230</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas de teatro de hoy*, pp. 208 y 209.

<sup>231</sup> *Ibidem*, pp. 203 y 204.

Bailarina de aguafuerte, eso se nos antoja al contemplar el vigor de sus escorzos, al admirar el dinámico ímpetu de sus actitudes, esta febril y arrebatada alma gitana. Se encienden relámpagos apocalípticos en la noche de sus pupilas, y todo su cuerpo magro y renegrido crepita y chisporrotea como una flama ondulante, mientras las panderetas de sus tacones sueñan como una extraña música de aquelarre. Con el endrino mechón del cabello caído sobre la frente, con la boca sellada por un rictus de angustia, parece de súbito como si hubiese escapado de uno de los atormentados dibujos de Goya.

¡Qué lejos está Carmen Amaya del tipo de la bailarina que la tradición ha estereotipado en nuestras retinas! Mirándola girar casi eléctricamente en el tablado, contorsionar la esbelta silueta con tan rotundos como insólitos esguinces, nos da la impresión de un deleite inédito, como si antes que ella no hubiésemos visto danzar a ninguna otra al son de los crócalos que repican en sus manos morenas.

Carmen practica el baile con la misma solemnidad que un rito. Todo desaparece a su derredor, como si no existiera, cuando da el primer paso sobre el proscenio. De ahí que absorba la total atención del espectador manteniéndolo prendido a su figura como en un éxtasis.

Porque no se le puede perder detalle, pues es tan integral cada una de sus danzas que los movimientos de su cuerpo y las actitudes de sus brazos y las exclamaciones que se escapan de sus labios cuando la posee el vértigo rítmico, se suceden con la instantaneidad prodigiosa de una película.<sup>232</sup>

Después de México, la Amaya volvió a Buenos Aires, siguió bailando por Sudamérica y desde La Habana fue a Nueva York donde se consagró. Parte de su familia regresó a México en donde decidió radicar de por vida.

<sup>232</sup> NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años de teatro en México*, pp. 552 y 553.



Carmen Amaya.

## SOKOLOW Y EL CUERPO DE BALLET DE LA CASA DEL ARTISTA

**A**NNA SOKOLOW, después de un concierto en Nueva York, en 1939, recibió la sugerencia de que debía viajar a México, pocos días después le enviaron una carta oficial del Departamento de Bellas Artes, invitándola con su compañía a presentarse en nuestra capital.<sup>233</sup>

La Sokolow en esas fechas ya había sido reconocida por la prensa norteamericana que dijo:

Anna Sokolow les da significación a los tiempos que vivimos y una belleza tal, que no podemos dejar de alegrarnos de que América haya dado vida a esta joven bailarina.<sup>234</sup>

Anna Sokolow y su ballet norteamericano, bajo la dirección de la propia artista, llegó a México con Alex North como director musical y Mordecai Bauman, como artista huésped y las bailarinas Aza Cefkin, Ruth Freedman, Frances Mellman, Rose Levy, Grusha Mark, Rebeca Rowen, Katherine Rusell, Florence Schneider y Sasha Spector. Debutó en el Palacio de Bellas Artes el 8 de abril de 1939. Una larga temporada, de más de 20 funciones, se realizó patrocinada por sindicatos y fue destinada a trabajadores y estudiantes.

<sup>233</sup> LYNTON, A., *Anna Sokolow*, Cuadernos del CENIDI Danza José Limón, p. 12.

<sup>234</sup> *Anna Sokolow y su Cuerpo de Ballet*, Palacio de Bellas Artes, programa de mano, abril 18, mayo 7 y 15 de 1939.

Por parecernos de suma importancia la manera de cómo presentó su repertorio, transcribimos el texto del programa de mano:<sup>235</sup>

*Danza obertura* de Alex North (1937)

Una danza de bienvenida reflejando la vitalidad y la energía de la juventud americana. Los movimientos se basan en los ademanes de la mano; paseo de amigos; la sensación de la libertad que crea una atmósfera de exuberancia.

...tiene una exuberancia casual y descuidada, y una optimística cualidad que deja en una agradable expectación. *New York Herald Tribune*.

*Balada en estilo popular* de Alex North (1937)

La muchacha trabajadora es, en la vida americana, una figura bastante sentimental y patética. Vive en un mundo de sueños. Toda su vida está llena de canciones populares y películas sentimentales que forman la base de su vida diaria. Cuando se dan por vagar sus ideas, edifica “castillos en el aire” idílicos en un mundo de sueños.

“... pensada con belleza y recursos, la fuerza del ritmo y del baile sujetan y sostienen el interés del público, desde la primera frase hasta la última”. *Dance magazine*.

*Caso de historia* de Wallingford Riegger (1937)

Caso de historia es el registro de los acontecimientos importantes en la vida de una persona. Este es el de un joven de Nueva York cuya vida fue segada prematuramente. La pobreza y la desocupación le cerraron las puertas, por lo cual su ruina en la vida comenzó con crímenes mezquinos y perversidades y terminó en asesinatos. La respuesta de la sociedad a los actos de este joven inocente y frustrado fue sentencia de muerte.

<sup>235</sup> *Idem*.

Un estudio de la mayoría de casos reales, típicos de los barrios de Nueva York, que demuestra cómo emerge el crimen en un ambiente, que comienza con la holgazanería, sigue su curso con una travesura y termina con un crimen.

“...movida y bien dirigida, ingeniosa y bella. Este baile sugiere bien la energía y soledad de la Juventud, el sentido de la futilidad, del desaliento que crece y va llevando hacia actitudes desafiantes”. *Observadores del baile.*

*Matanza de los Inocentes* de Alex North (1937)

El bombardeo aéreo siembra estragos entre el pueblo. Reina el terror. Una madre ambula por las calles en busca de su hijo, desamparada, entre las granadas que explotan. Cuando arrecian las incursiones aéreas, su angustia crece y sus protestas son más vivas.

“...está inspirada por la tragedia de España y tiene la conmovedora convicción que revela lo esencial del arte de la señorita Sokolow”. *New York Times.*

*Raro funeral americano* de Eric Seigmeister (1935)

Escuchad! Escuchad! Los tambores de un raro Funeral Americano.  
Escuchad! Escuchad! La historia de un raro Funeral Americano.  
Basado en el poema de Miguel Gold en el que muere un minero americano bajo un torrente de mineral hirviente, cuya carne y sangre se torna de acero...

“...la manipulación del grupo lo hace continuamente interesante y genuinamente lleno de recursos, y su interpretación es una clara prueba del don de la señorita Sokolow, tanto en su pedagogía como en interpretación”. *New York Sun.*

*Cuatro pequeñas piezas de salón* de Shostakovich (1937)

Debut.  
Elan.  
Reverie.  
Entreacto.

Travesuras sobre las formas y las convenciones sociales de Salón.

“...delicado, deliciosas partículas de travesura...” *John Martin*.

