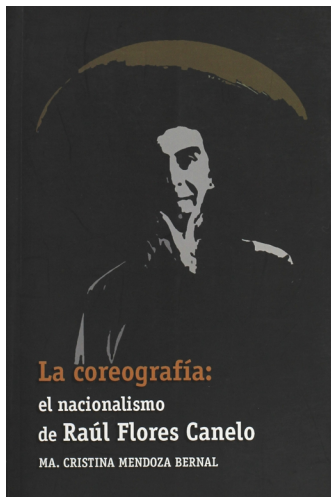




Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Mendoza Bernal, María Cristina. *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo*. México: Instituto Coahuilense de Cultura/Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2006.

ISBN: 9708020494

Descriptores temáticos (palabras clave): Raúl Flores Canelo (1929-1992), cultura popular, coreografía, nacionalismo en la danza, danza moderna mexicana, biografía, popular culture, choreography, nationalism in the dance, modern Mexican dance, biography.



La coreografía:
el nacionalismo
de Raúl Flores Canelo

MA. CRISTINA MENDOZA BERNAL

**La coreografía:
el nacionalismo de Raúl Flores Canelo**

Ma. Cristina Mendoza Bernal

Diseño: Enrique Hernández Nava

D.R.© 2006, de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes
Reforma y Campo Marte s/n
Colonia Chapultepec Polanco
C.P. 11560, México, D.F.
ISBN 970-802-049-4

Impreso y hecho en México

A mi madre, a mi padre,
a mis dos compañeros de vida,
Eduardo y Esteban.

Todo el quid de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos.
(Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*)

Agradecimientos

Agradezco el apoyo constante, en el orden personal, académico e institucional, de Patricia Cardona, directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón*. Las cuidadosas lecturas y sugerencias de las dictaminadoras Anadel Lynton, Laura González Matute y Martha Toriz; de Patricia Aulestia, quien me estimuló a seguir adelante con el tema; y de Magnolia Flores, Manuel Hiram y Gabriela Stromberg, del Ballet Independiente. A Margarita Tortajada Quiroz, quien me permitió consultar su texto inédito *Danza y poder II*. La asesoría de Clarisa Falcón en lo concerniente al análisis de movimiento. La lectura y corrección de estilo de Dolores Ponce. La información y los documentos proporcionados por las personas entrevistadas, así como las experiencias íntimas relatadas por Josefina Lavalley, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Efraín Moya y Manuel Hiram.

Mención especial merece el apoyo que recibí del Ballet Independiente, que me permitió revisar su archivo documental, fotográfico y videográfico, y a la Biblioteca de las Artes, que elaboró para mí copia de las coreografías de Raúl Flores Canelo, existentes en su acervo.

Asimismo a Marco Antonio Silva, coordinador Nacional de Danza, que con su valioso apoyo este libro pudo ver la luz.

Índice

Abreviaturas	13
Prólogo	15
Introducción	17
<i>La pregunta</i>	17
<i>Los límites de la reflexión</i>	18
<i>Los motivos personales</i>	20
<i>A manera de "entrada": Luzbel, el primer rebelde de la tierra</i>	22
Capítulo 1. Los anteojos del nacionalismo	29
<i>La historicidad del nacionalismo cultural</i>	32
<i>El nacionalismo en la danza</i>	36
Nacionalismo	39
Socialización	40
Universalidad	40
<i>La danza moderna mexicana</i>	41
<i>La Época de oro y el Movimiento mexicano de danza moderna</i>	46
Capítulo 2. Esbozo biográfico	55
<i>Formación inicial</i>	55
La liminaridad	63
El concepto de compromiso	64
El heroísmo	66
<i>La trascendencia de la danza</i>	68
<i>Raúl, ejecutante</i>	69
Capítulo 3. Flores Canelo y el Ballet Independiente	81
Capítulo 4. Raúl Flores Canelo, creador	117
<i>Estilística</i>	135
<i>Danza e instituciones</i>	138
<i>La importancia de su público</i>	141
<i>Los críticos</i>	143
Capítulo 5. El nacionalismo en Raúl Flores Canelo	149
a) <i>Obras de inspiración campirano-folclórico-popular</i>	150
b) <i>Obras de transición</i>	160

c) Obras con predominio del comentario social, el discurso sobre la provincia o la temática urbana	165
c.1) El comentario social	171
c.2) El discurso sobre la provincia	181
Capítulo 6. El "otro" Raúl	193
<i>La problemática urbana</i>	195
<i>Obras emotivo-introspectivo-biográficas</i>	203
<i>Obras monotemáticas</i>	209
<i>Obras de divertimento</i>	220
<i>Otras obras</i>	227
Capítulo 7. Las obras	229
<i>La espera</i>	231
<i>Jaculatoria</i>	241
<i>Poeta</i>	251
Conclusiones	263
<i>La lección de identidad</i>	263
<i>La autenticidad</i>	267
Bibliografía	273

Abreviaturas

ABI	Archivo de Ballet Independiente
AGB	Archivo de Guillermina Bravo (Cenidi Danza)
AGH	Archivo de Graciela Henríquez
AHG	Archivo de Herminia Grootenberg (Cenidi Danza)
ARFC	Archivo de Raúl Flores Canelo (Cenidi Danza)
AV-PER	Archivo vertical-personal
ADM	Academia de la Danza Mexicana
BBA	Ballet de Bellas Artes
BC	Ballet de Cámara
BCM	Ballet Clásico de México
BCO	Ballet Contemporáneo
BCOM	Ballet Concierto de México
BI	Ballet Independiente
BFM	Ballet Folkórico de México
BNA	Biblioteca Nacional de las Artes
BM	Ballet Mexicano
BNM	Ballet Nacional de México
BTE	Ballet Teatro del Espacio
BU	Ballet de la Universidad
CADAC	Centro de Arte Dramático, A.C.
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CND	Compañía Nacional de Danza
FONAPAS	Fondo Nacional para las Actividades Sociales
FONART	Fondo Nacional para las Artesanías
FONCA	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
IMSS	Instituto Mexicano del Seguro Social
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
IPN	Instituto Politécnico Nacional
MMDM	Movimiento Mexicano de la Danza Moderna
NTD	Nuevo Teatro de Danza
OPIC	Organismo para la Promoción Internacional de la Cultura
PBA	Palacio de Bellas Artes
RFC	Raúl Flores Canelo
SEP	Secretaría de Educación Pública
SRH	Secretaría de Recursos Hidráulicos
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Prólogo

Las coreografías de Raúl Flores Canelo plantearon, y siguen planteando, una paradoja que quizá sea sólo aparente: por un lado, su indeclinable apego a la cultura popular mexicana dio pie a que insistentemente se le calificara como "mexicanista"; por el otro, él siempre se defendió de quedar embutido en la tripa de la expresión nacionalista de la danza moderna.

Con una pregunta inicial ("¿Qué motivó este comportamiento?") que se despliega en varias otras, Cristina Mendoza, sin menoscabo del rigor académico de su investigación, cumple con una doble deuda personal, la de haber comprendido el "significado de la pertenencia" al lado del coreógrafo y la de haber compartido el territorio de una identidad, afectiva, como bailarina y espectadora de sus obras.

Envuelta su reflexión en la búsqueda del sentido, la autora toma el nacionalismo como clave simbólica para realizar un estudio interpretativo de la obra de Flores Canelo. Y nos descubre, en el camino, al "otro Raúl", inclasificable, donde tal vez tittle la solución a la paradoja esbozada: si está bien reconocido que el movimiento mexicano de la danza moderna fue diverso, plural, no sorprende —dice Cristina— la heterogeneidad en la temática y la estructura compositiva de la obra del coreógrafo.

Entre los muchos aciertos de esta investigación, me interesa destacar dos.

En primer lugar, la autora, sistemática y minuciosa, se propuso abordar todas las obras de Flores Canelo. Eso solo ya tendría su valor, pero al cubrir este propósito, al tiempo que da al lector el panorama completo de toda una trayectoria artística, le entrega también una historia paralela: la de varias décadas de crítica de danza en México. Vemos cómo fueron cambiando sus humores y manías, sus modos de escritura, lo que apreciaba y denostaba; en fin, Cristina nos ha puesto enfrente el espectáculo de la sensibilidad de una época, o mejor, de varias épocas.

Segundo, aprovechando la grabación en video (aceptadas las limitaciones de este medio de registro) de tres de las obras más reconocidas de Flores Canelo (*La espera*, *Jaculatoria* y *Poeta*), nos ofrece un análisis de éstas en

varios niveles, utilizando la descripción de tipo etnográfico, el estudio de la dinámica del movimiento de Laban y elementos contextuales. Quiero pensar que estos análisis, que podrían haber sido un desierto pero resultaron ligeros y (tal vez involuntariamente) apasionados, motivarán a más de un lector a volverse espectador de danza y a más de un investigador a dedicarse al registro.

De ninguna manera me ha pasado inadvertido el personaje excepcional, heroico, que nos muestra Cristina. Es imposible no verlo. Sin juicios ni exabruptos, estrictamente respetuosa de la intimidad, le ha dado al coreógrafo todo el espacio necesario para que hable, con sus propias palabras, y lo ha escuchado. Quiero decir: en una misma trayectoria, ella ha colocado al lector como espectador de las obras, del mundo de la crítica y de un país que en casi todo ya no es como fue, y de modo simultáneo lo ha vuelto escucha de Raúl Flores Canelo. Y si lo escuchamos, ya lo comprobaremos el lector, no queda de otra más que reconocerlo en su autenticidad.

Dolores Ponce

Introducción

La pregunta

En la obra de Raúl Flores Canelo es patente su deseo de expresión y comunicación; sus mensajes cargados de sentimientos y estructurados con imágenes accesibles al público son claro ejemplo de esta intención.

Como lógica consecuencia de querer manifestar y compartir sus intereses vitales, él desarrolló una estilística muy particular que en opinión de muchos –críticos especializados, periodistas, coreógrafos, bailarines y público– logró aprehender algunos aspectos esenciales de la cultura nacional.

Sirvan las palabras de Raúl Díaz –quien comparó al coreógrafo con el cantautor Chava Flores debido a su inclinación por la cultura popular– como base de este argumento: “era el más mexicanista de los coreógrafos, mexicanismo que nada tenía que ver con el folclorismo de plumas y huaraches... la historia de la danza mexicana en el siglo xx no puede prescindir de su presencia”.¹ Esta opinión se suma a la del crítico Alberto Dallal, quien expresó que sus coreografías eran “fieles a una concepción mexicanista de la danza”.²

Con base en la aceptación adquirida por Flores Canelo dentro del campo dancístico mexicano, en 1992 la investigadora Patricia Aulestia propuso que su obra fuera considerada patrimonio cultural de México.³

Sin lugar a dudas, presenciar las principales obras de Raúl era –es aún– responder a una identidad de manera totalmente inconsciente, que surge de la experiencia de compartir un territorio, no sólo en el sentido espacial, sino el de una temporalidad interiorizada de modo afectivo.

Flores Canelo hizo evidente en sus creaciones su interés por “lo nacional”, “lo mexicano”, ya que como él mismo decía con lógica y sencillez, vivía en México. Las vicisitudes económicas, políticas, sociales y específicamente culturales que ocurrían dentro de este territorio, lo afectaban contundente y directamente. Es comprensible, pues, que su obra coreográfica haya generado calificativos relacionados

¹ Raúl Díaz. “¡Feliz aniversario Ballet Independiente!”, Arte y tiempo, *El Sol de México*, México, 12 de septiembre de 1991, ABI.

² Alberto Dallal. “Raúl Flores Canelo”, s/r (c. 1979), expediente RFC, México, Cenidi Danza.

³ Elda Maceda y Óscar Flores. “La obra de Raúl Flores Canelo debe ser considerada patrimonio nacional”, *El Universal*, México, 5 de febrero de 1992, expediente RFC, BNA.

con el nacionalismo, la conciencia nacional, el carácter nacional, en última instancia, con problemas relativos a la identidad nacional y la identidad cultural.⁴

A Raúl Flores Canelo se le ha incorporado en la denominada Época de oro de la danza mexicana y mejor aun, en el Movimiento Mexicano de la Danza Moderna (MMDM), término más abarcador de la expresión nacionalista de esta disciplina. Sin embargo, como paradoja difícil de resolver, él se opuso a ser incluido dentro de estas corrientes, e invirtió mucha energía defendiéndose de la clasificación de su obra en los términos del nacionalismo o cualquier otro.

En las entrevistas que ofreció a los periodistas y críticos de los años setenta y ochenta, en sus declaraciones atacó abierta o sutilmente al nacionalismo, a pesar de que en muchísimas ocasiones mostró y declaró el gran amor que sentía por México y su provincia. ¿Qué motivó este comportamiento?

Tratando de responder a esta pregunta, me enfocaré en el estudio interpretativo de su obra, situando al nacionalismo como clave simbólica dentro de la producción coreográfica del México de la primera mitad del siglo xx. La obra de Raúl Flores Canelo, que se juzgó con estos "anteojos", será puesta en primer plano, para revisar la pertinencia de esta argumentación.

Indudablemente cobrará algún sentido el hecho de que, al revisar la totalidad creativa del coreógrafo, fue necesario construir un apartado específico denominado "El otro Raúl", para situar todas las coreografías que no encajaban en la clasificación del nacionalismo, lo cual permitió colocar a Flores Canelo en un espectro conceptual complejo, amplio y variante.

Los límites de la reflexión

La carencia de una metodología unificada para analizar las obras coreográficas dentro de los círculos de la investigación de la danza en México, así como la intención de dirigirse a un amplio público, han ocasionado que se privilegie la mirada testimo-



Raúl Flores Canelo en el 81. Foto: Raúl Velázquez, s/f, ABI.

⁴ El concepto de identidad cultural surgió formalmente en el vocabulario de la sociología y la psicología social en la década de los ochenta. En la actualidad es una categoría indispensable desde el punto de vista teórico, metodológico y cultural, utilizada por los científicos sociales, los clínicos, los historiadores, los filósofos y comunicólogos. (Raúl Béjar Navarro y Héctor Manuel Cappello G. *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacionales*, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Cuernavaca, Morelos, UNAM, 1990.)

nial e histórica en los distintos acercamientos al estudio de la danza. Sin lugar a dudas, hay que reconocer la existencia de grandes lagunas en la historia de nuestra danza, así como la necesidad de rescatar los aspectos históricos, biográficos y testimoniales, para evitar que esta información se pierda por completo.

En lo personal, me encuentro a medio camino al intentar trascender esta tendencia historicista, no por considerarla inadecuada, sino porque asumo que la investigación de la danza tiene que desarrollar sus propias teorías y metodologías, a la vez que abrirse a estudios interdisciplinarios.

Sin haber alcanzado aún el cometido de abordar el análisis por medio de las herramientas propias de la disciplina –aunque en el Capítulo 7 del presente trabajo haya empleado algunos aspectos de la metodología del análisis de movimiento de Rudolph von Laban–, me he abierto circunstancialmente a apoyos de carácter socio-antropológico: el sentido, el significado, es el marco envolvente de mi reflexión.

Las lecturas que nutren mi perspectiva oscilan entre la antropología de la cultura, en específico la visión de Clifford Geertz,⁵ algunos ensayos contemporáneos que abordan los distintos problemas del nacionalismo, entre cuyos autores se encuentran Roger Bartra, Guillermo Bonfil Batalla, Raúl Béjar Navarro y Héctor Cappello, y otros estudios relacionados en particular con el nacionalismo en la danza.

Aclaro que estas referencias teóricas están presentes sólo como guía de mis reflexiones y que en ningún momento me ciño a las metodologías desarrolladas por los autores mencionados, a quienes citaré de manera explícita cuando apoyen o complementen mis puntos de vista.

El cuerpo del trabajo consta de siete apartados y sus conclusiones.

En el Capítulo 1 desarrollo las reflexiones que me permitieron ubicar teórica y contextualmente el fenómeno del nacionalismo en nuestra danza. El Capítulo 2 contiene un breve esbozo biográfico que enmarca la futura actividad coreográfica de Raúl Flores Canelo. En él se relatan sus inicios creativos dentro del Ballet Nacional de México (BNM) y su época de bailarín. El Capítulo 3 se refiere a la creación y desarrollo del Ballet Independiente (BI). Ocupan el Capítulo 4 su creación coreográfica, su estilística, así como la postura de Flores Canelo ante las instituciones, el público y los críticos. En el Capítulo 5 abordo el tema del nacionalismo en el pensamiento y la obra de Flores Canelo y en el 6, denominado “El otro Raúl”, intento ofrecer una visión más amplia sobre el creador. El Capítulo 7 contiene un análisis de tres de sus obras, *La espera*, *Jaculatoria* y *Poeta*.