*Fachada. Exposición Italiana* de Alex North, vestuario diseñado por Rose Bank (1937). Tras el brillante frente de la Exposición Italiana el Fascismo ofrece al son de sus trompetas las gloriosas preesas de los Césares de ayer y los Césares de hoy. El ciudadano busca entre las estatuas y las fuentes, los pilares y los mármoles y encuentra la Juventud Marcial... la Madre Prolífica... Pero la verdad, ¿en qué lugar de la Exposición se encuentra?

Espectáculo.

Bello Arte.

Juventud.

Fémima premiada.

Fantasmagoría.

“Una obra de arte. Indiscutiblemente lo mejor que la señorita Sokolow ha hecho para su grupo. Su don de sátira brilla a través de todo él, y siempre con un dejo de restricción que le da un matiz particularmente delicioso. Anna Sokolow le da gran fuerza y dignidad a su tipo del Ciudadano”. *New York Times*.

*De la Suite Poema Guerrero* de F. T. Marinetti y Alex North

“...La guerra es hermosa porque constituye una sinfonía con pausas ahogadas por el silencio, con perfumes y olores de putrefacción y porque convierte las aldeas incendiadas en espirales de humo...” F. T. Marinetti.

“Sátira vigorosa de la política fascista..., la composición es una serie de rapidísimos pasos analíticos, documentados y precisos, llenos de convincente ironía contra la guerra y el fascismo.” *New Masses*.

*Exilio* arreglo de Alex North, escrita para la danza por S. Funaroff. Danza poema.

Canción tradicional judía.

Yo tuve un Jardín.

La Bestia está en el Jardín.

Lectura del Poema: Arrigo C. Anitúa. Canción por Mordecai Baumann.

*Estudios en tiempos de Jazz* de Norman Lloyd, vestuario de Gabriel Fernández Ledesma.

En tiempo de Swing.

En tiempo de blues.

En tiempo de fox trot (1939).

De las actuaciones en Bellas Artes, se dijo, en una crónica:

La aparición en el escenario del Bellas Artes de “Anna Sokolow y su grupo”, anunciada como “Creadora de una nueva escuela de danza”... Es una magnífica bailarina y una excelente coreógrafa, dueña de una cáustica ironía y de una bien dirigida sátira, que aflora en aquellas *Piezas de salón*, en que ridiculiza el ballet romántico de ayer.

Pero si como solista nos satisface por su firme y sólida coreografía personal, como coreógrafa nos entusiasma y nos rinde, primero por la forma sobria y emocionante en que mueve su material humano en *Raro funeral americano*, y después, por la agilidad, belleza simple y fuerte, con que ironiza y satiriza, pletórica de hallazgos plásticos coreográficos modernismos, en *Fachada de exposición italiana*, ballet en que la partitura y la estilizada suntuaria apenas si son auxiliares de la coreografía que apoya su plástica elocuencia en el 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 de Mary Wigman, de Kurt Joos, de Martha Graham...<sup>236</sup>

La larga temporada permitió a la Sokolow descubrir a México, muchos intelectuales y artistas aplaudieron su trabajo, en especial los del Taller de la Gráfica Popular. Anna fue invitada nuevamente a enseñar

<sup>236</sup> DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas de teatro de hoy*, pp. 72 y 77.

en nuestro país y formar una compañía de danza moderna. La SEP la contrató por ocho meses y al volver a Estados Unidos, los integrantes de su grupo americano, comenzó a enseñar en la Casa del Artista.

El 14 de septiembre de 1939 se inauguró el Centro de Actividades de la Casa del Artista, situada en la esquina de la calle de Regina y Primer Callejón de Mesones. La solemne inauguración fue declarada por Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública. En la Sala de Conciertos y Conferencias de dicha institución, se efectuó una exhibición de técnica moderna de danza, por el Cuerpo de Ballet de la Casa del Artista, dirigido por Anna Sokolow. Este hecho marcó el inicio de la práctica de la danza moderna en México, en el marco de un acto oficial.



Anna Sokolow.

## EPÍLOGO

**D***espertar de la república dancística mexicana*, demuestra la existencia de un proceso de formación complicado y contrapuesto de la obra coreográfica original en México.

Tratamos de reseñar lo creado por artistas de la danza extranjeros en México, por los mexicanos en el extranjero y algo de los coreógrafos internacionales en el mundo referido principalmente a la temática mexicana, pero en especial, lo realizado sin interrupción por toda una generación de profesionales que promovieron coreografías originales, creyendo así tomar conciencia que difundirá una cultura mexicana profundamente nacionalista.

Al reflexionar sobre la coreografía original, lo que más nos interesó fue destacar las creaciones innovadoras, esas obras únicas, no conocidas hasta su estreno y cuyos autores las presentaron por primera vez ante público y crítica.

También hemos reservado espacio para la labor de rescate y reconstrucción de un patrimonio dancístico sin igual que asombra y entusiasma: las danzas tradicionales mexicanas. Un reconocimiento especial al trabajo encomiable de los maestros misioneros.

No olvidamos las danzas cortas creadas por artistas visitantes, miniaturas dancísticas que confirman una singular producción con temas mexicanos, únicos y diferentes que enriquecieron el acervo coreográfico mundial, por ejemplo *Fantasia mexicana* (Anna Pavlova, Manuel Castro Padilla y Adolfo Best Maugard).

Elogiamos la preocupación por realizar ballets mexicanos y mostrarlos a un nivel profesional en teatros de reconocido prestigio internacional, esfuerzo que confirma que toda una progenie de libretistas, músicos y escenógrafos dedicaron mucho de su tiempo para elaborar obras de creación colectiva representativas del arte mexicano, es el caso de *HP Caballos de vapor* (Carlos Chávez, Diego Rivera y Catherine Littlefield).

Cuando estudiamos los ballets masivos, considerados como manifestaciones artísticas revolucionarias que requerían amplios escenarios al aire libre, creímos necesario destacar que el equipo de creación y realización eran lo principal, que los temas interpretados expresaban lo insólito, lo auténtico, lo extraordinario, obras reveladoras de nuestros más preciados ancestros culturales, obras colectivas que merecen salvarlas del olvido, revisarlas y darles vida otra vez, como: *Tlahuicole* (Rubén M. Campos y Carlos E. González)

Con el *30-30, ballet simbólico revolucionario* (Nellie y Gloria Campobello, Francisco Domínguez y Carlos E. González), posiblemente estamos ante la obra coreográfica original más importante de la época, resultado también del trabajo en equipo de experimentados profesionales, equiparable a las obras del movimiento muralista mexicano.

El *30-30*, perduró y evolucionó por más de tres décadas. Es obra representativa del ambiente cultural de los años 30 y ya había sido considerada como la coreografía cumbre del ballet mexicano en sus inicios y primeros años de formación. La podríamos catalogar como obra maestra que reúne lo universal de la creación dancística en estilo muy par-

ticular de lo nacional, de lo mexicano, por su expresión gestual, plástico y significativo.

Insistimos que, en su autoría común, artistas especializados crearon el argumento, la música, la coreografía, los diseños de vestuario y la escenografía. Que en sus puestas en escena, también de carácter colectivo, participaron varios directores: general, artístico, musical, de campo y de evoluciones. El texto del argumento fue cambiado desde su primera representación, así como sus escenificaciones. Los ejecutantes conjuntaron artistas profesionales, bailarines, músicos y contingentes de aficionados entrenados en destrezas gimnásticas. Su lenguaje altamente significativo tiene elementos dancísticos simples, musicales, plásticos y expresivos que se apoyaron en el uso de antorchas, carabinas 30-30, banderas, aperos de labranza, de cosecha y de trabajo obrero, logrando que el diseño escénico de figuras alegóricas mostraran una máquina, la hoz y el martillo.

Los desplazamientos coreográficos cubrieron amplísimos espacios, estadios, canchas deportivas, teatros al aire libre o se adaptan al teatro disminuyendo el número de participantes. Aunque el desarrollo argumental se refería a la Revolución mexicana (1910-1931), podría ser cualquier movimiento revolucionario en cualquier lugar y tiempo.

Repetimos que el 30-30 condensó lo universal y lo mexicano, es innovador, aunque corresponda a producciones masivas generalizadas en esa época en otros países del mundo.

Este espectáculo puede considerarse institucional, estatal, pues tuvo financiamiento oficial. Para su difusión se utilizaron las infraestructuras del Estado y se propició la participación de toda clase de dependencias políticas y gremiales. Se consiguió una profusa propaganda en los medios, redoblándose los anuncios en radio, prensa e impresos. Se interesó a la crítica para multiplicar los comentarios periodísticos.

Desde la cumbre se ordenó la organización de giras por los estados. El público cautivo de funcionarios, militares, campesinos, obreros y estudiantes fueron convocados por sus organizaciones o instituciones. Todo, eminentemente popular, por entrada libre o invitados por intensas campañas publicitarias que llegó a ser también espectáculo masivo. El público participó activamente en cada acto patriótico-artístico. En el 30-30 los asistentes se vieron reflejados, deliraban ante los símbolos de libertad, de lucha por el bienestar común, de unión de campesinos, obreros y soldados, de toma de conciencia de clase.

La audiencia hizo suyo el discurso retórico oficial, se dejó convencer por el espíritu revolucionario del mensaje político que con matices diferentes fue manejado en esos años.

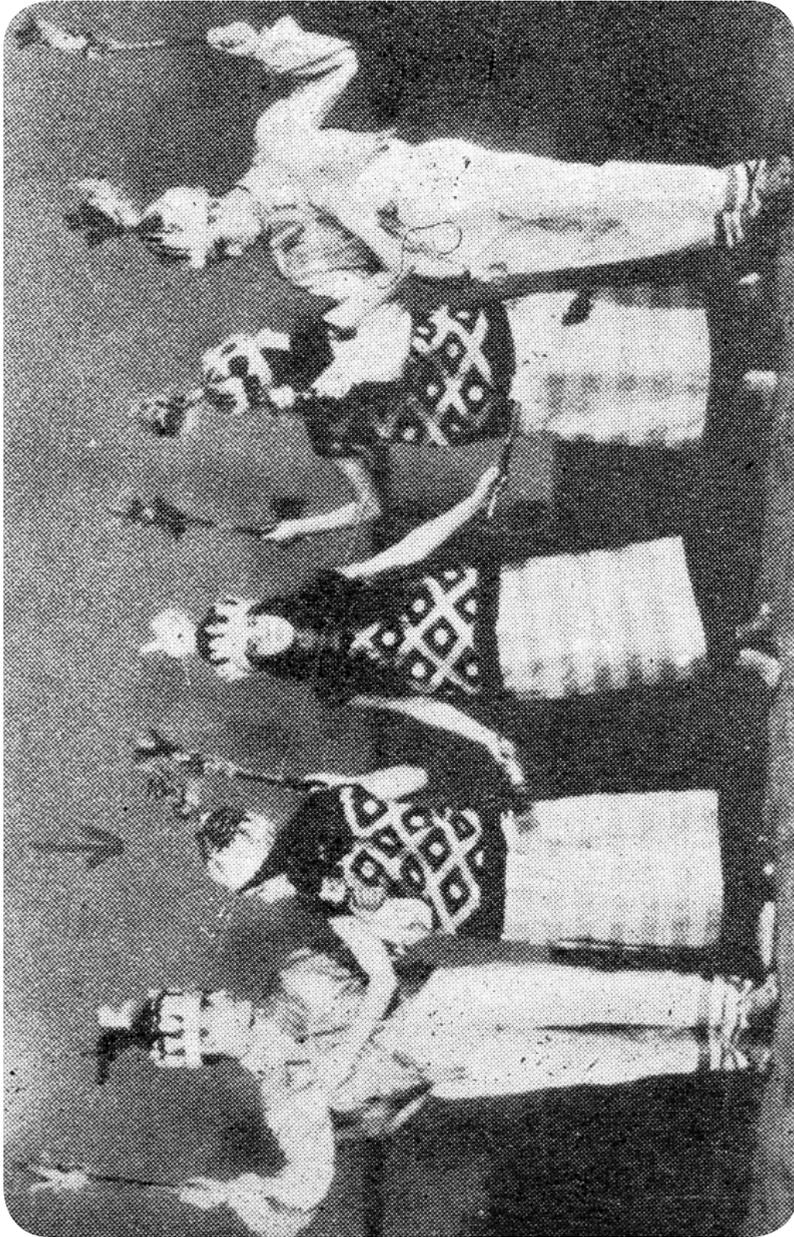
El 30-30 es una coreografía que debería mantenerse en repertorio, merece ser reconstruida y preservada para las generaciones venideras.

Cuidadosamente hemos dado cuenta de las escuelas o academias particulares de danza y de los aportes de los maestros pioneros: las hermanas Costa, Miss Carroll, Armen O'Hanian, Xenia Zarina, Shestakova y las hermanas Campobello que conjuntamente con los profesores de danza de las escuelas públicas, como Zybin y su Escuela de Plástica Dinámica y en especial la Escuela de Danza de la SEP, pugnaron por el desarrollo dancístico de lo nacional, de lo mexicano.

Apuntamos de igual forma, el singular repertorio que, en busca de la vanguardia coreográfica y descubriendo las civilizaciones azteca y maya, se produjo en la danza escénica. Desde obras maestras que permanecieron en el tiempo como el 30-30, en que se identificaban públicos heterogéneos hasta personalísimas versiones como *La danza ritual azteca* de Pedro Rubín, las *Impresiones mexicanas* de Waldeen o *El Rebozo* de Dora Duby. Las elaboradas reconstrucciones de las *Interpretaciones aztecas y mayas* o el variado repertorio del Primer Ballet Mexicano de Sergio Franco y Magda Montoya.