⁵ Geertz construyó un acercamiento semiológico a la etnografía y desarrolló una metodología de interpretación para abordar los procesos culturales. Afirma que “lo simbólico (sea un rito de pasaje, una novela romántica, una ideología revolucionaria, un cuadro paisajístico) tiene una existencia tan concreta y una entidad tan manifiesta como lo material” y que los hombres “tejen sus propias tramas de significación”. Si los símbolos cobran vida es precisamente por su aplicación cotidiana y “su fuerza de uso” (*La interpretación de las culturas*, p. 10).

En todos los capítulos he utilizado las opiniones de periodistas y críticos que se ocuparon de la obra de Flores Canelo a lo largo de su carrera. Estos puntos de vista me permitieron concebir el significado que ésta tuvo para sus contemporáneos, ya que no sólo resumen un sentir particular sino, debido a su carácter difusor, comprometen sentidos y valores que han ido conformando la visión y el gusto del público.

Asimismo, las palabras de Raúl, los testimonios de sus amigos y compañeros y mis interpretaciones acerca de algunos sucesos y de su obra fueron incorporados en el trabajo, con la idea de establecer un diálogo entre mi persona y el coreógrafo, entre Raúl y el público, entre el "yo" y "los otros".

Resulta pertinente mencionar que en el contexto de los años ochenta y noventa, cuando el nacionalismo revolucionario estaba ya olvidado en el discurso cultural oficial, el coreógrafo insistió –sin miedo a ser *démodé*– en su temática sobre México. Atendiendo al análisis del material con que trabajé, entiendo esta decisión –muchas veces interpretada como contradictoria o caprichosa– como una postura coherente con los procesos dinámico-temporales del entorno propio del creador, así como con sus ideales y objetivos.

Los motivos personales

Sin pretender una objetividad absoluta, confieso que mi acercamiento a Raúl Flores Canelo tuvo que ver, al principio, con motivaciones de índole personal. Raúl fue una figura que admiré desde mi época de estudiante en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) cuando, husmeando por los salones de esta institución,

presencí un ensayo de Anna Sokolow con Ballet Independiente (BI). Súbitamente me llamaron la atención la figura esbelta, la mirada clara y la sonrisa envolvente de Raúl, y sin saber mucho acerca de él, me produjo un sentimiento de admiración y confianza, así como la secreta inquietud de pertenecer a su grupo.

Más tarde asistí a alguna de sus clases en la Casa del Lago y lo perseguí hasta los talleres del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), y fui acogida dentro de una atmósfera cálida y relajada, difícil de encontrar en el medio de la danza, donde la disciplina llega a inhibir cualquier dejo de afectividad. Presencí también algunas funciones del BI, que por mis aspiraciones



Raúl Flores Canelo. Foto: S/E, ABL

de bailarina clásica me parecían extrañas, a la vez que sumamente novedosas, tanto por la temática que abordaban como por el desparpajo con que el grupo manejaba la técnica y el humor. La formación abierta que adquirí en la ADM me permitió valorar su rebeldía e independencia.

Sin embargo, la vena lírico-emotiva fue la que más me acercó a su coreografía; *Jaculatoria* y *Poeta* son quizá mis obras favoritas, pero no dejo de admirar la fuerza expresiva de muchas otras, como *La espera*, o la agudeza de *Tres fantasías sexuales* y un prólogo. De manera inconsciente, algo de su estilística se impregnó dentro de mí; reconocí su influencia cuando me acerqué a la creación coreográfica. Indudablemente, Raúl mostró a las jóvenes generaciones otras formas de trabajo, así como la posibilidad de "jugar" en escena.

Después de pertenecer a la Compañía Nacional de Danza (CND) y al grupo independiente Andamio, me convertí en miembro del BI; perseguía el ambiente de trabajo y afectividad que tanto me había llamado la atención tiempo atrás. A pesar de que en ese momento encontré a un Raúl apesadumbrado, tal vez derrotado por la vida, pude sentir su hondo compromiso con mi persona. Hablaba poco y parecía volcado en sus reflexiones; su presencia hacía falta, ya que no ensayaba muchas de sus obras. Sin embargo, desde la aparente distancia su espiritualidad me reconfortaba.

En el ámbito profesional, Raúl impulsó generosamente mi desarrollo —como lo hizo con muchos otros bailarines— al promover un montaje con el BI. En el ámbito personal me hizo comprender el significado de la pertenencia mediante una sencilla ceremonia del Día de muertos, dirigida por él con entrega y sinceridad.* También encontré estímulos racionales y emocionales en los pensamientos y fotografías que cotidianamente se exhibían en el periódico mural del estudio.

Como cualquier otro ser humano, Raúl tuvo su lado oscuro; no fue el héroe mitológico que de adolescente yo había construido. Su ser profundamente artístico transgredió patrones convencionales de pensamiento, acción y creación coreográfica. Raúl Flores Canelo se entregó a la vida sin reservas, vida que adquirió tintes trágicos. Su obra fue resultado de ese vivir desprejuiciado, introspectivo, inquisitivo, dubitativo.

Paradójicamente, al final de sus días pareció volcarse en su interioridad para conocer sus límites. Encapsulado en su mundo egoísta y fantasioso, fue difícil alcanzarlo.

* Óscar Flores Martínez marcó la trascendencia de estas emotivas ceremonias anuales expresando: "Lamentablemente el medio dancístico nacional le da poco interés a nuestros artistas fallecidos. Precisamente por eso, la acción vital que el maestro Raúl Flores Canelo lleva al revitalizar una importante tradición mexicana encauzada a los bailarines o coreógrafos así como a colaboradores de esta rama del arte, cobra un relieve loable en grado sumo" ("Entre pilares de fuego y jardines de lilas", *El Universal*, México, 3 de noviembre de 1987).

A pesar de que creo, como él, que vida y obra están indisolublemente ligadas, he preferido desviarme de las intimidades biográficas no sólo porque considero que no tendrían relevancia para el tono que he elegido al hablar de su coreografía, sino por un sentimiento sincero de pudor derivado de mi admiración y cariño hacia el artista... hacia el hombre.

Su discurso verbal y coreográfico, así como la visión de periodistas y críticos, serán la guía interpretativa y, por tanto, significativa para el desarrollo de este estudio, en el que por razones obvias se resaltará la expresión nacionalista en la danza.

Por fortuna, sé que nunca será posible adentrarse en una subjetividad al grado de apresarla; como cualquier otra realidad, la totalidad nos sobrepasa y nuestra mirada corresponde tan sólo a la estrechez de una rendija.

A manera de "entrada": Luzbel, el primer rebelde de la tierra

Creo que soy, por sobre todas las cosas,
un rebelde que refleja en su labor artística
sus propias contradicciones...
Raúl Flores Canelo.⁷

A pesar de la apariencia sosegada, introvertida y tímida de Raúl Flores Canelo, su vida nos revela un ser turbulento y rebelde, que pertinazmente estableció su derecho a existir según su propia construcción imaginaria. Su vida y su obra son ejemplo de la fortaleza con que persiguió sus principios, sin importarle si éstos contradecían o no a los demás. Su estampa, al final de sus días, fue fiel reflejo de esta forma de vivir:

Se había dejado crecer la barba y su pelo blanco le daba casi al hombro. Con su cachucha de mezcilla, tenía un aire a Hemingway o a Goitia, y con su larga figura se asemejaba incluso al Quijote, como quijotesco había sido siempre su empeño en sacar adelante una compañía y una obra que no comulgaba con modas ni camarillas.⁸

Luzbel,⁹ obra temprana en la que el coreógrafo representó al "primer rebelde del

⁷ Mónica Gómez. "Raúl Flores busca plasmar en la danza su libertad de espíritu", *El Sol de México*, México, 6 de abril de 1977, ABL.

⁸ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo, coreógrafo, diseñador y maestro, se despidió con flor y canto", primera parte, México, *La Jornada*, 8 de febrero de 1992, expediente RFC, AV- Per, BNA.

⁹ Los datos referentes a las obras de Raúl Flores Canelo se precisan en los capítulos 5 y 6. El coreógrafo diseñó escenografía y vestuario para todas ellas.

mundo", es metáfora de su personalidad, inquieta y contradictoria. En 1977, como una síntesis de su visión del mundo, diría:

Llegué a la elaboración de Luzbel en la que ya se hacía presente el espíritu de crítica, mediante una elaboración más profunda y analítica de la religión cristiana; de esta creación guardo un especial interés, pues creo que es la que refleja más fielmente mi posición de duda-creencia existencial.¹⁰

La postura de Raúl a lo largo de su existencia fue de insumisión, pero a diferencia de muchos otros rebeldes de su época, la suya estuvo basada en la introspección, en un hondo análisis crítico y en el convencimiento de que la realidad podía ser diferente, quizá mejor.

Raúl se rebeló contra su familia, provinciana, burguesa y, en consecuencia, tradicionalista en sus costumbres y gustos. De manera espontánea pondría en entredicho sus privilegios clasistas al jugar y convivir abiertamente con los campesinos de su querida Monclova, asimilando sus sentidas tradiciones. Nunca sintió vergüenza ni ocultó haber estado en contacto con los vaqueros de su tierra, y a esa gente "pendiente de sus festividades" le agradeció desde el fondo de su alma, por haber sido testigo ocular y anímico de sus "usos y costumbres".

La apertura ante un mundo plural, donde los opuestos podían resultar igualmente atractivos ("yo veo surgir de pronto en mí aspectos muy afrancesados, herencia de mi madre, porfiriana y burguesa"),¹¹ le ganó fama de contradictorio; sin embargo, siempre fue fiel a sus ideas, aunque nunca rígido, dogmático o soberbio.

Raúl se rebeló contra su padre, Teódulo Flores Calderón —quien deseaba que su hijo fuera administrador de un rancho—, postura que se acompañó de cierto sentimiento de culpabilidad al no poder cumplir con las expectativas paternas de éxito económico. Al considerar apropiada una educación militarizada, su padre lo enviaría al extranjero, sin sospechar que con esta decisión hendía su gran sensibilidad: "cada uno de los cuatro años que estuve allá yo iba tachando en un calendario los días que faltaban para regresar a México".¹²

De esta experiencia eligió guardar solamente aquellos recuerdos para él valiosos, como el olor de las hojas cuando en los entrenamientos "había que andar arrastrándose en el bosque".¹³ Al paso de los años, sintió como uno de sus grandes triunfos "el ver que su padre, después de diez años de distanciamiento —sin que

¹⁰ Mónica Gómez. *op. cit.*

¹¹ Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo nos habla de sus vivencias", *Galáctica, El Universal*, México, 20 de abril de 1981, ABL.

¹² Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo", Una vida dedicada a la danza. *Cuadernos de Danza* núm. 21, México, Cenidi Danza, INBA, 1989, p. 41.

¹³ César Delgado Martínez. *Raúl Flores Canelo, Arrieros somos*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidi Danza, INBA, 1996, p. 25.



Caricatura de Raúl Flores Canelo. Por De La Torre. *Excelsior*, 5 de febrero de 1992, AGN.

él se lo pidiera-, asistió a un concierto en Bellas Artes donde él bailaba".¹⁴

También se rebeló contra la comunidad que lo vio crecer. Abandonó su querida provincia y sus paisajes, que extrañó terriblemente desde el bullicio de la capital. Daniel Gleason Galicia, en un escrito de 1989, reconstruiría con acierto los sentimientos del coreógrafo sobre su edén natal: "Su sino de doble vida lo instala en la vivencia de un río, en el que pasa la mitad de su existencia: nadando, explorando, descubriendo especies de peces y tortugas, plantas que crecen en los bordes del río; la otra mitad, la pasa en el desierto entre rocas y espinas".¹⁵

La nostalgia por su tierra lo marcó de por vida; al paso de los años describiría su sentir: "es algo que me llega muy hondo: lo desértico, las rocas, como que siento que me están hablando, al igual que las plantas... No sabría cómo explicarlo, es una euforia muy especial".¹⁶

Como contrapartida, Raúl hizo de la capital su amante: "Fue amor a primera vista, me enamoré de sus calles, de sus edificios, de la gente del pueblo...".¹⁷ Llegó a ella atraído por el "pecado" -la libertad y el conocimiento-, persiguiendo el derecho a "vivir de otra manera". Asumió así las consecuencias de unirse a los "desclasados", artistas que él reconocía como "los cirqueros de dios".¹⁸ Lejos de su provincia frecuentó los cabarets, donde se bailaba, según afirmó, "de una forma más comercial, más erótica, más peligrosa. Allí yo no iba sólo por el placer de bailar, sino por el ambiente, había una atmósfera que me atraía muchísimo, por lo general, una luz roja o poca luz. Era muy teatral".¹⁹

En los primeros años de su estadía en la ciudad de México sufrió decepciones y muchas privaciones, pero a pesar de ello siempre recordó este periodo con agradecimiento:

No sé, a veces como que hay un destino. Me acuerdo que cuando tenía

¹⁴ Daniel Gleason Galicia. "Juegos internos", *El Sol de México*, México, 18 de julio de 1989, ABI.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Raquel Peguero. "Celebra el Ballet Independiente sus 25 años de persistencia y tenacidad", *La Jornada*, México, 2 de septiembre de 1991, ABI.

¹⁷ Evangelina Osio. "Homenaje fotográfico a Flores Canelo", *Reforma*, México, 7 de enero de 1994, ABI.

¹⁸ Manuel Arista. "Aniversario del Ballet Independiente, 25 años con los cirqueros de dios", *Tiempo Libre*, México, 5 de septiembre de 1991, p. 43.

¹⁹ Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 35.

hambre iba y me paraba junto a una señora que vendía quesadillas en un puesto del mercado, me paraba ahí y me daban. Sin pedirle, sin nada; es que la mujer mexicana es muy especial, ellas adivinaban que yo tenía hambre y me daban mis quesadillas.²⁰

Estas singulares experiencias emotivas serían rescatadas y plasmadas en sus coreografías.

Raúl-Luzbel inició en la ciudad su peregrinar, ejerció su rebeldía y se lanzó a beber en el cáliz ardiente de la vida. Se sacrificó en función de un ideal cristalizado en la danza, que le sirvió para expresar en todos sentidos su condición de hombre.

Al introducirse en el mundo del arte su inquietud no se mitigó; en principio, se rebeló contra su destino de género y abrió la puerta a su sensibilidad femenina. Como creador, la exacerbó y ejerció, transformó la danza, creó su propio estilo, construyó sus propios bailarines y formó su propio público.

Flores Canelo se rebeló también contra el medio oficial y mostró su propia, altiva independencia. Al final de sus tiempos, este soñador de mirada clara se rebelaría, finalmente, contra las obligaciones generadas por su propio deseo, declarándose como

un hombre un poco angustiado por los años de presión y depresión de estar dirigiendo a diario a seres humanos. (Describe) Es como ser papá y mamá de muchos hijos, y psiquiatra y "regañador", y todo. Estoy un poquito cansado... Me gustaría tomar un tiempo para meditar sobre lo que quiero hacer para el futuro y no estar siempre con la presión de la gira, conseguir dinero, dar función, hacer obra y cuidarme de los periodistas.²¹

En 1989, tres años antes de su muerte, María Elena Madrid le preguntó: ¿Qué es la danza para usted? Raúl, reflexionó y contestó con sinceridad y absoluta certeza, quizá influido por el pensamiento de Martha Graham: "Generalmente, los bailarines contestan: es mi vida; para mí ésta es una contestación muy melodramática. Pero, es la profesión para la que yo fui escogido, yo no creo que uno decida por la danza... la danza lo escoge a uno; no me visualizo haciendo otra cosa".²²

Si bien Alberto Domingo no compartía la idea de Raúl de que la danza escoge a sus seguidores, concordó con él en que esta profesión los atrapa de por vida.

²⁰ Pedro Moreno Salazar. "Aún en desarrollo la danza en México", *Vanguardia*, Monclova, Coahuila, 7 de agosto de 1988, ABL.

²¹ Raquel Peguero. "Celebra el Ballet Independiente sus 25 años de persistencia y tenacidad", *La Jornada*, México, 2 de septiembre de 1991, ABL.

²² María Elena Madrid. "Ballet, pero sobre todo danza moderna", *Opciones*, México, 28 de abril de 1989, ABL.

Dos años antes de la desaparición de este gran rebelde, Domingo resumió su vida:

Aventurado me parece decir que Raúl Flores Canelo nació para la danza. No creo en las vocaciones congénitas. Inequívoco, sí, es afirmar que para la danza ha vivido plenamente. Cada día y cada minuto. Y así ha de ser hasta el fin de su aliento... Estuvo cierto siempre de la firmeza de su amor por su tierra, su gente, sus raíces, su fronda. No tuvo empacho en declarar a jubilo su grito abierto su pasión por lo propio luminoso y eterno. Mas tampoco tuvo miedo o vergüenza de desnudar, con humor cáustico, los yerros y los vicios familiares.²³

Su carácter siempre fue fino y seductor; su rebeldía nunca fue extrovertida ni agresiva. Las cualidades de honradez y sencillez le ganaron el respeto y cariño de compañeros y extraños.

Apoyado en estos rasgos de su personalidad, en una de tantas reseñas que hizo sobre él Domingo expresó su admiración y respeto:

Como es su forma de existencia, ha aceptado con su dulzura natural todos los avatares que a su profesión corresponden: igual sonrisa suave en las venturas y en las desventuras. Sabía humildad para pasar, indemne, por encima de las pobreza y de los olvidos, de los sudores infructuosos y aun de los silencios enemigos.²⁴

De otra nota periodística rescato una descripción acertada y a la vez emotiva: "Raúl es silencioso; un tímido que ha conservado la virtud de ruborizarse. Alto, delgado, viendo siempre a lo lejos parece como si no mirara al mundo; sin embargo, sus danzas muestran que lo vive momento a momento; lo escucha, lo goza y se duele de él".²⁵



Raúl Flores Canelo, ensayo en el FBA.
Foto: Rubén Pax, 1981, ABI.

²³ Alberto Domingo, "Un hombre y la danza", *Siempre! Presencia de México*, México, 31 de mayo de 1990, expediente RFC, BNA.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ "De persona a persona", México, *La Jornada*, 19 de julio de 1985, ABI.

Anadel Lynton, quien vivió próxima a Raúl, no sólo por ser miembro fundador del BI sino su amiga personal, lo describió como "soñador, tímido y cortés", un hombre con quien era difícil pelearse porque esquivaba el ataque. Si bien parecía débil para resolver las cuestiones de la vida cotidiana y de la dirección de una compañía, nunca se desvió de sus principios. Tampoco fue oportunista ni se apoyó "en camarilla alguna".²⁶

Al paso de los años, y a pesar de las adversidades, Raúl mantuvo su fino comportamiento. Pedro Moreno Salazar dijo de él: "es un ser humano sumamente sencillo, medurado; semeja no haber salido nunca de Monclova, sus giros coloquiales, su generosidad y su enorme modestia así lo demuestran".²⁷

A Raúl Flores Canelo lo cubría un halo de magia. Cuando aparecía, las cosas y las situaciones se transformaban, ya fuera por su personalidad magnánima, por su gran sentido del humor, que mantenía a quienes lo rodeaban en franca convivencia armónica, o por su forma especial de comportarse y de ver el mundo. Dentro del mundo escénico, esta magia adquirió tintes extraordinarios.

²⁶ Anadel, Lynton, "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 48.

²⁷ Pedro Moreno Salazar, op. cit.

Capítulo 1. Los anteojos del nacionalismo

La problemática referente al nacionalismo ha sido altamente significativa para un país como el nuestro, producto de una colonización de tres siglos donde el mestizaje produjo complejas hibridaciones culturales. No es de extrañar, por lo tanto, que intelectuales mexicanos y extranjeros hayan dedicado sus reflexiones y trabajo a este fenómeno, ya fuera para darle cuerpo y justificar su pertinencia, o bien, para enjuiciarlo.

El nacionalismo surgió en el siglo XIX en paralelo al establecimiento de los Estados-nación. Su finalidad fue apoyar la conformación de una identidad que facilitara a los gobernantes la dirección de la población aglutinada en un territorio. Las políticas de unidad nacional serían instrumentadas por los Estados, coincidentes con el deseo de los ciudadanos de contener la diversidad. En todo momento, la construcción del nacionalismo y de los demás conceptos que con el paso de los años se derivaron de él –“conciencia nacional”, “patrimonio nacional”, “sentir nacional”, “identidad nacional”, por mencionar los principales– tendrían como objetivo sostener el espejismo de la unidad social.

En el México decimonónico, el principal propósito del pensamiento nacionalista estuvo encaminado al fortalecimiento del Estado-nación. Las luchas por la independencia y en contra de las sucesivas agresiones e intervenciones extranjeras estuvieron sostenidas por un discurso político de corte nacionalista. En los ámbitos de la cultura, el pensamiento nacionalista pronto acusó un fuerte desenvolvimiento: la filosofía, la literatura y las demás expresiones artísticas contribuyeron a perfilar una identidad que buscaba ser reconocida por propios y extraños.

Herederos del romanticismo, el nacionalismo decimonónico difundió la idea de que la nacionalidad debía emanar, de forma natural, de la esencia de un pueblo. Con el paso del tiempo otros ámbitos de pensamiento fueron desplegándose y cuestionando esta visión ontológica. Al tomarse en consideración el dinamismo de la práctica social, la visión estática fue quedando de lado. Los autores contemporáneos dan muestra de las múltiples facetas del nacionalismo y abren paso a una problemática más compleja, referida como identidad.

Desde una perspectiva donde lo simbólico, lo emotivo y lo material se unen, Guillermo Bonfil Batalla afirma que la identidad, “lo nuestro”, es todo aquello que “manejamos” –sea material o simbólico– y que en una circunstancia nos hace

sentirnos "entre nosotros". Se refiere a maneras de hablar, de comportarse, de reaccionar ante un mismo incentivo; a cosas o acontecimientos que tienen significado "para nosotros"; a "experiencias y memorias compartidas".¹

Raúl Béjar Navarro y Héctor Cappello centran su atención en las instituciones (la familia, la religión, la escuela, las organizaciones comerciales y financieras, entre otras);² y su relación con la ciudadanía. Aclaran que la identidad y el carácter nacional son las formas de relación más persistentes entre estos dos polos, y que las instituciones crean un sentido de pertenencia singular que se sustenta en la apropiación de los valores de la historia, de las actitudes inmersas y de las formas representativas de los símbolos en que se estructura la idea de la nación.

Las instituciones, según clasificación de estos autores, son de dos tipos: aquellas que contribuyen a reforzar los aspectos solidarios y de intercambio emotivo, a las que llaman "expresivas" (entre las cuales se encontraría la danza), y las que prescriben reglas, estándares y requisitos que los ciudadanos deben cumplir, denominadas "directivas".³ Significativamente, las instituciones "expresivas" tienen un mayor poder de convocatoria para estimular los sentidos de participación y pertenencia, lo que indica que hay una propensión hacia los aspectos que promueven la solidaridad, el intercambio de sensibilidades y emotividades, el apoyo mutuo y la empatía, que se han visto relegados con el advenimiento de la sociedad urbana e industrializada.⁴

En la actualidad, la influencia del pensamiento posmoderno ha propiciado —con su énfasis en la pluralidad y la tolerancia— aspectos positivos que nutren estas reflexiones. Sin embargo, los esfuerzos teóricos se enfrentan una y otra vez al viejo conflicto de los opuestos: localismo o tradicionalismo contra cosmopolitismo o universalismo, tratando de encontrar un punto de equilibrio. Al crearse condiciones de mayor apertura económica y cultural, la idea de una identidad cerrada es cuestionada.⁵

¹ Guillermo Bonfil Batalla. *Pensar nuestra cultura*. Quinta reimpresión. México, Alianza Editorial, 1999, p. 135.

² Béjar Navarro y Cappello G., *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*, pp. 110-125. El estudio se hizo mediante encuestas, con una muestra compuesta en su mayoría por el sector popular y por los sectores medio bajo, medio y medio alto. Los autores enmarcan su reflexión en las grandes transformaciones sufridas por el poder económico y político contemporáneo, donde la industria de los medios de comunicación y la informática promueven una cultura de consumo y una ideología que busca su concepto de futuro basado en modelos externos. Apuntan la tendencia hacia el distanciamiento entre el poder y la ciudadanía, debido a la crisis del petróleo en los años ochenta, el endeudamiento internacional y la falta de estrategias políticas del gobierno.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ Roger Bartra considera que es posible la incorporación de valores culturales extranjerizantes, siempre y cuando se produzca una homogenización que permita que éstos adquieran un significado y sean comprendidos por la cultura nacional. Cita como ejemplo la asimilación del rock en nuestro país (*La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1987, p. 190). Por otra parte, Geertz apunta al reto de encontrar una fórmula que permita a las sociedades del "tercer mundo" mantener su identidad "dentro del ritmo del siglo xx" (*op. cit.*, p. 268).

Bonfil Batalla aborda el tema de la convivencia pluricultural alimentando la utópica expectativa de que cada grupo social pueda desarrollar al máximo su cultura. Con una intención crítica, niega la posibilidad de un patrimonio cultural uniforme y da énfasis a la diversidad.

Ante mundos tan disímiles como distantes, que por efecto de la globalización parecieran ser iguales y estar al alcance de la mano, devela los rasgos de nostalgia al enfrentar la "cultura de lo real" —la que se sustenta en las circunstancias de la sociedad en la que se vive y a la que se pertenece— con una "cultura imaginaria". Pone el dedo en la llaga al hablar de la aspiración de muchos mexicanos a cambiar de realidad, es decir, "superar la desgracia de haber nacido en Nacotitlán".⁶

Cabría mencionar que el elemento político es una constante insoslayable en la problemática del nacionalismo. Los distintos argumentos culturales, sean de corte tradicionalista o no, manifiestan una postura representativa del o de los grupos hegemónicos que, al permitir la desigualdad social, determinan las posibilidades de acceso a los bienes culturales. Bonfil Batalla llega a la conclusión de que la intención de construir una cultura nacional "capaz de abarcar a todos los mexicanos, ha resultado ser un mecanismo de exclusión de la mayoría".⁷

Ausente una ideología vertebrada y precarios los proyectos de desarrollo, Bartra afirma que el sistema político busca legitimarse por medio de connotaciones culturales. Critica el mito revolucionario, repleto de símbolos contradictorios, donde el ser mexicano ha quedado atrapado "como un manojo de rasgos psicoculturales que sólo tienen sentido en el interior del sistema de dominación". Quien pretenda romper las reglas del autoritarismo "será inmediatamente acusado de querer renunciar —o peor, traicionar a la cultura nacional".⁸



Queda el viento. Foto: Raúl Velázquez, 1981, AMH.

La metáfora del axólotl, según la cual desarrolla Bartra su texto, pone en evidencia un proceso de transformación que no es aceptado por los mexicanos, que ni se entusiasman con la modernidad ni creen en el retorno a una época mejor:

⁶ Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, pp. 120-122.

⁸ Bartra, *op. cit.*, p. 189.

"Sin haber sido modernos, ahora son desmodernos. Ya no se parecen al axólotl, son otros, son diferentes".⁹

De manera profética Raúl Flores Canelo muestra esta transformación del pensamiento nacionalista, que lo hace sentir incómodo en sus estrechos límites. En su obra, la mirada nacionalista cobra un tinte antropológico y sociológico; de ahí que las reflexiones antes expuestas sean pertinentes. Con su postura creativa, Raúl respondió a ese nacionalismo cambiante, ubicando problemas de trascendencia y actualidad.

Su coreografía, una institución de tipo "empático", despertó la emotividad de buena parte de los espectadores, quienes se identificaron con el uso de símbolos, muchos de ellos sencillos y de fácil reconocimiento.

Flores Canelo trabajó desprejuiciadamente, sin atribuir calificativos a lo hecho, más en la búsqueda intuitiva de una identidad, que sujeto a las prescripciones de un estilo.

La historicidad del nacionalismo cultural

Bartra afirma, con acierto, que los ensayos referentes al nacionalismo "se muerden la cola", pues son una emanación ideológica y cultural del mismo fenómeno que pretenden estudiar. Señala que en la mayoría de ellos los acontecimientos sociales son teatralizados a la manera de un drama psicológico, donde la subjetividad se construye haciendo uso de los lugares comunes, estereotipos que dan cuenta del carácter del "mexicano" o de "lo mexicano".

Antes de la lucha revolucionaria, los positivistas Ezequiel Chávez, Manuel Gamio, Julio Guerrero, Martín Luis Guzmán, Andrés Molina Enríquez, Justo Sierra y Carlos Trejo Lerdo de Tejada fueron los primeros en realizar estudios con la finalidad de describir los rasgos del carácter mexicano.¹⁰

Tiempo después, como una respuesta a los nuevos planteamientos revolucionarios, los intelectuales de la Generación de 1915 empezaron a interesarse por los problemas locales. La forma de vida de los mexicanos se convirtió en su objeto de estudio; crearon un nacionalismo que, a su vez, dio lugar a otros ismos: "indigenismo, mesticismo, criollismo, hispanismo; en suma, mexicanismo".¹¹

En la década de los veinte el nacionalismo finalmente encontró una forma práctica y concreta de expresión gracias a José Vasconcelos, quien hizo aportaciones fundamentales a "la convocatoria de un nuevo espíritu nacional".¹² Como

⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Los miembros de la Generación del 15 fueron Vicente Lombardo Toledano, Manuel Morín, Alfonso Caso, Teófilo Olea y Leyva, Miguel Palacios Macedo, Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Toussaint, Narciso Bassols, Antonio Castro Leal y Daniel Cosío Villegas (Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidi-Danza, INBA, 1995, p. 52).

¹² Bartra, *op. cit.*, p. 18.

secretario de Educación Pública propondría un proyecto educativo que, enriquecido con los planteamientos de corte social tomados de los pintores muralistas, se revelaría trascendental para el futuro cultural del país.

Las Misiones Culturales, organizadas por él en 1925, desarrollarían una intensa labor encaminada a unificar las distintas etnias e incorporarlas al desarrollo nacional. Aunque este objetivo estuvo lejos de cumplirse, por medio de las Misiones se recogieron elementos representativos de la cultura de distintas regiones de la República Mexicana, con los cuales se estructuró una especie de catálogo que sirvió de base para la configuración de la imagen estética del movimiento artístico nacionalista.¹³

En los años treinta, según explica Bartra, se institucionalizó el mito del "carácter mexicano"; correspondió al grupo de los Contemporáneos (1928-1931) y al filósofo Samuel Ramos (en 1934 se publicó *El perfil del hombre y la cultura en México*) definir las características del "homo mexicanus": "La tinta con que se ha ido dibujando 'lo mexicano' proviene en gran medida del tintero de Villaurrutia, Gorostiza, Pellicer, Novo y Torres Bodet".¹⁴

La ideología oficial incorporaría al ideario nacionalista problemas e intereses de índole social, persiguiendo la integración y la confianza de los ciudadanos mediante las reformas populares. Con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder, el ala izquierdista del gobierno cobró fuerza y postuló como meta un arte de corte nacionalista con fuertes visos socialistas, que se mantuvo hasta bien entrada la mitad del siglo, a pesar de la oposición de muchos artistas e intelectuales.

A fines de la década de los cincuenta se vivieron transformaciones económicas, políticas y culturales radicales, que marcarían el desenvolvimiento de las artes. El deseo del Estado de promover el desarrollo del capitalismo ocasionó que se modificaran los objetivos inmediatamente anteriores. Carlos Monsiváis asevera que las producciones culturales e intelectuales de ese momento apoyaron la operatividad de un Estado fuerte y que prevaleció el consenso en considerar "de mal gusto, sin prestigio e interés, las referencias a los enfrentamientos de clase (salvo si estas referencias adoptan un tono mítico)".¹⁵

¹³ Años después, el movimiento dancístico retomaría algunos de los conceptos del proyecto vasconcelista, buscando en las comunidades rurales una inspiración para su producción coreográfica, así como un público. El pensamiento nacionalista de Vasconcelos no fue estrecho y tendió vínculos históricos y culturales con Iberoamérica, mediante la idea del mestizaje. Destacando la herencia latina de los países centro y sudamericanos, fue posible reconocer problemas semejantes y fomentar el intercambio cultural, sobre todo al acrecentarse los movimientos democráticos contra las dictaduras personales o partidistas. Durante los años setenta, el discurso latinoamericanista volvería a cobrar fuerza, tras el golpe de Estado en Chile (1973).

¹⁴ Bartra, *op. cit.*, p. 26, nota al pie. El grupo de los Contemporáneos estaba formado por Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet.

¹⁵ Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna en México: el nacionalismo*. Tesis, México, Facultad de Filosofía, UNAM, 1983, pp. 24-26.

Reforzando una postura universalista, muchos artistas e intelectuales se pronunciaron en contra del "nacionalismo" institucionalizado y agonizante, e impulsaron la apertura cultural. El historiador Pierre Baud señala los intentos de diversos intelectuales encaminados a liberarse del nacionalismo que amenazaba con quedarse como fórmula gastada de la época de los veinte, y la preferencia de los artistas jóvenes por la pintura de caballete y la literatura introspectiva, con énfasis en la psicología y la vida cotidiana:

La mexicanidad se busca cada vez más en un modo particular de la relación sensible con el mundo, como la vía de acceso a su universalidad. Este movimiento se hace mucho más permeable a las vanguardias europeas y estadounidenses y ya no limita su aporte únicamente a las novedades formales del lenguaje artístico.¹⁶

Las posiciones teóricas y corrientes artísticas ubicadas en el universalismo fueron cada vez más frecuentes y, quizá como reacción, produjeron un clima de gran efervescencia académica en torno de la especulación sobre "lo mexicano". Esta temática adquirió un auge extraordinario tras la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, en que recogió las reflexiones de sus antecesores: "con la bendición de Alfonso Reyes y bajo la dirección de Leopoldo Zea, se inició una serie de estudios que, junto con los libros de Paz, Ramos y Vasconcelos, constituirán el *corpus* filosófico y literario del nuevo mexicano".¹⁷

El grupo Hyperión —encabezado por Leopoldo Zea y guiado por las ideas de José Gaos— se esforzó por trasladar al rigor filosófico las intuiciones de Samuel Ramos y Octavio Paz, en su intento por obtener una definición esencial del mexicano. Estos autores coincidieron en la necesidad de combatir la denigración, cualidad distintiva del ser mexicano apuntada por Ramos, para contrarrestar la dependencia cultural.