¿Cómo no apreciar los intentos de ballets mexicanos de la Escuela de Danza de la SEP o los desbordantes Espectáculos Soto? Todos ellos son pruebas de una vigorosa coreografía de búsqueda, ecléctica y apasionante: la danza moderna mexicana.

Antes de terminar, me comprometo a difundir esta historia dancística que hasta hace muy poco tiempo era minimizada, ninguneada, olvidada. Una historia no reconocida.



Malinches de Ballet Mexicano.

## CRONOLOGÍA DE COREOGRAFÍAS EN MÉXICO Y EN EL MUNDO

<b>1917</b>	
<i>Les femmes de bonne bumeur</i> , Massine <i>Parade</i> , Massine	<i>Gavota</i> , La Argentina
<b>1918</b>	
<i>L'histoire du soldat</i> , Pitoëff <i>Autumn leaves</i> , Pavlova	<i>La leyenda de los volcanes</i> <i>Salomé</i> , Tórtola Valencia
<b>1919</b>	
<i>La boutique fantasque</i> , Massine <i>El sombrero de tres picos</i> , Massine <i>Danza mexicana</i> , Potapovich	<i>Danza india</i> , Pavlova <i>Vals poético</i> , Clustine <i>Danzas aztecas y mayas</i> , Rouskaya <i>Zandunga o La Tehuana</i> , Tórtola Valencia <i>Fantasia mexicana</i> , Clustine, Pérez Caro
<b>1920</b>	
<i>Pulcinella</i> , Massine <i>Xóchitl</i> , Shawn	
<b>1921</b>	
<i>Boite ajouioux</i> , Borlin	<i>El fuego nuevo</i> , Bolm <i>Gran noche mexicana</i> , Best Maugard <i>Gavota mexicana</i> , Potapovich
<b>1922</b>	
	<i>Momento musical</i>
<b>1923</b>	
<i>Les noces</i> , Nijinska <i>La creation du monde</i> , Borlin	<i>Las Canaguas o Las ofrendas</i> <i>Escena Colonial y Canaguas</i> <i>El cisne, Fado, Blanquita,</i> <i>María</i> , Ad. Costa. <i>Minueto, Lisistrata</i> , Rossi

**1924**

*Les facheux*, Nijinska

*La danza de los viejitos*, Michoacán  
*Ofrenda*, Jalisco  
*Los Moros*

**1925**

*Les matelotes*, Massine  
*Rancho mexicano*, Tata Nacho  
*La revue negre*, Baker

*Tlahuicole*  
*Tlaloc o Danza del Dios Mexica*, Pavley  
*Las danzas revolucionadas del trabajo*,  
Gutiérrez Cruz

**1926**

*Three poems of the East*, Graham  
*Ballet de Tehuantepec*  
*Danzón*, Rubín  
*La Zandunga*, Rubín

**1927**

*Le Pas d'acier*, Massine  
*Fado Portugués*, Rubín

*Cenicienta o El zapatito de cristal*,  
Carroll  
*Fantasia Oriental*, Carroll  
*Sobre las olas*, Carroll  
*Jarabe tapatío*, Carroll  
*Una fantasia bucólica*, Carroll  
*Ballet futurista*, Carroll  
*Ballet de las joyas*, Carroll  
*Knok out!* Carroll, Nellie Campobello  
*Ay qué inditos*, Carroll  
*Ay qué normalistas*, Carroll

**1928**

*Apollon musagete*, Balanchine  
*Water Study*, Humbrey  
*La fiesta del fuego*, Gómezanda  
*Mexican National Dance*, Rubín

*Ballet de la aviación*, Carroll  
*La mariposa y la abeja*, Carroll  
*Los siete pecados*, Carroll  
*Pierrot y Pierrete*, Carroll  
*El retomo del conquistador romano*,  
Carroll

**1929**

*Le fils prodigue*, Balanchine  
*Jarabe mexicano*, La Argentina

*Ballet gitano*, Carroll  
*Metrópolis*, Carroll  
*Escenas faunescas*, Carroll  
*Una nuez comprada en el puesto*, Carroll  
*Danza de las horas*, Carroll  
*Payambé*

1930

*Lull*, Tamaris  
*The shakers*, Humpbrey  
*Bacchanale*, Limón  
*Etude in D flat mayor*, Limón

*Xochimilco*, Carroll  
*El destino*, Carroll  
*La Zandunga*, Campobello  
*Jarabe tapatío*, Campobello  
*Fantasia Yucateca*, Campobello  
*Claro de luna*, Zybin  
*Invitación al vals*, Zybin  
*Friso griego*, Zybin  
*Escena tahumara*, Campobello  
*Serenata mexicana*  
*Vals poético*  
*Rapsodia mexicana*  
*Uy, Tarala*  
*La cucaracha*, Campobello  
*Ofrenda y danza ritual*  
*Hamarándecuara*  
*La Virgen y las fieras*, Hurtado González  
*Los tecomates*, Hurtado González  
*Danza de Matlachines*, Herrera y Gaona  
*El Huapango*, Obregón, y Hurtado González

1931

*Facade*, Ashton  
*Primitive mysteries*, Graham  
*B minor suite*, Limón

*Ballet del árbol*, Zybin  
*Homenaje a Pavlova*, Zybin  
*Fantasia mexicana*, Zybin  
*La marcha fúnebre*, Zybin  
*La danza del fuego sagrado*, Zybin  
*La danza ritual azteca*, Rubín  
*Las chiapanecas*, Rubín  
*La fantasía mexicana*, Rubín  
*El venadito*, Nellie y Gloria Campobello  
*Danza guerrera*, E. Morales  
*30-30*, Nellie y Gloria Campobello

1932

*The green table*, Josa  
*The big city*, Josa  
*La llama de París*, Vainonen  
*H:P: Horse Pawwer*, Littlefiel

*El incendio de Roma*, Rubín  
*Tehuana*, Campobello  
*Jarana yucateca*, Campobello  
*Juanita*, Campobello  
*Son de Jalisco*, Campobello  
*Jarana 3x4*, Campobello  
*Son michoacano*, Campobello  
*El Palomo*, Campobello

1933

*Les présages*, Massine  
*Frenetic Rhythms*, Graham  
*The prodigal son*, Joss

*De salón*, Knowlton

1934

*American Provincial*, Graham  
*Credo*, Humphrey - Chávez  
*Hoop dance*, Humphrey  
*La fuente de Bachisarai*, Zakharov  
*Serenade*, Balanchine  
*Ballet azteca*, Horton

*Impresiones mexicanas*, Waldeen  
*Cinco pasos de danza*  
*Bailes istmeños*, Nellie Campobello  
*La danza de los Malinches*  
*La Virgen y las Fieras*, Gloria Campobello  
*Caballeros Tigre y Águila*, Detru  
*Tepoxtecatl*, Detru  
*Quetzalcóatl*, Detru  
*K'at*, Detru  
*Tlaloc*, Detru  
*Totonaca*, Detru  
*Centeotl*, Detru  
*Chichén Itza*, Detru  
*Xochiquetzal*, Detru  
*Kinich-Kakmó*, Detru  
*Xtabay*, Detru  
*Cenzontli*, Detru