La aparición de publicaciones periódicas interesadas en la vida cultural de México apoyó el surgimiento y la manifestación de nuevas concepciones y posturas ante el arte: *Cuadernos Americanos*, dirigida por Silva Herzog, se convirtió en un importante vocero del nacionalismo latinoamericano; el suplemento cultural del periódico *Novedades*, *México en la Cultura*, registró aspectos de la vida cultural mexicana de 1949 a 1961, en los que se recogieron reflexiones trascendentes relativas a la expresión dancística.¹⁸ La *Revista Mexicana de Literatura* sirvió como plataforma de discusión al plantear la necesidad de renovar las formas de expresión

¹⁶ Pierre Baud. *Una danza tan ansiada*, México, UAM-Xochimilco, 1992, p. 65.

¹⁷ Bartra, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Fernando Benítez, Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Gastón García Cantú, entre otros, dirigieron este suplemento cultural (Aroeste Königsberg, *op. cit.*, p. 27).

del arte y criticar las fórmulas obsoletas del muralismo. Algunos escritores, entre ellos Juan Rulfo, Agustín Yáñez y José Revueltas, intentaron apartarse del nacionalismo cultural al juzgarlo como una fórmula oficial gastada.¹⁹

Otras áreas del pensamiento entraron en efervescencia; hubo un desarrollo intenso en las disciplinas antropológicas, arqueológicas, económicas y sociológicas, que se centraron en los problemas nacionales.

En la década siguiente –los sesenta–, la desnacionalización fue abierta e intensa, aunque dentro de la producción artística se toleraron las expresiones que develaban “los valores nacionales del artista”.²⁰ Pequeños matices que a la larga producirían modificaciones conceptuales significativas.

Al sintetizar el proceso histórico de la segunda mitad del siglo xx, Carlos Monsiváis afirma que, pese a que se continuó creyendo públicamente en la Revolución como única fuente institucional de coherencia, la fe en el proceso regenerador y creativo de ésta había desaparecido. Los objetivos vindicativos del Estado se olvidaron, aunque se siguió recurriendo a las fórmulas nacionalistas. La balanza se inclinó de manera preferencial hacia las distintas formas culturales del *American way of life*; se abusó del folclor comercial, considerado entonces como lo auténtico mexicano.²¹

Como puede constatarse en el esbozo de este proceso, las discusiones acerca del sentido y significado del nacionalismo han sufrido variaciones de acuerdo con el momento histórico y los grupos en cuestión. Es sorprendente la manera en que éste ha sido refuncionalizado en tan pocos años. Ahora, el concepto y sus derivados conforman una serie de pensamientos superpuestos, extraídos de contextos, intereses y épocas distintos, como las capas de un enorme pastel.

A pesar de su larga operatividad, el nacionalismo se ha desgastado y su vigencia es cuestionada por pensadores contemporáneos. La síntesis histórica que muchos de ellos han empleado como método de aproximación e interpretación ha puesto en evidencia su inminente declinación.²²

La danza oficial mexicana nació bajo el sello del nacionalismo de corte socializante. Es un hecho significativo que, mientras en la literatura y las artes plásticas se estaba apostando a la universalidad y la individualidad, la danza moderna de los años cuarenta haya adquirido trascendencia al fundamentarse en los preceptos nacionalistas de las décadas veinte y treinta.

La danza moderna mexicana llamó fuertemente la atención en aquel momen-

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ Carlos Monsiváis en *ibid.*, p. 26.

²² Bartra, para quien el nacionalismo fue una ficción rentable, una entelequia artificial, pregunta: “¿Vamos a entrar en el tercer milenio con una conciencia nacional que es poco más que un conjunto de harapos procedentes del deshuesadero del siglo xix, mal cosidos por intelectuales de la primera mitad del siglo xx, que pergeñaron un disfraz para que no asistiéramos desnudos al carnaval nacionalista?” (*op. cit.*, p. 17).

to, debido a que se le consideró un "arte naciente", con un fuerte poder de convocatoria.

El nacionalismo en la danza

La danza mexicana de los años veinte buscó, al igual que otras artes, expresar su carácter nacional. En 1923, José Vasconcelos, artífice del nacionalismo cultural oficial, propició la instauración de un prototipo mexicano al escoger un jarabe tapatío —que creó el Departamento de Educación Estética— como danza nacional.

Así también, en respuesta a la generosidad de su pensamiento, distintas dependencias oficiales organizaron festividades masivas con la intención de "llevar la cultura al pueblo". Con estos enormes festejos, que servían para celebrar fechas significativas o algún acontecimiento de índole política, se trataba de reivindicar nuestro pasado; abundaban las escenas pintorescas que representaban costumbres, creencias y manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas. La danza se convirtió en un elemento indispensable dentro de estos actos masivos, que al escenificarse durante varias décadas, fueron delineando rasgos estilísticos propios.²³

Por otra parte, bailarines profesionales nacionales, algunos de ellos en contacto directo con la escuela norteamericana Denishawn, decidieron plasmar el "carácter mexicano" en su trabajo, por lo que crearon estilizaciones y danzas pintorescas —muy de moda en Estados Unidos—, que fueron recibidas con entusiasmo por el público nacional.

Ambos ejemplos proliferaron y dieron lugar a distintos géneros, que continuaron representando hasta la década de los cuarenta bailarines de concierto, tiples y empresarios del teatro frívolo.²⁴

En estos momentos de búsqueda nacionalista, críticos, intelectuales y artistas reaccionaron contra todas las manifestaciones que en su opinión desvirtuaban nuestra cultura por su falta de penetración. Pablo Leredo denunció el abuso de ciertas manifestaciones que se convertían en "un fructuoso pretexto comercial" para quienes buscaban notoriedad. También criticó otras posturas extremas:

²³ Entre los sucesos más destacados se encuentran los festivales masivos *Tlahuicole*, con libreto y música de Rubén M. Campos y dirección artística y vestuario de Carlos González; *Humarandecua*, que tomaba algunas costumbres de Michoacán, de Ángela Alcaraz y Alberto Vargas, decorado y vestuario de Carlos González y musicalización de Francisco Domínguez; *Quetzalcóatl*, de Rubén M. Campos, con música de Alberto Flacchea y diseños de Carlos González (1931); *Tierra y libertad*, de Efrén Orozco, música de Agustín Ramírez, y *La creación del quinto sol o Sacrificio gladiatorio*, de Carlos González y Efrén Orozco, con música de Francisco Domínguez, estrenada en 1935 (Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 55).

²⁴ Yol Itzma, Dora Duby y Sergio Franco, destacados bailarines, hicieron danzas con temática mexicana, como *El rebozo* y *La soldadera de Duby*, o las *Interpretaciones aztecas y mayas* presentadas en 1935 por Franco. Dentro del género chico destacaría la puesta en escena de *Rayando el sol* por la compañía de Roberto Soto, en el PBA, en 1935 (Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 105).

Se insinuó, y aun se impuso a las bailarinas extranjeras que nos visitaron, el que incluyesen en su repertorio *divertissements* con motivos populares mexicanos; y esto, como es natural, produjo regocijadas y agradables caricaturas, y también, lo que es más grave, cierta desorientación en varias jóvenes artistas mexicanas.²⁵

El interés por mostrar la cultura mexicana desde una perspectiva de mayor autenticidad impulsó a distintas instancias gubernamentales a apoyar estudios serios sobre el folclor patrio, a cargo de investigadores extranjeros como Francis Toor, y nacionales, entre quienes destacaron los maestros misioneros. Estas investigaciones fueron fundamentales para algunos creadores, que encontraron en ellas motivos de inspiración y elementos para desarrollar su trabajo.

Si bien la música y las artes plásticas contaban desde tiempo atrás con escuelas que permitían la formación de los interesados en cada una de esas expresiones, la danza no tenía una institución oficial que guiara su destino. Fue hasta 1931 cuando se hizo el primer intento de establecer una institución para la enseñanza de la danza, en la ciudad de México.

Este proyecto tuvo como base los planteamientos del maestro ruso Hipólito Zybin, quien había declarado estar en busca de la danza mexicana, y cuya intención era restaurar el antiguo baile de los aztecas. Zybin fue nombrado director técnico de la denominada Escuela de Plástica Dinámica, y se dio a la tarea de registrar y analizar distintas danzas mexicanas, con la colaboración del compositor e investigador Francisco Domínguez.²⁶ Además de la enseñanza técnica, la Escuela tenía como objetivo la creación de un público por medio de sus presentaciones.

En la Escuela de Plástica Dinámica se agruparon otros misioneros, así como maestros de diversas especialidades en el área de danza. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello²⁷ quienes, según dijo un periodista, habían elegido trabajar para la Secretaría de Educación Pública (SEP) en lugar de dedicarse "al comercio de la danza en los teatros de México y Los Ángeles",²⁸ empezaron a destacar en esta Escuela gracias a la creación de sus coreografías masivas, como el Ballet simbólico 30-30, en el que participaron además Ángel Salas, Francisco Domínguez (música) y Carlos González (diseños y dirección artística).

²⁵ Ma. Cristina Mendoza. *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*. Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidiap-INBA, 1990, p. 23.

²⁶ La dirección general se le otorgó a Carlos González. Además se nombraron dos auxiliares técnicas, las hermanas Linda y Amelia Costa, y dos maestras de bailes mexicanos, las hermanas Campobello; el maestro Zapata fue encargado de la gimnasia.

²⁷ Ellas se habían comprometido a generar danzas "con carácter nacional", decisión que respondió al deseo de apoyar las actividades artísticas dirigidas por el entonces subsecretario del ramo, Carlos Trejo Tejada, quien se encargaba de los ballets y danzas mexicanos, incluidos en los programas oficiales y que, según Nellie Campobello, se desarrollaban sin profesionalismo alguno.

²⁸ Mendoza, *op. cit.*, p. 18.

Un año más tarde, las instituciones de cultura del Estado mexicano resolvieron dar un impulso definitivo a la danza, al crear la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Esta Secretaría había auspiciado la enseñanza de diversos géneros, mas no existía una regulación estricta de su funcionamiento ni se contaba con apoyo financiero que permitiera el crecimiento y desarrollo de estas actividades.

En la conformación de la nueva escuela colaboraron la SEP, encabezada por Narciso Bassols; Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional de Música, quien elaboró una de las propuestas presentadas; el Consejo de Bellas Artes, integrado por José Gorostiza, Salvador Ordóñez, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce y Xavier Villaurrutia, y los maestros interesados, entre los principales, las hermanas Campobello e Hipólito Zybin, todos con amplia experiencia en el campo docente y artístico.

El Consejo de Bellas Artes, organismo integrado con el objeto de dirigir, vigilar y dar una orientación definida a las actividades artísticas de la SEP, desempeñó una función esencial: no sólo votó a favor de la creación de la escuela, sino que definió su tendencia y objetivos, después de discutir, según acuerdo constitutivo, las propuestas emitidas por Carlos Chávez y las hermanas Campobello.

En su dictamen se descartaron los intereses personales de los autores y se rescataron los puntos que coincidían con los lineamientos perseguidos para la escuela. Del proyecto de Chávez se recuperó la tendencia nacionalista, la idea de registrar las danzas mexicanas a partir de los danzantes locales de las distintas regiones del país, experiencia que él había cumplido exitosamente con la música, y la idea de nombrar a un pintor como director, ya que en su opinión, los plásticos habían mostrado "su capacidad para entender los problemas artísticos", mientras que a los bailarines les "ha faltado la orientación conveniente".²⁹

Al discutir los objetivos de la nueva escuela, se hicieron patentes los enfrentamientos conceptuales e ideológicos entre los grupos encargados de su creación. La tendencia oficial nacionalista resultó ganadora; se estableció la necesidad de cambiar el concepto romántico e ingenuo que había dado lugar al pintoresquismo superficial de las décadas anteriores. Para ello, se incorporó la idea de la función social del arte y, por lo tanto, de la danza, a la vez que se declaró la búsqueda de una expresión que tuviera alcances universales.

Nacionalismo, socialización y universalidad fueron las premisas de la danza mexicana de los años treinta, cuerpo ideológico que, como se verá, fue difícil de llevar a la práctica.

Una vez definidos los lineamientos, se designó a Carlos Mérida como director tomando en consideración su gusto manifiesto por la danza, su experiencia como

²⁹ La propuesta de las hermanas Campobello se hizo a un lado, pues respondía más a una realización personal, al proponer la creación de una compañía antes que procurar la consolidación de la escuela.

artista plástico y su participación en investigaciones del folclor y la cultura popular, en su natal Guatemala.³⁰ Su visión, que tendía hacia la experimentación y la incorporación de nuevas tecnologías, sentó precedentes importantes para el futuro de la danza mexicana.

Nacionalismo

La Escuela de Danza de la SEP creó un Laboratorio de ritmos plásticos mexicanos con el material recogido por los maestros misioneros, sobre el cual se planeaba cimentar la danza moderna mexicana. El proyecto de investigación y catalogación de danzas regionales fue posible gracias a Francisco Domínguez, quien siguió la línea de trabajo trazada por los misioneros.

La labor de estos maestros fue reconocida por Pablo Laredo, quien resaltó su importante colaboración al proporcionarle a la Escuela "una amplia recopilación de bailes populares, en sus aspectos coreográfico, musical y pictórico".³¹

En el periodo directivo de Carlos Mérida se logró registrar y catalogar aproximadamente sesenta danzas, que sirvieron de base al Laboratorio, del cual surgieron como experimento los ballets con temas mexicanos presentados en 1934 en el Festival de Danzas Mexicanas del Teatro Hidalgo.

Una nota de *El Universal* ponía en claro que en la Escuela de Danza no habría "jazzes ni foxes, ni blues. Chirimías, teponaxtles, tamboriles, jaranitas, pitos y flautas traídas del campo servirán básicamente para reproducir las melodías cuyo ritmo interpretarían los danzadores de los sones nacionales".³²

³⁰ Carlos Mérida fue un enamorado de la danza. En sus *Notas biográficas* hizo referencia a ella como "algo fascinante y único" y declaró su alegría cuando José Gorostiza le solicitó dirigir "la primera escuela formal de danza que funcionó en México". Antes de aceptar el cargo, había vivido algún tiempo en París, donde se vinculó de manera directa con la vanguardia artística. Conoció la obra de Sergei Diaghilev y las coreografías de Vaslav Nijinski. Sus intereses lo acercaron a la etnografía, la arqueología, el folclor y el arte popular. En Guatemala recorrió a caballo los poblados rurales; descubrió los ritos, las costumbres, las danzas y la música autóctonas; formó parte de un grupo integrado por el escultor Rafael Yela Günther, el músico Jesús Castillo, el poeta Alberto Velásquez y el escritor Miguel Ángel Asturias, que asumió el compromiso de salvaguardar la herencia cultural de las comunidades indígenas. En 1923, ya en México, fue miembro fundador del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, organismo que promovió el desarrollo de un arte público monumental y de educación colectiva. Colaboró con textos e ilustraciones en la revista *Mexican Folkways*, una de las publicaciones con influencia significativa en la difusión de las manifestaciones populares de México (Mendoza, *op. cit.*, p. 27).

³¹ Entre los maestros misioneros se encuentran Humberto Herrera, Luis Felipe Obregón, Francisco Domínguez, Amado López, Amézquita Borja, Zacarías Segura, Fernando Gamboa, Ignacio Acosta y Marcelo Torreblanca (Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, INBA-Cenidi-Danza, 1995, p. 54). Alberto Dallal diría años después que los misioneros fueron "los encargados de retomar las auténticas raíces indígenas, los que registraron por primera vez sus modalidades y los que les indicaron a propios y extraños los enormes valores entrañados, incrustados en la danza del pueblo mexicano", material invaluable para ser analizado y recreado (Mendoza, *op. cit.*, p. 24).

³² Mendoza, *op. cit.*, p. 24.

Socialización

La postura contra el pintoresquismo marcó la aparición de un nuevo discurso en el que la preocupación por el bienestar social buscaba eliminar "el criterio romántico y ocioso del arte". El propósito oficial reconoció la importancia de acabar "con las danzas de abalorio que por tanto tiempo han envenenado el gusto de los mexicanos, no sólo con artículos de importación, de raíz extranjera, sino con los adulterados que aparecen como de procedencia legítimamente mexicana".³³

Bajo Narciso Bassols se construyó una visión generosa que intentó abarcar a las clases populares en el disfrute y la ejecución de la danza. En apoyo a estos intereses, Carlos Chávez abogó por que en la Escuela se diera preferencia a niños y jóvenes de la clase popular, creyendo que la tradición tendría mayor resonancia en ellos, que no estaban contaminados por "actitudes artísticas extranjeras".³⁴

Las buenas intenciones quedaron más como meta que como realidad, ya que, por un lado, el desarrollo político-social del país no podía sustentarlas y, por el otro, la nascente práctica dancística requería, en principio, su consolidación técnica y artística.

Universalidad

Los autores intelectuales de la Escuela de Danza creían en la posibilidad de compartir los avances artísticos universales y a la vez interesar al mundo occidental en el arte mexicano. La vía para alcanzar estos objetivos era extraer la esencia de lo nacional y representarla con un lenguaje nuevo, producto de una técnica y una visión modernas.

Leredo estaba convencido de que estos propósitos podían alcanzarse de una forma sencilla: sólo se trataba de crear con los elementos reunidos "un baile de contenido mexicano, pero sin estorbo regionalismo, es decir, comprensible a todos los hombres". No se pensaba en un ballet étnico, sino en uno de alcance universal.³⁵

La intensa labor que desarrolló Mérida³⁶ al frente de la Escuela de Danza duró escasos tres años; según declaró, el cambio de funcionarios lo obligó a dejar la dirección en 1935. Con cierta tristeza expresó que con su salida se había interrumpido "aquel apasionante y necesario estudio" que iniciaron "unos cuantos alucinados a favor de la danza mexicana".³⁷ No obstante, nunca se alejó del medio, al que enriqueció, como se verá más adelante, con sus atrevidas propuestas.

Francisco Domínguez fue nombrado director de la Escuela de la SEP, que cam-

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ Mérida fue maestro de plástica escénica en la Escuela de Danza y diseñador de varias escenografías y vestuarios de coreografías nacionales y extranjeras. Véase cuadro en *ibid.*, p. 228.

³⁷ Durante el régimen de Lázaro Cárdenas, como otros muchos artistas Mérida fue depuesto de su cargo por no creer en el nacionalismo oficialista radical (*ibid.*, p. 33).

biaría su sede al Palacio de Bellas Artes (PBA). En 1937, Nellie Campobello tomó su lugar y fue titular de esta institución hasta 1984. Durante ese lapso, se le cambió de nombre por el de Escuela Nacional de Danza (END) y se modificó su programa para darle énfasis a la enseñanza de la danza clásica. Las hermanas Campobello siguieron montando coreografías, muchas de ellas de corte nacionalista; en 1943 formaron la compañía que siempre habían deseado.

Después de la dimisión de Mérida, las discusiones sobre las futuras perspectivas de la danza mexicana continuaron vivas en los círculos de intelectuales. Significativamente, en el Congreso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) de 1937, Mérida presentó la única ponencia referida a esta actividad, en la que planteó la necesidad de importar técnicas estadounidenses de danza moderna, en las cuales vislumbraba la posibilidad de enriquecer la expresión nacional.⁸

Su propuesta era crear una escuela que tuviera como base "las actuales corrientes coreográficas en cuanto a la técnica pero finalmente, mexicana y de temática social",⁹ idea que sería retomada y ejecutada pocos años después y sobre la que se gestaría la danza moderna mexicana, sin traicionar su herencia nacionalista.

La danza moderna mexicana

En 1939, después de presenciar una función de su grupo Dance Unit en Nueva York, Carlos Mérida invitó a Anna Sokolow a México. Con esta acción cumplía una parte fundamental de su propuesta en el Congreso de la LEAR. Poco después el Departamento de Bellas Artes le propondría a Sokolow integrar un grupo con bailarines nacionales, que se conocería como Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, por el cual se daría a conocer la danza moderna. Al terminar su contrato de ocho meses, Sokolow volvió a Estados Unidos, sin por ello perder contacto con México. En 1940 Celestino Gorostiza la invitaría nuevamente, ahora para dar forma al proyecto de una compañía oficial de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes (BBA).

Sin embargo, en el mismo año Gorostiza había extendido una invitación similar, a la bailarina Waldeen von Falkenstein. En 1934 ella ofreció en México algunas presentaciones junto con el bailarín japonés Michio Ito y en 1939 regresó como solista. Enamorada del país y con la propuesta de Gorostiza, decidió permanecer aquí por tiempo indefinido.

⁸ Mérida conoció de cerca el trabajo de muchos coreógrafos en Estados Unidos, entre ellos, Martha Graham, Catherine Dunham, Adolf Bolm, Léonide Massine, Anton Dolin, Charles Weidman y Agnes de Mille (*ibid.*, p. 32).

⁹ *Ibid.*, p. 125, nota al pie. En 1947 se creó la Academia de la Danza Mexicana (ADM) como una alternativa a la END que no satisfacía las demandas y necesidades de la preparación dancística de la época. La directora fue Guillermina Bravo y la subdirectora Ana Mérida. La ADM declaró ser una institución que se dedicaría a la creación, la investigación y la difusión de la danza. Estaba definida como "una compañía profesional" que sería espacio de creación y experimentación para proyectar la identidad y las raíces nacionales, con un lenguaje moderno y de alcances universales. (Tortajada Quiroz. *op.cit.*, p. 176).

De una manera un tanto incomprensible, el Departamento de Bellas Artes promovió el surgimiento de la danza moderna mexicana mediante la fundación de dos compañías con el mismo nombre. Después de haber realizado varios montajes en los cuales contó con el apoyo de artistas mexicanos y españoles, Anna Sokolow declinó el ofrecimiento y regresó a Estados Unidos. Años después Waldeen también se separaría del BBA, compañía oficial que funcionaría hasta 1962, tiempo durante el cual cambió varias veces de nombre y director.

El crítico José Barros Sierra captó las diferentes visiones que coincidieron en el momento de gestación de la danza moderna mexicana, así como la pregunta fundamental: ¿era necesario importar una técnica extranjera para cimentar la danza mexicana, o bastaba con la riqueza tradicional autóctona?

Barros Sierra analizó las posibilidades representadas por Anna Sokolow, Waldeen y Nellie Campobello. En Sokolow vio a la maestra de técnica que calculaba que, cuando sus discípulas hubieran asimilado sus enseñanzas, serían capaces de aplicarlas "a la creación del ballet mexicano". En Waldeen, a la coreógrafa que creía en el uso creativo de la "rica tradición del baile popular". Y en Nellie Campobello, a quien poseía el más hondo conocimiento de la danza mexicana y quien había tratado de armonizar dos tendencias extremas, alcanzando buenos resultados a pesar de las condiciones de estrechez.⁴⁰

Entre estas posibilidades, Waldeen, con el estreno de *La Coronela* en noviembre de 1940, cristalizó en la mente de muchos intelectuales y artistas la mejor solución para el desarrollo de una expresión representativa del nacionalismo en la danza. Los críticos de la época vieron en esta obra la primera tentativa seria de crear un ballet mexicano, de corte moderno y con una penetrante interpretación sobre la realidad nacional.⁴¹

Intelectuales y artistas que lamentaban el decaimiento del arte comprometido apoyaron, y en ocasiones dirigieron con sus propuestas o sus críticas, el desarrollo de la danza moderna. En su libro *Pasos en la danza mexicana*, Raquel Tibol proporciona un contexto claro del nacionalismo en la danza. Con una acertada visión en la que subraya los logros artísticos alcanzados en México, se refiere a la incorporación de Waldeen y Anna Sokolow al medio:

se unieron al movimiento mexicano que día a día en la pintura, el cine, la música y la fotografía libraba intensas batallas por la humanización del arte, por la revaloración de tradiciones, por la trascendencia de una identidad nacional, por la sustancia realista de una nueva forma. Con entusiasmo visionario ambas coreógrafas fueron capaces de sacarle provecho a una materia dúctil, rica, y comenzar a conformarla.⁴²

⁴⁰ Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹ Esta obra se basó en un libreto de Gabriel Fernández Ledesma, Seki Sano y Waldeen (*ibid.*, p. 51).

Cabe recalcar que las dos artistas representaron posturas distintas dentro de la misma línea nacionalista. Sokolow creía en la expresión de la raigambre, pero lírica, íntima, casi personalista. En 1960 diría a Raquel Tibol:

Sigo creyendo... que el nacionalismo es peligroso para el arte porque es una limitación; que el nacionalismo es una cosa y otra la idiosincrasia nacional, el espíritu, el sentido nacional; es ésta una fuerza tan grande que cuando se posee no es necesario hablar de ella o hacer énfasis en sus virtudes.⁴³

Waldeen optó por la línea realista y se convirtió en artífice de la estética nacionalista.⁴⁴

La danza moderna mexicana emuló a la pintura, la escultura y la música, que mostraron el rumbo del arte nacional de la primera mitad del siglo xx. Juan Crespo de la Serna —quien hizo una síntesis de las características de la pintura mural en la revista *México en el Arte*— fue uno de los responsables de que se aplicaran estos preceptos a la danza. La característica fundamental, digna de ser imitada, fue ser: “historicista, por lo tanto representativa, realista”.⁴⁵

Los conceptos ideológicos y creativos de Sokolow y Waldeen⁴⁶ condujeron a la formación de bandos, que enfrentados entre sí defendieron el estilo que más les acomodaba. Tibol hizo referencia al “dogmatismo elemental y excluyente” de aquellos años y a los grupos antagónicos en torno a las actividades artísticas y culturales: “folclorismo vs purismo”, “psicologismo vs posturas politicosociales”, “simbolismo vs verismo”, que en su opinión aceleraron el proceso de elaboración del nuevo lenguaje de la danza.

A pesar de este clima de enfren-



Raúl Flores Canelo. Foto: Jorge Contreras C., s/f, ARI.

⁴³ Raquel Tibol. *Pasos en la danza mexicana*, 1ª edición, Textos de Danza 5, México, Difusión Cultural, Departamento de Danza, UNAM, 1982, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵ Waldeen afirmó que ella fue la primera en utilizar las danzas populares en la danza moderna: “Hice *En la boda*, basada en los sones de Jalisco” (Aroeste Konigsberg, *op. cit.*, p. 196).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13. Aroeste explica cómo esta línea se prolongó a través de la danza “... hasta alcanzar en la mayoría de las veces el llamado nacionalismo (folclórico) utilizado como factor reafirmador [sic] de una identidad más bien estereotipada, alentada y patrocinada como arte oficial” (p. 72).

⁴⁷ Alberto Dallal, Raúl Flores Guerrero y Miguel Covarrubias incluyen dentro de la corriente nacionalista las coreografías de Nellie y Gloria Campobello (Baud, *op. cit.*, p. 65).

tamiento, a los pocos años surgió un movimiento creativo insospechado, que permitió el desarrollo de artistas plásticos, músicos, literatos, bailarines y, lo más importante, jóvenes coreógrafos.

Una de las principales fuentes de inspiración para la creación dancística fue la temática rural, enmarcada por la exaltación de la gesta revolucionaria de 1910. De acuerdo con Pierre Baud, si bien hubo críticas sociales en tres o cuatro obras, el resto de las coreografías y sus formas de presentación participaron de lo que él llama la "cultura de la Revolución", un movimiento basado "en el redescubrimiento del pasado histórico y revolucionario mexicano y de su tradición artística, tanto indigenista como mestiza".⁴⁷

A fines de los años cincuenta, Tibol escribió un artículo donde resumió y difundió los conceptos de David Alfaro Siqueiros con respecto a la danza.⁴⁸ Como preámbulo hizo referencia al trabajo interdisciplinario de la llamada Escuela mexicana, en la que participaban, además de las artes plásticas, la música, la fotografía, el cinematógrafo y la danza, el miembro "más joven de la familia". Señaló que, así como a la pintura le quedó estrecho el caballete, "a la danza le están quedando chicos los divertimientos, las danzas de salón, las recalentadas leyendas románticas".

Mencionó, además, la trascendencia adquirida por esta actividad, al "servir de combustible a ideales superiores y generosos", así como la similitud del recorrido de la danza y la pintura: "Si la pintura para existir o para ser debió tomar del arte popular esa categoría, lo mismo le aconteció a la danza".

Tibol reafirmó la postura de Siqueiros, quien consideraba que el mérito de los pintores mexicanos fue no caer en el "pozo de la abstracción" para, en su lugar, defender "una expresión novohumanista, social, de propósito realista". Transcribió las palabras del pintor, quien al exponer sus ideas a bailarines y coreógrafos, pretendía ofrecerles una orientación estética definida:

Les dije a los bailarines que la naturaleza del arte de su elección, de la misma manera que el teatro y la cinematografía, los pone en condiciones de no poder huir del hombre; ellos se expresan a través de sus torsos, sus cabezas, sus piernas, sus manos, sus dedos; su mecánica es la propia de la máquina humana; otros organismos idénticos con iguales limitaciones vitales... ¿Por qué encerrar vuestro ser en simples cubos, óvalos, parábolas, ángulos, a pesar del dramatismo que puedan encerrar esos elementos? ¿Por qué echar un borrón sobre todos los problemas y hacer de seres vivos maniqués subjetivos? ¿Qué objeto tiene, para los fines de una belleza pro-

⁴⁷ Baud, *op. cit.*, p. 27. Las obras de crítica social eran de Guillermina Bravo.

⁴⁸ Raquel Tibol. "La figura humana como un obstáculo abstraccionista", *Hoy*, México, 10 de mayo de 1959, expediente BNM, Cenidi-Danza, pp. 56-57.

funda y trascendente, dejar el juego articular del hombre en su descarnada condición rítmica? Los dramaturgos, los cineastas, los bailarines –como ya lo hicieron los pintores– deben tomar partido entre lo humano integral o un espectro ilusamente matemático.

Si bien el pintor se manifestó en contra del formalismo a la manera de la Escuela de París, cuyas “vetas, por unilaterales, por circunscritas, se pierden en la metafísica”, recomendó una postura abierta:

hablar como bailarines revisando todas las técnicas de la danza, tanto las clásicas como las modernas; pero después hablen y hablen con la lógica realista de nuestro tiempo. No vale la pena hablar para emitir después simples sonidos guturales. Partiendo del concepto [de] que lo nacional en el arte no es un revestimiento, ni un disfraz, encontrarán que su hombre –punto de arranque hacia el hombre universal– es el que tienen dentro, el que está más cerca de ustedes, aquel que tiene sus mismas características, su mismo idioma.

Aconsejó Siqueiros que no se olvidara la danza popular, germen de manifestaciones profesionales superiores. Resulta interesante la opinión del plástico sobre el movimiento dancístico:

Lo saludable en el movimiento actual de la danza en México corresponde a la influencia de la pintura mexicana contemporánea de intención realista y social. *La Coronela*, el ballet de Waldeen, marca el principio de esa influencia. Pero *La Coronela* se queda en el propósito nacionalista y revolucionario-social por su motivo, su temática y aun por la forma integral correspondiente; su técnica todavía es ajena, todavía es incompleta. A pesar de ello sigue siendo el ejemplo, la obra hasta hoy insuperada...

Por otra parte, apuntó las dos líneas coreográficas marcadas por Guillermina Bravo y Ana Mérida; opinó que esta última, a pesar de su disciplina y facultades, “se encontrará muy pronto frente al muro final del callejón de las búsquedas formales, como le está aconteciendo a la pintura y a las artes plásticas en general”.⁴⁰

⁴⁰ *Ibidem*. Aroeste afirma que Ana Mérida se inspiró básicamente en temas y leyendas populares, y que su punto de vista era más poético, melodramático o romántico que aquel que pretendía Guillermina Bravo. Por su parte, Bravo entendía que lo popular en la danza significaba la expresión de aspectos importantes y además verídicos de la vida del pueblo; los problemas cotidianos de la vida en la ciudad, las luchas obreras, eran también puntos esenciales de sus danzas. El BNM fue uno de los pocos grupos que se atrevieron a mostrar coreografías con asuntos concretamente políticos. Así, aunque las coreografías de Bravo mostraban una interpretación más penetrante de lo que se había planteado

Casi a la mitad de los años sesenta, seguirían existiendo críticas sobre las presentaciones de danza que impulsaban la línea nacionalista. Los comentarios se refieren a las funciones presentadas por el BNM en el PBA (1964), trabajo "serio y riguroso y con deseos de superarse", pero que, según el autor de una nota, exhibía ciertas confusiones estéticas e ideológicas:

guiados por una "vanguardista" voluntad de renovación, han caminado a tumbos y han ido a parar a expresiones que son la negación de lo que pudiera entenderse por vanguardismo en la danza mexicana actual: exotismo, mistificación del pasado, de lo legendario y de lo popular, embeleso por lo "decorativo" y lo "gracioso".³⁰

En el proceso de descubrir y construir el arte mexicano, el crítico Raúl Flores Guerrero cifraría sus esperanzas en la danza más que en cualquier otra actividad, ya que en su opinión ésta poseía "el poder de la comunicación directa". Si las artes plásticas tenían obstáculos para su difusión, la danza podía "llegar al pueblo más fácilmente y ser comprendida o cuando menos sentida y gustada".³¹

Es importante señalar que con su actividad crítica, Flores Guerrero propició la constitución de una teoría de la danza moderna, que serviría de guía para algunos de los coreógrafos y bailarines de la época, a la vez que difundió la idea de esta disciplina como un "arte mayor", fundamentado en los preceptos sociales que le dieron forma.