1935

*The rake's progress*, Valois  
*Icaro*, Lifar  
*Etrage American Festival*, Sokolow  
*Frontera*, Graham  
*New Dance*, Humphrey

*Danza de la diosa Xochiquetzal*,  
*Dos estudios mexicanos*, Zarina  
*Plegaria de la virgen morena*, Zarina  
*Viajes con un burro*, Zarina  
*Danzas regionales*, Zarina  
*Jarabe abajeño*, Zarina  
*Zandunga*, Zarina  
*Jarana*, Zarina  
*Chiapanecas*, Zarina  
*Jarabe tapatío*, Zarina  
*Perfiles coreográficos*, Coppage  
*Danza griega*, E. Morales  
*Barricada*, Nellie y Gloria Campobello  
*Clarín*, Campobello  
*Machetes*, Obregón  
*Matlachines*, Obregón  
*Las Ihuiris*, Obregón  
*Los viejitos*, Obregón  
*Pesadilla*, Coppage

**1936**

<i>Lilac garden</i> , Tudor	<i>La fuente</i> , E. Morales
<i>Apparitions</i> , Ashton	<i>Bailes españoles</i> , Agüero
<i>Symphonie Fantastique</i> , Massine	<i>Danzas orientales</i> , Zarina
<i>Theatre Piece</i> , Humphrey	<i>La gruta de los enanos</i> , Costa
<i>With my red fires</i> , Graham	<i>Uchben X Coholte</i> , Gloria Campobello
<i>Quest</i> , Weidman	<i>Una boda en tapp</i> , Tessy Marcué
<i>Atavisme</i> , Weidman	<i>Las Biniguendas de plata</i> , Campobello
	<i>Xochiquetzal</i> , González, Dupeyrón

**1937**

<i>Dark elegies</i> , Tudor	<i>Ballet mexicano</i> , Gloria Campobello
<i>Jeu des cartes</i> , Balanchine	<i>Columns</i> , Darialova
<i>Checkmate</i> , Valois	<i>Estampa romántica</i> , Gloria Campobello
<i>Deep song</i> , Graham	<i>Movimiento en claro</i> , E. Morales
<i>Alejandro Magno</i> , Lifar	<i>Tahumara</i> , Gloria Campobello
<i>Trent</i> , Holm	<i>Bandera</i> , Agüero
<i>Franceses de Rimini</i> , Lichine	<i>La soldadera</i> , Duby
<i>Slaughter of the innocent</i> , Sokolow	<i>El rebozo</i> , Duby
	<i>Rayando el sol</i> , Soto

**1938**

<i>Filling station</i> , Christensen	<i>Evocación</i> , Gloria Campobello
<i>American document</i> , Graham	<i>Amanecer</i> , Gloria Campobello
<i>American hollyday</i> , Humphrey	<i>México a través de los siglos</i> , Soto
<i>Race life</i> , Humphrey	<i>Príncipe de Itzá</i> , Franco, Montoya
<i>Passacaglia and Fuguein C. Minor</i> , Humphrey	<i>Jugador de pelota</i> Franco, Montoya
<i>Dance of the ages</i> , Shawn	<i>Xipetotec</i> , Franco, Montoya
<i>Danzas mexicanas</i> , Limón	<i>La pluma</i> , Franco, Montoya
	<i>Los moros</i> , Franco, Montoya
	<i>Vals</i> , Montoya
	<i>Danza de la doble espada</i> , Franco
	<i>El sauce</i> , Montoya
	<i>Itzel y Nazul</i> , Franco, Montoya
	<i>La jarana yucateca</i> , Franco, Montoya
	<i>Cambodian</i> , Franco
	<i>Danzarina</i> , Montoya
	<i>Esclavos</i> , Franco
	<i>Tehuana</i> , Montoya
	<i>Chiapanecas</i> , Franco, Montoya
	<i>Nacon</i> , Franco
	<i>El gnomo</i> , Montoya
	<i>Luz y sombra</i> , Franco, Montoya
	<i>El guacamayo de la mirada ardiente</i> , <i>Ritual azteca</i> ,
	<i>Siva hindú</i> ,
	<i>Marionette</i> , Franco

1939

*Every soul is a circus*, Graham  
*Adelante*, Tamaris  
*Paganini*, Fokine  
*A spring tale*, Joos

*Zarabanda, Minuetto*, Montoya  
*Gavota*, Franco, Montoya  
*Javanés*, Franco  
*Máscaras*, Montoya  
*Pájaros tristes*, Franco, Montoya  
*Danza del fuego*, Franco  
*Gitana*, Montoya  
*Preludio*, Franco  
*Fantasia Griega*, Franco, Montoya  
*La ofrenda de Bangkok*, Franco  
*Estudios en tiempo de Jazz*, Sokolow

## COREOGRAFÍA

### *¿Qué es coreografía?*

EN 1777 C. J. VON FELDTSTEIN define el término como el arte de inventar y componer danzas.

Ya en el siglo XVI había surgido como una representación teatral, como un género que se relacionaba con las otras artes escénicas al que llamaron ballet y que tenía unidad de danza, de música y de acción sobre un tema preciso.

Esta práctica tuvo diferentes modalidades, desde constituir un oficio de “poner un baile”, agrupando figuras en el espacio, hasta producir una obra en que la danza, únicamente la danza, era el recurso.

En el siglo XVII el ballet se profesionalizó. La representación coreográfica se basó en lo circular y en lo simétrico; los distintos personajes realizaban poses y movimientos de acuerdo con sus características. Las coreografías dependían de 16 bailes conocidos, cada uno con pasos, posturas y figuras propias. Se incorporan gestos y movimientos que dependen del argumento. Se habla de pantomimas-plásticas. El desarrollo técnico hace virtuosos a los bailarines solistas.

En el siglo XVIII irrumpió Jean Georges Noverre con ideas revolucionadas, reclamando un ballet de acción para la danza que había llegado a ser mero divertimento. Noverre proclamó el trabajo de equipo, la conjunción de la música con la poesía, la pintura y la danza para plasmarse en un “cuadro viviente” sobre el escenario.

En el siglo XIX la preocupación es lograr producciones bellas, ballets festivos, solemnes, en los que el virtuosismo, la línea, la elegancia, el refinamiento, el buen gusto obtienen el efecto buscado. El romanticismo obligó a las *ballerinas* a ser etéreas, usar las puntas; más tarde, el llamado ballet clásico incluyó números de bailes hasta en las pausas, la bailarina siempre en el centro, todo para terminar en un *divertissement*.

### ***¿Quiénes auspician estos ballets?***

La nobleza fue el primer mecenas. Desde Catalina de Médicis que encargó el que se reconoce como el primero en la historia de la danza: el *Ballet comique de la reine* (1581); Luis XVI el “rey bailarín” que representó al sol en el Ballet Royal de la Nuit (1653); hasta los zares de Rusia, bajo cuyo régimen se produjeron tres de las obras más populares del género: *El lago de los cisnes* (1877), *La bella durmiente* (1890) y *El Cascanueces* (1892).