La Época de oro y el Movimiento mexicano de danza moderna

Estas dos categorías referentes a la danza moderna mexicana han sido las más difundidas y sobre las que más se ha escrito en los medios intelectuales y dancísticos. Sin embargo, considero que queda pendiente un estudio detallado de ambas, ya que existen imprecisiones en relación con la temporalidad a la que se circunscriben y a las tendencias específicas que aglutinan.

Como se verá, estas dos categorías recogen y desarrollan los lineamientos planteados por la Escuela de Danza de la SEP, que seguirían vigentes, de una u otra forma, en el BBA, así como en el BNM, una de las primeras compañías independientes.

como las fuentes del nacionalismo, los elementos tomados de la tradición, de las leyendas populares o de la Revolución eran perfectamente identificables y, por lo tanto, no disientan del todo de las obras realizadas por sus contemporáneos. Finalmente, como ella misma afirma, se seguía el punto de vista oficial sobre el arte (Aroeste Königsberg, *op. cit.*, p. 136).

³⁰ "Encrucijada de Ballet Nacional". *Política, La Cultura en México*, 1 de agosto de 1964, expediente BNM, Cenidi-Danza.

³¹ Raúl Flores Guerrero. *La danza moderna mexicana 1953-1959. Antología hemerográfica. Serie Investigación y Documentación de las Artes*, 2ª época, México, Cenidi-Danza, INBA, 1990, p. 19.

Para algunos autores, la Época de oro surgió con las agrupaciones iniciadas en 1940 por Anna Sokolow (La Paloma Azul) y Waldeen (BBA) y se extendió hasta la primera generación de coreógrafos nacionales. De forma más generalizada, y quizá por ello debamos atribuir a esta delimitación una mayor credibilidad, el término se aplica a la época de Miguel Covarrubias y Carlos Chávez, quienes apoyaron enormemente el desarrollo de la danza moderna nacional.

Existen también estudiosos que alargan este periodo más allá de la época de Chávez, hasta enlazarlo con el denominado Movimiento mexicano de danza moderna (MMDM), por ejemplo, Raúl Flores Guerrero.

Según Lin Durán, la llamada Época de oro fue un término introducido "a fuerza" para calificar la danza de los grupos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), tomando como referencia al cine y, en específico, las películas del Indio Fernández.

En cuanto a las características del periodo, en su prólogo al libro de Raúl Flores Guerrero, Jaime Labastida afirma que la Época de oro tuvo rasgos positivos jamás superados por la danza de los años subsecuentes, y señala como unas de sus cualidades principales el heroísmo –la danza se realizaba en plazas y poblados, sin los apoyos y requerimientos mínimos– y la interdisciplinarietà –la unión de los artistas que guiados por una misma finalidad lograron la construcción de un "espacio escénico global" donde se produjo, sin lugar a dudas, una coreografía nueva, con poca técnica y mucho entusiasmo.⁵²

Baud opina que *Zapata*, coreografía de Guillermo Arriaga, cierra la fase nacionalista denominada Época de oro, caracterizada por su unidad: a) una danza para el pueblo, cuya importancia radicaba en el mensaje: "El público no tenía más que contemplar el espectáculo para verse conquistado por el discurso danzado" y b) una danza promovida por el Estado.⁵³

Raúl Flores Guerrero afirma que el nombre de Miguel Covarrubias quedará ligado a la Época de oro de la danza moderna en México y que gracias al apoyo gubernamental fue posible presentar cerca de cincuenta estrenos en cuatro temporadas, dos de ellas, con la Compañía de José Limón. Señala también que tras el sexenio de Miguel Alemán, que terminó en 1952, los proyectos de Covarrubias se diluyeron y resurgieron las luchas de influencia entre los grupos. Al irse José Limón del país, el apoyo a las temporadas coreográficas desapareció, y en poco tiempo decayó "la vena nacionalista".

⁵² Prólogo a Flores Guerrero, *op. cit.*, pp. 12 y 13.

⁵³ Baud, *op. cit.*, p. 63. Las palabras de Josefina Lavalie sostienen los comentarios referentes a la finalidad popular y educativa de la danza, así como el compromiso asumido por los artistas: "Por primera vez bailábamos para obreros... y el obrero reaccionaba como si estuviéramos en una carpa... La gente que me veía no había tenido la opción de tener educación artística ni mucho menos... Nosotros pretendíamos que el arte podía ser un medio para modificar la situación, que podía crear cierta conciencia o al menos despertarla. La misma cosa que hacía Diego... era como un apostolado" (*ibidem*).

En un artículo de 1980, Guillermina Bravo se incorpora a sí misma dentro de la Época de oro y describe la danza de entonces como una manifestación pionera, apreciada por las clases populares, que finalmente obtuvo el apoyo oficial:

teatros, una escuela del Estado y grupos de artistas –pintores, músicos, literatos– colaboraban en forma decisiva en la preparación y la presentación de las obras; aún más, una orquesta especial estudiaba las partituras encargadas a los músicos mexicanos y ejecutaba las obras en las presentaciones anuales, siempre a teatro lleno, en el Palacio de Bellas Artes.⁵⁴

Críticos y periodistas han considerado a Raúl Flores Canelo como un miembro de la Época dorada de la danza. Para Miguel Ángel Quemain, el coreógrafo se mantuvo siempre en pos de “la búsqueda de lo nacional y de las raíces culturales del pueblo mexicano”.⁵⁵ A su vez, Flores Canelo constataría la tradición nacionalista de la danza moderna mexicana al afirmar que desde la llegada de Anna Sokolow y Waldeen a México, “se les transmitió a los alumnos, mis maestros, los principios y la necesidad de conservar el arte mexicano”.⁵⁶

La delimitación temporal del MMDM se encuentra en situación parecida a la de la Época de oro: según Alberto Dallal, termina en 1959;⁵⁷ Raúl Flores Guerrero considera que para esas fechas apenas se estaba gestando; en cambio, la bailarina, coreógrafa e investigadora Rosa Reyna, quien participó activamente en la danza del periodo, señala que los principios básicos del movimiento nacionalista se prolongaron hasta 1963, cuando fue disuelto el BBA; Pierre Baud ubica su inicio en el momento en que Ávila Camacho tomó el poder y marca su consolidación en el sexenio de Miguel Alemán.

Para Guillermina Bravo, esta corriente iniciada en los años cuarenta daría sus frutos quince años después; la describe como un movimiento sociopolítico con logros positivos, ya experimentados por los pintores, escritores y compositores. También indica que, conceptualmente, se trabajó sobre “la impugnación hacia la burguesía y a su arte importado”, para reencontrar las formas indígenas, restablecer los valores históricos y analizar los logros de la Revolución mexicana.

Sin embargo, ella misma presenta una visión crítica al afirmar que, si bien se explotó el talento innato de los bailarines y las posibilidades autodidactas de los coreógrafos, la danza no tenía un “lenguaje básico” que sostuviera su producción:

⁵⁴ Guillermina Bravo. “Los avatares del Ballet Nacional”, *La Semana de Bellas Artes*, México, 23 de julio de 1980, expediente BNM, Cenidi-Danza.

⁵⁵ Miguel Ángel Quemain. “Compañía de danza de Raúl Flores Canelo”, *Tiempo Libre* núm. 127, México, 15-21 de octubre de 1982, ABI.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Alberto Dallal. *La danza en México*, Estudios y Fuentes del Arte en México, LVIII, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, p. 96.

Detrás de las obras de los maestros de la pintura, del muralismo, de la música y la literatura, había, armonizada, una academia, un saber hacer las cosas; había el manejo de los elementos técnicos que permitieron a la pintura, además de la expresión de las ideas, la buena factura que le garantizó la trascendencia y la inmortalidad.

Bravo apunta también la estrecha liga inicial entre la producción coreográfica, la plástica y la literatura, que posteriormente, al encontrar un medio de expresión propio, viraría hacia el cine y la poesía:

hacíamos danzas de argumento, o sea que no hubo cambio alguno, desde el punto de vista estructural, con el ballet clásico, la única diferencia es que bailábamos descalzas y no teníamos técnica, pero conceptualmente bailábamos con base en argumentos a los cuales les poníamos pasos, basados en la cuestión política de los murales y en ciertas cosas tomadas del folklore.

En su opinión, las obras que caracterizaron al MMDM carecían de movimiento y estructura, y se sostenían gracias a la presencia de bellas mujeres que creaban un fuerte impacto.

El movimiento no tenía verdaderos planteamientos dancísticos y estaba apoyado en un nacionalismo "fácil", sin conocimientos sobre el aparato óseo-muscular. Al separarse el BNM de los planteamientos nacionalistas, afirma Guillermina, "nadie los continuó, porque no había con qué. Lo que podíamos hacer se había agotado, aunque muy brillantemente".⁵⁸

Asimismo, Bravo hizo patente el peso de la política cultural oficial:

se seguía el arte oficial o el punto de vista oficial sobre el arte. Además existían los grandes artistas de la época, que influían a todo el ambiente artístico mexicano. A la cabeza del movimiento artístico está la Escuela Mexicana de Pintura porque era la revolucionaria. Ciertos grupos gubernamentales apoyaron el muralismo y a estos grupos se unió la danza.⁵⁹

Raúl Flores Guerrero logró definir al MMDM con mayor especificidad y con una

⁵⁸ Bravo, *op. cit.* Al hablar de sus obras de aquel momento, Guillermina acepta que muchas fueron políticas y que hacía giras de investigación para conocer leyendas y grupos folclóricos en sus localidades. Su obra *El zamate* se basó en una vieja leyenda: con la idea del pájaro que roba cosas de las casas para hacer su nido, desarrolló un personaje —el funcionario del pueblo— que desencadenaba una lucha terrible al robarse a la novia de un indígena. En *Fuerza motriz*, ballet de masas, hizo una crítica a la Fruit Company (Aroeste Konigsberg, *op. cit.*, p. 182.).

⁵⁹ *Ibidem.*

temporalidad abierta. Este crítico y teórico del arte de 1953 a 1959 se sumergió en el ambiente de la danza, tratando de guiar a los coreógrafos hacia lo que él creía que era una "danza trascendente".

A lo largo de sus artículos, publicados en el suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, su concepción sobre este arte se fue perfilando y esbozó principios teóricos fundamentales. Al ser un intelectual que participó activamente en la vida académica universitaria y en la danza y las artes plásticas de la época, su opinión ganó peso entre los protagonistas de la cultura nacional. Por desgracia, su muerte repentina impidió que diera forma final a este periodo y muchas de sus ideas y reflexiones quedaron sueltas.

Flores Guerrero mantuvo una estrecha relación con el medio de la danza, en especial con el BNM. La coincidencia de objetivos con esta agrupación y las experiencias vividas entre ellos nutrieron su pensamiento y le ayudaron a esclarecer muchos de sus conceptos sobre esta disciplina. Por su parte, los artistas comprendieron y, de alguna manera, aceptaron su particular ideario, "que intentaba aportar puntos de vista iluminadores para el quehacer de la danza contemporánea [sic] en México".⁶⁰

El crítico no parece hacer una distinción tajante entre el MMDM y la Época de oro. Al concebir estos acontecimientos como un proceso histórico, pudo tomar cierta distancia, además de que contó con elementos teóricos que guiaron sus pensamientos. En sus críticas, en las que además se encuentra una somera síntesis descriptiva de las obras –tan difícil de encontrar y tan necesaria para quienes no las presenciamos–, fue definiendo lo que según él debía ser esta expresión, ayudando a construir un imaginario que llegaría a ser compartido por el campo en cuestión.

Estaba involucrado con la tendencia nacionalista, revolucionaria y social de las artes plásticas, desde donde definió su postura. Al igual que otros de sus colegas –Raquel Tibol entre las más destacadas–, sugería a la danza soluciones inspiradas, derivadas del muralismo o en relación directa con él. El crítico-filósofo fue amigo cercano de Flores Canelo, por lo que es factible suponer que su pensamiento influyó en la visión creativa del coreógrafo.

Flores Guerrero estableció con claridad las características y cualidades de una danza mexicana trascendente: a) la finalidad social de la danza, b) la cultura nacional como fuente de inspiración, c) el rechazo al folclorismo y el efectismo, y d) la integración entre forma y concepto.

a) La finalidad social de la danza: Flores Guerrero manifestó una postura idealizada fundamentada en conceptos ideológicos de izquierda, frecuentes entre los intelectuales y artistas del momento. Consecuente con estos principios, consideró

⁶⁰ Flores Guerrero, *op. cit.*, pp. 7-8.

significativa cualquier relación establecida con "lo popular", los trabajadores o el campesinado.

El prototipo artístico lo constituyó el BNM, pues sentía que sus movimientos libres de convencionalismos lograban impactar el sentimiento popular:

... los asoleados trabajadores del campo, los oscuros dependientes de las tiendas del pueblo, las sencillas mujeres de gruesas trenzas... ven en los cuerpos que danzan los propios cuerpos liberados, en las cadencias de los pies descalzos de los bailarines sienten traducida esa ansia por bailar que desde siempre ha estado latente en el alma humana.⁶¹

No obstante, sus conocimientos en historia del arte le permitían aceptar cualidades estéticas que superaran el realismo simple: no buscaba la copia, sino la transformación.

b) La cultura nacional como fuente de inspiración. El coreógrafo, "para ser contemporáneo en su expresión y sincero con su tiempo", necesitaba recurrir a su tierra y a su historia. El universalismo surgiría de forma inmanente debido al humanismo de la expresión dancística; sin embargo, "su matiz, su sentimiento, su espiritualidad, su estética, en suma, sólo pueden ser producto del interés y del conocimiento que el artista creador tenga de la tierra, del hombre y del arte de México".⁶²

El nacionalismo era, según Flores Guerrero, el camino que se debía seguir, por lo que tajante y apasionado externaba su pensar:

No sin razón he postulado siempre el nacionalismo de la danza moderna mexicana como el camino único y más seguro por razones de orden emotivo, temático, dinámico y aun técnico, para que México trascienda artísticamente en el campo coreográfico. Los mejores ballets, desde que en nuestro país se practica la nueva danza, han sido aquellos que están inspirados, vitalizados por un aliento auténtico de mexicanidad...⁶³

c) El rechazo al folclorismo y el efectismo. En su artículo "Danza para el pueblo" Flores Guerrero habló de la necesidad de que el movimiento corporal buscara "una expresión mexicana en la danza". Sin embargo, se declaró en contra del folclorismo, solución fácil e infértil, incapaz de producir una danza mexicana trascendente. En sus términos, el folclorismo era "la más fácil escapatoria al

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 39.

⁶³ *Ibid.*, p. 82.

problema de buscar lo esencial de la tradición artística del pueblo para traducirlo a los lineamientos de una creación original y propia del coreógrafo".⁶⁴

El crítico se manifestó, igualmente, en contra de la translación y a favor de la recreación; en contra de aquellos "efectos en apariencia brillantes que encubren la inconsistencia esencial de la obra creada".⁶⁵

d) La integración entre forma y contenido. En uno de sus artículos, "Forma e idea en la danza", en el que se refirió a la temporada de 1953 en el PBA, asentó la necesidad de alcanzar la integración entre lo formal y lo conceptual como vía para lograr un arte de altura. Alabó *El sueño y la presencia* de Guillermo Arriaga pues, en su opinión, en esta obra el coreógrafo logró unir la tradición y los elementos plásticos de la vida popular.⁶⁶

En alguna ocasión, Flores Guerrero se expresó abiertamente en contra de las soluciones abstraccionistas de Xavier Francis y Bodil Genkel, así como contra las intenciones "intelectualoides" de algunos coreógrafos. No obstante, alabó obras como *El muñeco y los hombrecillos* de Francis, una coreografía sin música en que se empleaban sonidos complementarios producidos por cascabeles, una máquina de escribir, una bocina, un tambor, maracas, castañuelas y ruido de periódicos; y *Juguetes mexicanos* de Elena Noriega, en la que distinguió el uso de objetos del arte popular mexicano y la música inspirada en melodías indígenas.

Para el crítico la cualidad de la danza surgiría "de la comprensión de una esencia y no de la captación de una forma".⁶⁷ Como ejemplo de un nacionalismo que daba espacio a lo universal, destacó la coreografía de Josefina Lavalle *Emma Bovary*, ya que en su opinión el espíritu de la obra era universal e intemporal, esencialmente humano.

Señaló las dos tendencias principales de la danza en aquel momento: la "escuela mexicana" que, al asimilar "elementos expresivos de validez universal", había podido superar el anecdotismo; y la "escuela internacional" que, si llegaba a comprender los valores plásticos y temáticos de la tradición y la realidad actual de México, podría dar resultados acertados.⁶⁸ La "escuela mexicana" manejaba un concepto emotivo y sensual —entendiendo por sensual lo que afecta los sentidos—, mientras que la "escuela internacional" era más racionalista e intelectualizada y exhibía una clara influencia norteamericana.

Definió la estética del MMDM resaltando los "elementos esenciales": "hondura y humanidad en el tema; simplicidad en su realización; perfección y claridad en

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25. Como ejemplo del mal uso del folclor, mencionó a algunos coreógrafos y grupos, entre ellos, el Ballet Moderno de México.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 208.

la estructura dinámica-musical y en la secuencia coreográfica y todo ello tratado con medios artísticos y técnicos cercanos a la tierra y al hombre de México".⁶⁶

Ya fuese su pensamiento original o resultado de su contacto con los bailarines y grupos del momento, Flores Guerrero sintetizó las aspiraciones de una época. Como ya se ha dicho, dio sustento a una teoría de la danza que influyó a muchos creadores. En el discurso y la obra de Raúl Flores Canelo se encontrarán varias de las ideas expresadas por el crítico.

Por otra parte, en la época contemporánea Alberto Dallal, crítico e investigador cercano al BNM, considera que el inicio de los años cuarenta marcó la segunda etapa "del desarrollo de la danza moderna en México",⁷⁰ periodo de enorme vitalidad creativa que dio como fruto "coreografías de gran imaginación y nuevos cuadros que mantendrán vigente el movimiento en términos de profesionalismo y originalidad".⁷¹ En su opinión, el MMDM vivió una "actitud de búsqueda y de asentamiento técnicos" que se apartó del impulso inicial mexicanista y expresionista.

La tercera etapa del MMDM se inició, según el investigador, con la llegada a México de Xavier Francis, maestro que apoyó el desarrollo técnico de los bailarines, y con la gira de las compañías existentes por varios países de Europa occidental, los países eurosocialistas y la República Popular China.⁷²

Dallal apunta que en esta etapa decayó la inventiva y comenzó la búsqueda técnica, mediante la cual se pensaba que era posible superar el expresionismo coreográfico y aceptar las vanguardias mundiales que renovarían la danza moderna mexicana. Señala también la necesidad de desarrollar una técnica de la enseñanza, así como de una investigación coreográfica profunda.⁷³

En este momento se invirtieron los términos de la consigna inicial de la danza moderna mexicana, ya que el objetivo sería crear una danza "de esencia universal" pero de "alcances nacionales".

Con el ánimo de ser más explícito y tratando de volcar los conceptos en obras específicas, Dallal resume los intereses coreográficos del MMDM mencionando la combinación de expresiones dancísticas y poesía (*La poseída*, 1952, c. Guillermo Keys), el uso de leyendas indígenas (*La luna y el venado*, 1949, c. Ana Mérida), del cuento infantil indígena (*Pastillita*, 1951, c. Rosa Reyna), del animismo y el folclor (*El sueño y la presencia*, 1951, c. Guillermo Arriaga), de la épica pueblerina (*La hija del yori*, 1952, c. Rosa Reyna), de la mitología popular (*El renacuajo paseador*, 1951,

⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁰ Alberto Dallal. *La danza en situación*. México, Ediciones Gernika, 1985, p. 164. Dallal menciona que esta segunda etapa será denominada Movimiento mexicano de danza moderna (MMDM).

⁷¹ Alberto Dallal. *La danza contra la muerte*, Monografías de Arte 2, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1979, p. 86.

⁷² *Ibid.*, p. 90. Cfr. también su texto *La danza en México*, 1ª parte, *Panorama crítico*, 2ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, pp. 96-97.

⁷³ Dallal. *La danza contra la muerte*, op. cit., p. 90.

c. Martha Bracho), de la gesta revolucionaria (*Tierra*, 1951, c. Elena Noriega y *Soldaderas*, 1949, c. Magda Montoya), de la crítica social (*La maestra rural*, 1953, c. Josefina Lavalle, *El demagogo*, 1956 y *Braceros*, 1957, c. Guillermina Bravo y *Rescoldero*, 1954, c. Guillermina Bravo y Josefina Lavalle) y del tema urbano (*El chueco*, 1951, c. Guillermo Keys).⁷⁴

En su libro *La danza en México*, Dallal hace un balance de la personalidad artística de Flores Canelo, a quien ubica dentro de la "segunda generación" de coreógrafos, y destaca su importancia: "es el artista que mayormente salvaguarda las actitudes dancísticas y temáticas del Movimiento Mexicano de Danza Moderna", sin por ello soslayar otras de sus preocupaciones coreográficas:

Polémico en cuanto al formalismo dancístico, Flores Canelo ha buscado otras líneas de expresión más centradas, por ejemplo, en los problemas del individuo; o bien ha registrado los variados incentivos de situaciones generales como la enajenación del hombre actual... de las veintiséis coreografías que le hicieron recibir el homenaje de 1983, la inmensa mayoría quedaría registrada en la tendencia mexicanista o nacionalista que caracterizó, fundamentalmente, al Movimiento.⁷⁵

Dallal consideró que el B1 de Flores Canelo "se significó... por un afán de búsqueda y por sus intentos de unir temas netamente mexicanos y sociales (característica del MMDM), con las tendencias más recientes de la danza contemporánea".⁷⁶

A pesar de estas diferencias en cuanto a la ubicación temporal, existe un acuerdo generalizado de los distintos estudiosos con respecto a la cualidad de ambas corrientes: el fomento y la búsqueda de "lo nacional". Sin embargo, habría que aclarar, apoyándonos en Dallal, que el término "lo nacional" incorpora tendencias muy disímiles: desde el franco folclorismo hasta planteamientos novedosos que aluden a problemas de tipo político-social y urbanos.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁵ Dallal. *La danza en México*, *op. cit.*, p. 182. El crítico incluye entre los coreógrafos del MMDM a Guillermina Bravo, Ana Mérida, Evelia Beristáin, Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Beatriz Flores, Martha Bracho, Guillermo Keys, Josefina Lavalle, Elena Noriega, John Sakmary, Raúl Flores Canelo y Carlos Gaona, entre los principales.

⁷⁶ Dallal. *La danza en situación*, *op. cit.*, p. 173.

Capítulo 2. Esbozo biográfico

Formación inicial

Raúl Flores González, conocido en el medio de la danza como Raúl Flores Canelo, segundo apellido acuñado por sus compañeros debido a las fantasiosas anécdotas que él contaba acerca de un caballo llamado El Canelo,¹ estrenó sus primeras obras coreográficas a fines de los años cincuenta. Pertenecía entonces al BNM, agrupación a la cual lo introdujo el compositor Rafael Elizondo en 1951, durante su segunda estadía en la ciudad de México. En ese año, Raúl decidió finalmente dejar su nativa Monclova para quedarse a trabajar en la capital de manera permanente. En el BNM iniciaría su entrenamiento formal como bailarín y años después, como coreógrafo.

En realidad, Raúl ya había tenido la experiencia de bailar en el PBA dos años antes, en su primera visita a la capital. En dicha ocasión interpretó con la ADM las coreografías *Norte* de Ana Mérida y *Sinfonía india* de Amalia Hernández. Lynton recogió esta experiencia de viva voz: "... estuve deslumbrado. Imagínate, bailando en el Palacio de Bellas Artes, conocer todo ese mundo de los reflectores, las escenografías que se hacían en ese tiempo, era como entrar al mundo de la magia. Sabía que de eso no me iba a curar, pero yo no estaba decidido a dedicarme a la danza. Siempre estaba dividido y, creo, hasta la fecha, entre la danza y el campo".² Tiempo después, criticaría la falta de seriedad de esta institución, que lo involucró en una función al mes de pertenecer a ella, a pesar de que, diría, todo lo realizado fue muy sencillo.³ Esta historia se repitió: a los tres meses de su entrada al grupo, bailó con el BNM *Recuerdo a Zapata*, de Guillermina Bravo.

¹ Raúl narró a Anadel Lynton que al entrar al BNM coincidió con el crítico Raúl Flores Guerrero; para evitar confusiones, un compañero lo comenzó a llamar "El Canelo", debido a que tenía un caballo de ese color y como lo extrañaba, siempre estaba hablando de él. Poco después, Raquel Tibol haría referencia al coreógrafo con ese sobrenombre y hasta Guillermina Bravo terminó registrándolo así en los programas de mano del ballet. (Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", *Una vida dedicada...* op. cit., p. 42). Por otra parte, la madre de Raúl, María Teresa González, dijo que sus amigos le decían "El Canelo" por ser "güerito y de ojos claros"; mientras que su hermano afirmó que Raúl era muy fantasioso y que lo del caballo no era cierto (Delgado M. Arrieros *somos...*, op. cit., p. 41). Para Carlos Ocampo lo importante de su apodo era que reflejaba "su condición briosa de corcel acanelado, de fiera mitológica..." (C. Ocampo, "En pos del Canelo", *Siempre*, Presencia de México. La cultura en México, s/f [c. 1996], ARFC, BNA).

² Anadel Lynton, *ibid.*, p. 41.

³ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, op. cit., p. 29.

Seguramente su presencia física, aunada a las facilidades que en aquel momento las compañías de danza ofrecían a los varones, fue determinante para el inmediato lanzamiento de Raúl al foro.

El crítico Alberto Dallal destacaría la valentía que, a pesar de las facilidades, tuvieron Raúl y otros como él al elegir la profesión de bailarín desafiando su "rol de género". Después de afirmar que Flores Canelo imprimió una "importante huella en el desarrollo de la danza moderna en México", sostiene: "En efecto, Flores Canelo junto con Federico Castro, Rosalío Ortega, José Mata, los hermanos Silva, Guillermo Keys y otros, por pertenecer a una generación de pioneros, estuvieron obligados a marcar un ritmo y una actitud".⁴

Después de esta iniciación formal y vocacional, Flores Canelo nunca más abandonó la profesión dancística. Trabajó ininterrumpidamente para el BNM de 1951 a 1966, hasta alcanzar un nivel destacado dentro del grupo.⁵ Apremiado por las necesidades económicas se incorporó por un lapso de tres años (1959-1961) a la compañía oficial del INBA (BBA); finalmente, abandonó la seguridad que ésta le ofrecía debido a lo insatisfactorio de su trabajo.

A su salida del BNM fundó inmediatamente el BI, al que se dedicó en cuerpo y alma hasta el día de su muerte, acaecida el 3 de febrero de 1992.

Desde el momento en que Raúl ingresó al BNM, se manifestó su inquietud coreográfica. Había montado espectáculos desde muy pequeño; presentaciones teatrales que incorporaban danza, en las que hacía uso de los medios a su alcance:

Mi primera coreografía... la hice a los ocho años con una sirvienta mexicana, un perro mexicano y una maceta mexicana, allá en Coahuila. La presenté durante tres días. Nunca tuve un público de menos de ocho gentes. La sirvienta, que se llama Felipa, bailó tan bien que al mes se casó con el jardinero. Al perro lo corrí por indisciplinado. Y la maceta se mostró muy agradecida por la oportunidad que le di... Imagínate cómo estaré yo de agradecido con la vida... pues para esas funciones utilicé como telón una colcha que me prestó mi tía Tencha y ahora... ahora tengo un telón de cristal de Tiffany para presentar mis obras.⁶

Otras anécdotas que Raúl contaba sobre su niñez recogen su gusto por la teatralidad y su interés en observar la vida cotidiana, fuente de inspiración interminable para su actividad compositiva.

En sus notas autobiográficas escribió:

⁴ Alberto Dallal. *La danza en México, estudios y fuentes del arte en México*, LVIII. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, p. 183.

⁵ Raúl bailó varios solos durante su participación en el BBA.

⁶ Rodolfo Rojas Zea. "En sus 25 años, estrenos de Ballet Independiente". *Tiempo Libre*, México, 27 de agosto-2 de septiembre de 1987, ABL.

Nací en un pequeño y aislado pueblo del norte de México. Un pueblo perdido en el desierto que tenía muy poco contacto con la civilización. Siendo el hijo de un acomodado y respetado ciudadano dedicado al negocio de la crianza de ganado, tuve una infancia muy agradable, sin tener otra cosa que hacer que disfrutar las bendiciones de mis buenos padres, hermanos y hermanas, y los vastos espacios abiertos que parecían no tener fin y de los cuales sospeché albergarían cosas bellas y misteriosas, si uno pudiera viajar hasta el punto donde el desierto termina.⁷

Su familia era extensa, tradicionalista, arraigada a las costumbres provincianas del norte de México. Su abuela paterna, su madre y sus tías fueron muy creativas, y desde pequeño le transmitieron el gusto por las actividades manuales. Su abuela, además de las labores cotidianas, como dar a luz a veinte hijos o encargarse de la hacienda, cabras y minas, todavía tuvo tiempo para confeccionar

tapetes de trapitos, muñecos de caña de maíz, canutos y hojas..., disfraces para los bailes, nacimientos y decoraciones para bodas y posadas, además de contar cuentos tradicionales a sus nietos mientras los ponía a desgranar mazorcas o pelar membrillos y duraznos para los exquisitos dulces caseros que preparaba.⁸

Su madre estudió piano y en su juventud la contrataban para que acompañara a las compañías itinerantes de zarzuela, carpa y variedades que llegaban a Monclova. Raúl guardó el recuerdo de su madre tocando el piano durante horas después de la cena familiar. Ella también copiaba cromos y al enviudar se aficionó a la pintura.⁹

Sin lugar a dudas, estas experiencias creativas infantiles constituyeron la base de su futuro desempeño como coreógrafo, diseñador de vestuario y de escenografías. Su abuela le enseñó también a hacer sus famosas "calaveras" para el día de muertos, de las cuales después él se sentiría tan orgulloso: "... cuando yo era pequeño, a ella no le gustaba que estuviéramos sin hacer nada. En casa nos enseñaba no sólo a hacer calaveras, sino a dibujar y pintar".¹⁰

Estas actividades le causaron problemas con el director de su escuela, un hombre rígido que lo ponía en ridículo cuando le encontraba algún boceto y le dejaba la sensación de que "eran malas esas ganas de dibujar".¹¹ Sin embargo, su necesidad de expresión fue mayor, y el mundo de los colores y las formas lo ayudaría a lo largo de su vida a encontrar su identidad.

⁷ Mecanograma en inglés, sin título, fechado en 1965, exp. RFC, Cenidi Danza (la traducción es mía).

⁸ Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 40.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Delgado Martínez, op. cit., p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

Al cumplir los trece años, fue separado de su familia –siguiendo el patrón de las familias acomodadas de las provincias nortenas– para estudiar *high school* en Estados Unidos. Su padre autoritariamente le eligió la Academia Militar de Missouri, pues tenía un alto nivel y una estricta disciplina. Raúl escribió en sus notas: “Por supuesto, nunca me preguntaron si yo quería ir”.¹² El futuro coreógrafo nunca se entusiasmó con la milicia. Le llevó más de medio año hablar inglés y recuperarse de su nostalgia por el terruño. Aprendió mucho sobre la historia de Estados Unidos, las tradiciones de su gente y la literatura, pero lamentó no haber tenido contacto ni siquiera con las personas que vivían a un lado de su puerta. Las pocas veces que era invitado a cenar en casa de alguno de sus maestros, las convenciones militares impedían toda muestra de afecto.

Al graduarse, enfrentó el problema de elegir una carrera:

digo terrible problema, porque mi papá dio por sentado desde el día que nací que yo querría ser igual que él, sólo que mejor, ya que yo tendría una educación universitaria... Como yo amaba a mi padre, y aún lo amo, fue muy doloroso desilusionarlo. Tratando de complacerlo, y sin estar muy seguro de lo que yo quería, fui a Arizona a estudiar un año.¹³

Como estudiante se las ingenió para cumplir con el plan de estudios de la Universidad de Arizona e incorporar en él materias como pintura al óleo, acuarela, dibujo y un curso de introducción al color y al diseño. Ya siendo coreógrafo, las artes plásticas le sirvieron para vestir a sus personajes y construir la atmósfera de sus obras. En varias de sus declaraciones se refirió a la relación íntima que siempre mantuvo con esta disciplina.

Al preguntársele por sus incursiones en la plástica, declaró haber pintado mucho, aunque jamás se atrevió a exponer sus cuadros; lo que pintó lo destruyó o le sobrepuso algo nuevo sobre el lienzo. Hizo también escultura, pero en su opinión, nada valioso. No obstante, como artesano y “en su propia rama” se consideró el mejor del mundo y reconoció en ello una vocación: “El hacer ca-



Diseño de calavera. s/c. AM.