### ***¿Quiénes crearon los ballets?***

Los encargados de dar forma a este género escénico fueron los artistas: un equipo de creación, la mayoría de las veces dirigidos por el coreógrafo, quien es el que estructuró o bosquejó la danza y asumió la responsabilidad de la puesta en escena con la participación del compositor, el libretista, el diseñador de vestuario y decorados y el cuerpo de intérpretes. Mucho se le exige al coreógrafo, pues además de los conocimientos técnicos, musicales e interpretativos, debe intuir el gusto del espectador.

En el siglo xx irrumpió la danza moderna y se renovó el ballet. Surgieron figuras como Serge Diaghilev, que con sus *Ballets Russes*, promovió la creación de importantes obras producto de personalidades artísticas que se consagraron en la segunda y tercera décadas del siglo xx.

Coreógrafos que con sus características enriquecieron la creatividad balletística, como Michel Fokine, iniciador del nuevo ballet basado en sus cinco principios: movimiento, gesto, expresividad, cuerpo de baile, igualdad con música, decorado y vestuario. El creador expresó: “En el nuevo ballet hay que inventarlo todo a cada instante, aunque las bases de la invención sean establecidas por una tradición centenaria”.

Otras aportaciones importantes fueron las de Vaslav Nijisky, con su vanguardia escandalosa; Léonide Massine con sinfonías coreográficas; Georges Balanchine con los ballets abstractos y Serge Lifar con su manifiesto que el ballet puede existir sin música.

Diaghilev incorporó a diseñadores como: Benois, Bakst, Roerich, Picasso, Matisse, Laurencin, Derain, Braque, Utrillo y Chirico. Compositores como: Stravinsky, Prokofiev, Ravel, Debussy, Satie, Falla, Milhaud y Poulenc. Bailarines como: Karsavina, Spetssivtzeva, Nijinsky, Bolm, Dolin y Lifar.

### ***¿Y la técnica en el ballet?***

Orlando Taquechel expresó: “La creación artística es un proceso cognoscitivo... El efecto principal del ballet lo causa el ajuste escénico de un signo estético que le es propio: el gesto (movimiento con significado), pero necesariamente, la imaginación coreográfica trabaja con un vocabulario básico ya establecido. Lo que es decir, se llega al gesto a través de una técnica. La técnica es siempre un medio, no un fin, sólo que es un medio fuertemente programado en el caso del ballet”.

Los precursores europeos de la danza moderna son: Francois Del-sarte, que desarrolló la estática, el dinamismo y la semiótica; Jacques-Dalcroze, la rítmica; El teórico Rudolf Laban, la cinetografía, la coreú-tica y la eukinética; El coreógrafo Kurt Joos, la danza expresionista y Mary Wigman, el movimiento dinámico elaborado con las cualidades subjetivas y emocionales.

Los pioneros norteamericanos son bailarines que se sintieron obliga-dos a ser su propio compositor. Isadora Duncan estudió el ritmo respi-ratorio y el centro del movimiento. Loie Fuller utilizó al mismo tiempo los efectos de luz y de movimiento. Maud Allan, defendió la inspiración apoyada en la música. Ruth St.Dennis impulsó la visualización musical. Ted Shaw creó una danza específicamente masculina. Todos ellos fue-ron los primeros en rechazar las reglas del ballet clásico.

La generación de fundadores de la danza moderna en Estados Uni-dos, fue trascendental por la enorme cantidad de innovaciones que se sucedieron unas tras de otra. Estos elementos se plasmaron en una po-derosa producción coreográfica, siendo el tema esencial el hombre y las preocupaciones estéticas de su época.

La expresión *modern dance* se utilizó por primera vez para designar la danza creada por Martha Graham, que enunció un contenido en los niveles de lo inconsciente y lo subconsciente. Doris Humphrey contra su teoría en la composición para grupos de bailarines. Charles Weidman estuvo por la estilización del movimiento pantomímico. José Limón dio gran importancia a la energía potencial y cinética.

### ***¿Quién patrocinó estas coreografías?***

Las producciones de ballet del siglo xx fueron creadas para compañías estables, organizadas en forma diferente en lo económico, muchas de

estas instituciones fueron organismos estatales, otras, empresas particulares.

Los coreógrafos de danza moderna tuvieron que formar sus propios grupos, establecer sus escuelas, buscar apoyos económicos para el montaje de sus obras y, además... formar un público.

El término coreografía, considerado sinónimo de ballet o danza moderna, significa etimológicamente escritura de la danza, que en la actualidad se describe como flotación del movimiento.

En resumen, se define la coreografía como “el arte de componer una danza; los movimientos, frases, ritmos, etcétera, su estructuración y ordenamiento... esté escrita o no la composición”.



A la manera del Ballet Pavley-Oukrainsky

## COREOGRAFÍA ORIGINAL

**L**O QUE NOS INTERESA son las obras coreográficas innovadoras, no las realizadas rutinariamente, aunque para la Humphrey la coreografía es más un trabajo artesanal que artístico. Hay muchos coreógrafos que hacen arreglos y evoluciones, son copistas de obras antiguas, reconstructores y/o imitadores de oficio. A veces confunden puestas en escena con coreografías.

### *¿Qué significa original?*

El diccionario lo define: “dícese de la obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género producida directamente por el autor sin ser copia, imitación o traducción de otra. Dícese igualmente de lo que en letras y artes no denota estudio de imitación y se distingue de lo vulgar o conocido por cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea. También se aplica al escritor o artista que da a sus obras este carácter de novedad”.

### *¿Qué es lo original en el contexto de la estética?*

Hegel dice que “la originalidad no consiste sólo en saber conformarse con las leyes del estilo; es preciso agregar a esto la inspiración personal

del artista quien, en lugar de abandonarse a la simple manera, se apropia un asunto verdadero y, por un trabajo interior de creación, lo desarrolla permaneciendo fiel a los caracteres de su arte y al principio general del ideal”.

### ***¿Qué es lo original en lo artístico?***

Juan Acha explica como “en el Renacimiento... es cuando, sin querer los artistas dejaron en sus obras su impronta particularidad que las diferenciaba de las de otros artistas... con el tiempo se asienta la idea de individuo y tanto el artista como el mecenas y el público ven en cada producto una obra única y en ésta aprecian valores atractivos. Buscan deliberadamente innovaciones, germina así la autoría y se firman las obras.... cuando las artes devienen profanas, el artista hace pública su necesidad de exaltar la pureza estética de la belleza y la eficacia artística de la originalidad”.

### ***¿Qué se comprende por original en el contexto de las leyes del derecho de autor?***

Adolfo Loredó Hill considera que “el derecho autoral es un conjunto de normas de derecho social, que protegen el privilegio que el Estado otorga por determinado tiempo, a la actividad creadora de autores y artistas, ampliando sus efectos en beneficio de intérpretes y ejecutantes. El autor tiene sobre sus obras una serie de derechos morales, uno de ellos es el que se reconozca la paternidad de la obra al autor. La originalidad de la obra refleja el carácter, el talento y la sensibilidad de su creador intelectual”.

### ***¿Qué significa en la coreografía lo original?***

Para Susanne K. Langer: “una danza, como cualquier otra obra de arte, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, los ritmos y conexiones, las crisis y rupturas, la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamada ‘vida interior’ del ser humano, la comente de experiencia directa, la vida como la sienten los que la viven...

“Una obra de arte es una composición de tensiones y resoluciones, de equilibrio y desequilibrio, de coherencia rítmica, una unidad precaria pero continua. La vida es un proceso natural de tales tensiones, equilibrios y ritmos; todo esto es lo que, en reposo o bajo la emoción, sentimos como el pulso de nuestra propia vida. Y en la obra de arte todo esto está expresado, mostrado simbólicamente, desarrollando cada aspecto del sentimiento como progresa una idea, ensamblando para presentarlo con más claridad. Una danza no es síntoma del sentimiento del bailarín, sino expresión del conocimiento de muchos sentimientos por parte de su compositor”.

### ***¿Qué se entiende por versión original en el ballet?***

Se reconoce como versión original la obra única, no conocida hasta su estreno, cuyo autor es un coreógrafo que la presenta por primera vez y cuya coreografía llevará su nombre en las reposiciones posteriores.



## BIBLIOGRAFÍA

AULESTIA DE ALBA, Patricia, *Palacio de Bellas Artes, 50 años de danza*, Ponencia. México, 1985.

\_\_\_\_\_, Nellie Campobello,

\_\_\_\_\_, *La danza premoderna en México (1917-1939)*.

\_\_\_\_\_, *Las niñas bien de Mis Carroll*.

BARIL, Jacques, *La danza moderna*, Barcelona, España, Paidós, 1987.

BARROS VALERO, Javier, *Palacio de Bellas Artes, 50 años de teatro*, México, Imprenta Madero, 1985.

BRUNO RUIZ, Luis, *Breve historia de la danza en México*, México, Ediciones Libro-Mex. 1956.

CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960.

CORTÉS, Alma Rosa, *60 Aniversario, Escuela Nacional de Baile*, INBA / CNCA / SEP, México, 1992.

COVARRUBIAS, Miguel, *Centro Cultural Arte Contemporáneo*, Patricia Aulestia de Alba, México, 1987.

- \_\_\_\_\_, *México realización y esperanza*, México, Editorial Superación, 1952.
- CHÁVEZ, Carlos, *Epistolario selecto*, México, FCE, 1989.
- D'ACOSTA, Helia, *Veinte mujeres*, México, Editores asociados, 1971.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas del teatro de hoy*, México, Ediciones Botas, 1941.
- \_\_\_\_\_, *El Teatro Español contemporáneo visto desde México*, México, Editorial Stylo, 1948.
- DE OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961.
- ESCUADERO, Vicente, *Mi Baile*, Montaner y Simón, ejemplar número 308. Barcelona, España, 1947.
- GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, FCE, 1960.
- GASCH, Sebastian, *et al, De la Danza*, Barcelona, España, Editorial Barna, 1946.
- GRAHAM, Martha, *Blood memory*, Estados Unidos, Washington Square Press Publication of Pocket Book, 1992.
- HALFFTER, Rodolfo, *et al, Carlos Chávez, Catálogo de sus obras*. Sociedad de Autores y Compositores de Música, México.
- HERRERA, Hyden, *A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Estados Unidos, Harper and Row, 1983.
- HYDEN, Salford, *The genius of dance, Pavlova*, Boston Estados Unidos, 1931.
- KENDALL, Elizabeth, *Así bailaron. Historia de la danza en los Estados Unidos*, México, Edamex, 1982.

- KOEGLER, Horst, *The concise Oxford Dictionary of ballet*, Oxford University Press, second edition, London, New York, Melbourne.
- LYNTON, Anadel, Cuadernos del CENIDI-Danza José Limón / SEP / INBA / USIS, México, 1988.
- LÓPEZ, Rafael, *La leyenda de los Volcanes*, México, 1918.
- LUNA ARROYO, Antonio, *Historia de la Danza Moderna*, México, Publicaciones de Danza Moderna, 1959.
- LUNACHARSKY, Anatoly V., *El arte y la revolución. (1917-1927). Cultura Proletaria*, números 11 y 12, México, Grijalbo, 1975.
- MENDOZA, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el Arte*, México, La Danza. 1990.
- M. CAMPOS, Rubén, *El Folklore musical en las ciudades*, México, 1930.
- MÉRIDA, Carlos, *Sobre problemas de la danza en México*, Fondo Carlos Mérida, Galería Arvil, México.
- MUSACCHIO, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México*, Editor Andrés León, México, 1990.
- NOVERRE, Jean Georges, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Centurión, 1946.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Cuarenta años del teatro en México*, Madrid, España, Gráficas Editorial Rollén, 1956.
- OLIVER DANIEL, Stokowski, *A counterpoint of View*. Nueva York, Estados Unidos, Dodd, Mead and Company, Nueva York, 1982.
- PASI, Mario, *El Ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico*, Madrid, España, Aguilar, 1980.

- RAMOS, Samuel, *Educación en México*, UNAM, México, 1941.
- REYES, Alfonso, *Obras Completas*, tomo II, México, FCE, 1964.
- SOLANA, Fernando, *et al*, *Historia de la Educación en México*, SEP México, FCE, 1981.
- TABLADA, José Juan, *Historia del Arte en México*, México, Compañía Nacional Editora Águilas, 1927.
- \_\_\_\_\_, *Los días y las noches de París*, Francia, Librería de la viuda de CH. Boret, 1918.
- VASCONCELOS, José, *De Robinson a Odiseo, pedagogía estructura*, Editor, M. Aguilar, Madrid, España, 1935.
- \_\_\_\_\_, *Discursos (1920-1950)*, México, Editora Botas.
- ZARINA, Xenia, *Classic dance of the Orient*, Nueva York, Estados Unidos, Crown Publishers, Inc, 1967.
- Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. LII Legislatura. Derechos del Pueblo Mexicano. México a través de sus constituciones. Historia Constitucional IV. México, 1985.
- Diccionario del Ballet y la Danza*, Barcelona, España, Editorial Argos.
- H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la Nación, 1821-1984*, México, 1985.
- Palacio de Bellas Artes. Los edificios más hermosos de México*, Colección grandes arquitectos, México, 1984.
- Secretaría de Educación Pública, INBA, *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, 1986.
- Secretaría de Educación Pública, *Boletín Informativo*, tomos I, II y IV, México.

*El Correo*, Tampico, México.

- ❖ “El duende de la Tambora”, diciembre 13 de 1932.

*El Demócrata*, Diario libre de la mañana, México, D. F.

- ❖ “El Conde Sancho”, febrero 3 de 1919.
- ❖ “El Conde Sancho”, febrero 4 de 1919.
- ❖ TORRES, Gilberto, mayo 6 de 1924.

*El Maestro*, revista de cultura nacional, México.

- ❖ CHÁVEZ, Samuel, enero y febrero, 1922.

*El Nacional*, México, D. F.

- ❖ ITO, Michio, junio 2 de 1934.

*El Popular*, México, D. F.

- ❖ ÁGUILA, Guz, diciembre 14 de 1931.

*El Pueblo*, Periódico liberal político, México, D. F.

- ❖ “BUFFALMACO”, enero 26 de 1919.
- ❖ “BUFFALMACO”, febrero 16 de 1919.

*El Universal*, diario político de la mañana, México, D. F.

- ❖ DE BRANDOMÍN, Xavier, enero 27 de 1918.
- ❖ DE ALHAMAR, Alvaro, enero 13 de 1919.
- ❖ “CLITANDRO”, enero 18 de 1919.
- ❖ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, enero 31 de 1919.
- ❖ “ORIÓN”, febrero 1919.
- ❖ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, febrero 7 de 1919.
- ❖ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, marzo 2 de 1919.
- ❖ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, marzo 18 de 1919.
- ❖ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, mayo 7 de 1924.
- ❖ DALEVUELTA, Jacobo, abril 22 de 1929.
- ❖ MONTERDE, Francisco, junio 16 de 1934.
- ❖ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, junio 24 de 1934.
- ❖ ORDÓNEZ OCHOA, Salvador, agosto 26 de 1935.

- ❖ DALEVUELTA, Jacobo, noviembre 22 de 1935.
- ❖ J. D. mayo 4 de 1936.

*El Universal Gráfico*, México, D. F.

- ❖ MARISCAL, Mario, mayo 21 de 1936.

*El Universal Ilustrado*, México, D. F.

- ❖ DEL REY, Francisco, junio 21 de 1927, pp. 22 y 62.

*Excélsior*, México, D. F.

- ❖ MIRAMÓN, Prospero, abril 9 de 1925.
- ❖ HELIODORO VALLE, Rafael, julio de 1922.
- ❖ ROSALES Y ZAMORA, Patricia, enero 6 de 1990.
- ❖ ELIZONDO, diciembre 14 de 1995.
- ❖ ELIZONDO, junio 7 de 1934.
- ❖ ALFARO, G., mayo 20 de 1935.

*Filadelfia Public Ledger*, Filadelfia, Estados Unidos.

- ❖ LACLAR, Samuel L., abril 1 de 1932.

*Heterofonía*, México, D. F.

- ❖ PARKER, Robert L., julio-septiembre, 1986.

*Hoy*, México, D. F.

- ❖ SANSORES, Rosario, diciembre 17 de 1938.
- ❖ LOPATÍN, Belle, febrero 4 de 1939.
- ❖ BRUNO RUIZ, Luis, febrero 8 de 1976.

*Inquirer*, Filadelfia, Estados Unidos.

- ❖ MARTIN, Linton, abril 1 de 1932.

*Jueves de Excélsior*, México, D. F.

- ❖ MOTA, Fernando, agosto 24 de 1933.
- ❖ GALEANA, Juan, noviembre 30 de 1933.
- ❖ MOTA, Fernando, noviembre 29 de 1934.
- ❖ WALDEEN, febrero 23 de 1935.

- ❖ MOTA, Fernando, noviembre 30 de 1937.
- ❖ J. L. noviembre 11 de 1937.

*La Prensa*, México, D. F.

- ❖ “AMENDOLLA”, junio 4 de 1934.

*New York Times*, Nueva York, Estados Unidos.

- ❖ MARTIN, John, febrero 14 de 1938.

*Nuestra Ciudad*, Órgano informativo del DDF, México.

- ❖ CASTRO PADILLA, Manuel, agosto, 1930.

*Pegaso*, *Revista Ilustrada*, México, D. F.

- ❖ “BUFFALMACO”, junio 29 de 1917, número 16 p. 10. Número 6, p. 10. Junio 14 de 1919.

*Revista de Revistas*, México, D. F.

- ❖ “GLÓBULO”, septiembre 2 de 1917.
- ❖ Buset, Jorge, junio 20 de 1926.
- ❖ SÁNCHEZ, Carlos, abril 14 de 1929.
- ❖ LEREDO, Pablo, julio 17 de 1932.
- ❖ Roberto “El Diablo”, diciembre 4 de 1932.
- ❖ RIGEL, Arturo, julio 22 de 1934.

*Ruta*, México, D. F.

- ❖ DE MARIA Y CAMPOS, Armando, mayo 21 de 1935.
- ❖ GUZMÁN, Martín Luis, noviembre 6 de 1960.

*Social*, México, D. F.

- ❖ PORTELL VILA, Herminio, junio, 1932.

*Time*, Nueva York, Estados Unidos.

- ❖ MARTIN, John, abril 1 de 1932.

DESPERTAR DE LA REPÚBLICA DANCÍSTICA MEXICANA

*Todo*, México, D. F.

- ❖ DE MARIA Y CAMPOS, Armando, junio 19 de 1934. Septiembre 2 de 1935.
- ❖ VASCONCELOS DE BERGES, Tina, junio 26 de 1934.
- ❖ DROMUNDO, Baltazar, septiembre 10 de 1935.
- ❖ BJORNSTROM DE BALMORI, Raquel, octubre 8 de 1935.
- ❖ AFB, abril 8 de 1948.

*Two Republics*

- ❖ CLSE, enero 16 de 1993.

**DESPERTAR DE LA REPÚBLICA DANCÍSTICA MEXICANA**

de Patricia Aulestia, fue editado por

RÍOS DE TINTA / ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD / EDITORES

Cuidado especial de la edición Patricia Aulestia y César Delgado Martínez

Se terminó de imprimir en el mes de junio de 2011

en IMPRESOS CHÁVEZ DE LA CRUZ, S. A de C. V. Valdivia 31,

Colonia María del Carmen, México, CP 03540, DF.

Tels. 5539-5108 y 5672-0119 [imprechavez@yahoo.com](mailto:imprechavez@yahoo.com)

En su composición tipográfica se utilizó familia Minion Pro

Se tiraron mil ejemplares, más sobrantes para reposición.

Impreso en offset: interiores sobre papel cultural de 90 gr;

forros en couché de 250 gr.



*Despertar de la república dancística mexicana.* Resume el quehacer coreográfico ocurrido en México. Deseamos que el lector se familiarice con cada una de las coreografías registradas; que sea testigo de su preservación y transformación a través del tiempo; que relacione las obras con el repertorio traído a México por las compañías internacionales, con sus intérpretes; que descubra en cada creación lo valioso y significativo de su estructura, su movimiento, su dinámica y ritmo; que con los datos proporcionados recree mentalmente lo que podría haber sido nuestro fértil pasado dancístico.

ISBN: 978-607-00-4415-1