¹² Mecanograma en inglés..., *op. cit.*

¹³ Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 27.

laveras de alambre y papel de china es para mí una necesidad; creo que si no me metiera periódicamente en ese mundo de colores y formas, seguramente sería ya un alcohólico o por lo menos más neurótico... Me siento muy feliz en este juego de darle vida a la muerte".¹⁴

El coreógrafo dejó sus figuras artesanales por algún tiempo, pero ya como bailarín las retomó: arcángeles, magos, santos reyes y diablos salieron de sus manos. Este pasatiempo le brindó muchas satisfacciones y menos dolores de cabeza que la danza, ya que, según decía: "Sobre mis personajes de papel de china y alambre tengo un pleno dominio. Con ellos no tengo que pelear".¹⁵

Malkah Rabell señaló acertadamente las múltiples facetas artísticas del coreógrafo, a quien consideró uno de los mejores debido "a su interpretación muy peculiar del ritmo y de la expresión plástica", que hunde las raíces en su tierra y en el sentir de su gente. Ella comentó que cuando se cansaba de ser coreógrafo, "tan sólo coreógrafo", buscaba desahogo en el arte popular y en la artesanía, "en cuyas manos se volvía arte".¹⁶

Gracias a sus conocimientos y habilidades en las artes plásticas, Flores Canelo se convirtió en un excelente diseñador, ya que entendía lo que era estar dentro del escenario, además de que tenía "un gusto espléndido".¹⁷ Raúl creía que los pintores buenos y famosos, sin importar "cuánto brillo añadían con sus nombres a los programas", no eran necesariamente buenos diseñadores para la escena: "No puedo pensar qué sería peor para un bailarín -excepto quizá una rodilla rota- que tener que bailar con un vestuario que no le gusta o con el que no se siente bien".¹⁸ A pesar de reconocer que distaba mucho de ser un experto en este campo, ya que nunca había estudiado diseño formalmente, estaba seguro de que entendía a los coreógrafos y de que podía distinguir lo que les fun-



Ciclo. Foto: Jorge Contreras C., s/f ARL

¹⁴ *Ibid.*, p. 27. En un concurso organizado por el Fondo Nacional para las Artesanías (FONART), uno de los nacimientos de Raúl ganó el primer premio. También, se sintió muy contento al descubrir sus figuras de alambre en la casa de Cesare Sabbatini en Roma, durante la gira de 1957. Cuando estuvo becado en Estados Unidos, se ayudó económicamente vendiendo sus creaciones artesanales. La tradición de confeccionar calaveras, ángeles y reyes de papel de china convertía la casa de Raúl en un fantástico taller los últimos meses de cada año. (A. Lynton, *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 42.)

¹⁵ Malkah Rabell. "Raúl Flores Canelo y sus damas calaveras". *El Día*, México, 2 de noviembre de 1979, expediente RFC, Cenidi Danza, p. 18.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Entrevista a Lin Durán sobre Raúl Flores Canelo, mecanograma, 9 de enero de 1995, México, expediente BNM, Cenidi Danza.

¹⁸ *Mecanograma...*, op. cit.

cionaba; y se burlaba: "En tierra de ciegos el tuerto es rey".¹⁹ Al paso del tiempo reconoció como sus mejores trabajos los realizados para *El paraíso de los ahogados, Imágenes de un hombre* (1958) y ¡Un cuento!²⁰

Después de estudiar un año de *college*, Raúl decidió tener una plática seria con su padre, en la que le planteó sus inclinaciones artísticas:

Le dije que ya había escogido una forma de vida distinta; una vida que era completamente ajena a la suya... pero en la que yo intuía había un lugar para mí... No tiene caso describir las lágrimas que fueron derramadas por mis padres, abuelos, tías, sirvientes, amigos y por mí. Yo tenía una sensación muy extraña. Parecía como si hubiera sido enterrado por todas estas buenas personas que quería tanto. En cierta forma, era verdad. Pero juré ese mismo día que habría una resurrección... y ¡la hubo!²¹

Raúl salió de su pueblo con ochocientos pesos en la bolsa, "diez huevos y sandwiches, mis materiales de pintura y un corazón roto, que podía ser reparado". Por primera vez se ganó la vida en México, realizando toda clase de trabajos y nunca se le ocurrió pedirle dinero a su padre, ni en las peores crisis: "Vivía en una azotea, donde se encontraban los cuartos de los sirvientes del edificio y, a excepción del inconveniente del baño, disfruté cada minuto. Trabajaba en la mañana y en la tarde asistía a mis clases de arte".²²

Curiosamente, su llegada a México se debió, en parte, al convencimiento hondo de quererle dedicar a la plástica, idea que repentinamente cambió al descubrir la danza como una posibilidad de vida real.

Su maestro lo envió a la ADM para que dibujara cuerpos en movimiento, experiencia que lo sumergió en un estado emocional incomprensible, que lo llevaría a desviar el camino que hasta entonces había elegido:

Era la primera vez que asistía a un estudio de danza, sólo me pude concentrar lo suficiente para hacer unos cuantos bocetos. Al día siguiente fue más difícil y a los siete días ya ni siquiera cargué mis materiales de dibujo. Por el contrario, llevé un traje de baño y una camiseta y quizá debido a la escasez de bailarines varones, fui gustosamente aceptado en la barra.²³

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Entrevista a Lin Durán, *op. cit.*

²¹ Mecanograma, *op. cit.*

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Tiempo después Raúl le comentó a Anadel Lynton que le había costado trabajo aceptar que por las exigencias del BNM no había podido seguir en San Carlos (Lynton, "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, *op. cit.*, p. 42).

Había disfrutado del baile de salón durante su adolescencia y en Estados Unidos aprendió los ritmos de moda: el *jitterbug* y el *boogie boogie*. La danza popular le abrió un mundo interesante y provocativo, donde “los blancos le enseñaban la parte atlética y los negros la elegancia y el *savoir faire*”.

A Pedro Moreno Salazar le contó sus experiencias en el Salón Verde, lugar que frecuentaba de pequeño y que nos permite reconstruir el ambiente de los bailes en su natal Monclova:

Era un cuarto grandote, de mucha tradición, porque creo, ya existía cuando mi madre era joven. Yo lo frecuenté desde los doce años, en que empecé a bailar; había bailes los jueves, a veces los domingos; valía 50 centavos el distintivo... ahí se bailaba yo creo que guaracha, swing. Un swing monclovense, un poco de Dixieland. Tocaban la Orquesta Casino y la Orquesta Modelo... música de las grandes bandas estilo Glenn Miller... te estoy hablando de los cuarenta... yo me hice amigo de los meseros y con muchos trabajos logré que me invitaran a los lugares de reunión de los negros, fiestas y lugares de baile.²⁴

Sin embargo, fue la danza profesional la que marcó su sensibilidad: “La primera danza que vi en mi vida fue *Las sílfides*, con el Ballet Ruso de Montecarlo... en Phoenix, Arizona... Fue muy hermoso descubrir a los 17 años que existe la vida a un nivel superior. El *shock* fue tremendo”. Su emoción fue tal, que sintió cómo se le “erizaban los pelos”.²⁵

A Lynton le confesó más tarde que ésa había sido “la noche”:

Salí del teatro brincando... haciendo los brincos que había visto... por toda la banqueta... No creas que dije ‘yo quiero ser bailarín’... pero sí tomé la decisión de decirle la verdad a mi papá y venir a México a estudiar artes plásticas en San Carlos. Le di las llaves del Lincoln Continental convertible a mi padre... fue violento decirle así de pronto, pero me respondió ‘Que Dios te bendiga’, se dio la media vuelta y echó su lagrimita...²⁶

En México, sin perseguir este objetivo y casi por casualidad, se le presentó la posibilidad de bailar en forma profesional con el BNM. Magnolia Flores, con quien se casó en 1955 y que lo apoyó durante los vaivenes de su azarosa vida, recordó aquellos tiempos: “Vestía un pantalón y una camisa vaqueros. Incluso traía un sombrero de fieltro tipo nortño”.²⁷ Ella destacó también algunos rasgos de su

²⁴ Pedro Moreno Salazar. “Aún en desarrollo la danza en México”. *Vanguardia*, Monclova, Coahuila, 7 de agosto de 1988, ABL.

²⁵ Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 37.

²⁶ Lynton, *Una vida dedicada...*, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 42. Raúl asentó en sus líneas autobiográficas que tenía dos hermosos hijos, que su esposa tra-

personalidad, como su extremada timidez, su simpatía, así como su gran atractivo físico:

Cuando llegaba entraba con mucha confianza. Rodeaba el estudio con humildad. Se vestía e iba a tomar la clase... Me impresionó porque no era como los demás bailarines... El nortño no era así. Siempre fue muy atento, introvertido. Cuando terminaba la clase, se volvía a vestir y se despedía con mucha atención... Era un tipo distinguido, bien parecido. A todas –a Guillermina, a Lin Durán y a mí, por supuesto– se nos hacía como un Dios.²⁸



Caricatura de RFC. *El Universal*, 27 de mayo de 1990, BNA.

su opinión fue valorada y respetada por todos los integrantes del BNM, quienes le reservaron un lugar relevante dentro de él.³⁰

Raúl llegó a la ciudad de México en el momento cumbre de la danza moderna, una época llena de idealismo, cuando los artistas se dedicaban a su profesión con una gran generosidad y un sentido claro de su función social. Le tocó vivir una época compleja, rica, artística e ideológicamente. Los bailarines eran muy jóvenes, no había elementos técnicos consistentes y los coreógrafos se hacían a sí

Con el tiempo llegó a ser el alma de la compañía, donde destacó por su creatividad y simpatía. Preocupado por embellecer su entorno, buscaba soluciones sencillas para mejorar el estudio. Gracias a su “chispa”, se convirtió en el centro de atención del grupo: las bromas, los dichos, las celebraciones, estaban a su cargo: “El día de muertos festejábamos con las calaveras hechas por él... las dibujaba, componía un versito, muy ingenioso”.²⁹

También las ideas de renovación grupal partían de Raúl. Era satírico, “chacotero” y en ocasiones “berrinchudo”, pero su concepto de entrega y disciplina fue siempre estricto, nunca faltó a las clases ni a los ensayos. A pesar de su timidez, su peculiar personalidad se impuso y

bajaba como secretaria en el IMSS, razón por la que tenía que trabajar duro y convertirse en un buen artista. Afirmó también que su esposa tenía confianza en su talento y que estaba dispuesta a ayudarlo de cualquier manera, por lo que no podría desilusionarla (*Mecanograma...*, *op. cit.*).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Josefina Lavallo sobre Raúl Flores Canelo, México, 11 de diciembre de 2002 (inédita).

³⁰ *Ibidem*. En 1965 admitió que seguiría trabajando y ayudando a convertir al BNM en un grupo de bailarines líder y el más respetado en el mundo (*Mecanograma*, *op. cit.*).

mismos aprendiendo por ensayo y error.³¹ No obstante, artistas de distintas disciplinas, mexicanos y extranjeros, cobijaban amorosamente a la danza brindándole sus experiencias creativas.

Raúl Flores Canelo encontró en esta particular expresión dancística una razón de existencia; al paso de los años y al vivir épocas distintas llegó a sentirse distante e incomprendido, pues percibía que los bailarines y coreógrafos habían cambiado de rumbo y traicionado la razón de ser de aquellos tiempos extraordinarios.

Si bien compartió este clima heroico, la principal influencia como coreógrafo la heredó del BNM, entonces agrupación débilmente constituida pero que por su fortaleza y entrega pudo desarrollar cualidades que le otorgarían, al poco tiempo, un liderazgo indiscutible. En esta compañía Raúl se formó física, ideológica y artísticamente, formación sobre la cual construiría su futuro como artista independiente.

Afianzó los pensamientos con los que coincidía y rechazó posturas formales o conceptuales que, sirviéndole de base, abandonó para establecer su propia identidad. Los conceptos y actitudes derivados de esta época, que lo marcarían de por vida, fueron los siguientes:

La liminaridad

No contamos con una historia detallada del BNM, pero se podría afirmar que en su inicio fue un fenómeno liminar, que sobre la base de la libre experimentación consiguió cumplir los objetivos que se había planteado en ese momento. Al colocarse en la liminaridad desarrolló nuevas posibilidades de creación y propuestas formales e ideológicas que le permitieron adelantarse a su tiempo.

Raúl, el rebelde, encontró en el BNM otros que, como él, querían expresarse con la danza. La misma directora, Guillermina Bravo, se había separado del proyecto de la ADM por diferencia de concepciones con Ana Mérida, con quien compartía la dirección.³² Raúl hizo intentos por pertenecer a la agrupación oficial en distintos momentos de su inicio formativo, pero sintiéndose constreñido, prefirió apostar a la independencia, junto con el BNM. Así también, al fundar el BI, buscó conformar una agrupación que pudiera crecer junto con él, sin ataduras estéticas, políticas ni de convivencia social.

El BNM representó en aquel entonces –y a pesar de su subsidio aún ahora– la aspiración de tantos otros grupos anteriores y posteriores: construirse un destino sustentado en una ideología propia. La decisión de Guillermina Bravo de sepa-

³¹ Anadel Lynton. "Guillermina Bravo", mecanograma, expediente GB, Cenidi Danza, sin fechar. Guillermina dijo en esta entrevista que se volvió coreógrafa porque se necesitaban danzas y ella tenía que hacerlas.

³² Guillermina Bravo fundó el Ballet Nacional en 1948; al año se instituyó como asociación civil y dos años después estableció su sede en la Calle del 57, donde permaneció hasta su traslado a la ciudad de Querétaro.

rarse de la escuela y la compañía oficial y asumirse independiente, a la larga la convirtió en dueña de su destino.

Por aquella época, muchos otros grupos surgieron bajo el amparo de algún apoyo oficial, casi siempre temporal, para desintegrarse al poco tiempo. El BNM subsistió gracias a su claridad de objetivos, su entereza, la entrega de sus miembros a su causa y el apoyo que recibió de algunos funcionarios del gobierno. Lin Durán, miembro del grupo, describió el sentir general de aquellos momentos: "Era la pasión de estar haciendo algo importante y nuevo, 'el incomprendido de la vanguardia'..."³³

La opción de independencia elegida por Guillermina le enseñaría a Raúl no sólo las dificultades de la subsistencia, sino las innumerables oportunidades que pueden surgir para grupos de esta naturaleza. Al no contar con el apoyo oficial, muchas puertas estaban cerradas para el BNM, por ejemplo, el PBA. Sin embargo, nuevos e interesantes caminos se le abrieron al acercarse a otras instituciones gubernamentales y, sobre todo, a otros espacios escénicos y otros públicos. Si bien estos nuevos apoyos no se tradujeron en un subsidio económico directo y constante, el grupo consiguió una nueva plataforma para sus presentaciones.³⁴

Por un largo periodo no fueron admitidos dentro del PBA, debido a su rompimiento definitivo con la danza oficial o a su ideología de izquierda, que menospreciaba un arte con características "burguesas". Al cabo de los años, la calidad de sus propuestas y su oficialización le ganarían un lugar privilegiado en ese foro.

Estas experiencias liminares fueron, sin duda, recogidas y asimiladas por Raúl; al fundar el BI, poseía una visión amplia y realista de lo que significaba ser independiente.

El concepto de compromiso

Desde su infancia, Raúl mostró su solidaridad con las clases populares, de ahí que la idea del compromiso social del arte lo atrapara de manera definitiva. Habría que recordar que en el México de los años cuarenta la ideología revolucionaria estaba aún presente en la vida política y cultural; la izquierda poseía una fuerte influencia y los ideales de la igualdad socialista y comunista mediaban el imaginario de muchos intelectuales y artistas.

Seguramente, Raúl eligió pertenecer al BNM cuando se sintió atraído por los objetivos del grupo, entre los más importantes, el reconocimiento de la función social de la danza, la denuncia y el apoyo a la transformación de las estructuras sociales. Su declaración de principios en ese momento era:

³³ Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 188.

³⁴ Guillermina Bravo había colaborado en la redacción de la Ley Orgánica del INBA, y se basó en ella para solicitar apoyo.

El Ballet Nacional es una organización que trabaja sobre la base de que el arte coreográfico no constituye una simple expresión cultural abstracta, sino debe cumplir con la misión de coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México. Con esta base el Ballet continúa la obra de creación de una danza moderna mexicana, lo suficientemente sólida para que se extienda y perdure en progreso constante, lo suficientemente fuerte para adquirir alcances universales, lo necesariamente auténtica para conmover y estimular al pueblo mexicano. Para ello, el Ballet Nacional marcha sobre dos líneas directrices: técnicamente trabaja para asimilar todo lo que la danza ha creado en sus formas históricas, clásicas o modernas, proyectándolo en una nueva técnica; conceptualmente se esfuerza por expresar la tragedia y el vigor de México, los problemas y las angustias, las esperanzas y anhelos de nuestra Nación genuina.³⁵

No es extraño que las primeras funciones del BNM se sustentaran prioritariamente en las obras de Waldeen,³⁶ principal promotora de una idea social de la danza. Las coreografías con esta tendencia y que constituían la parte medular de su programación fueron *La Coronela* y *La doncella del trigo*. Posteriormente se agregarían *Tres estampas de la vida patria* y *Estudio revolucionario*.

El ambiente de seriedad y deseo de profesionalización, así como la solidaridad entre los compañeros y la idea del compromiso con el arte, hicieron del BNM un grupo por demás atractivo.³⁷

Valentina Castro, bailarina destacada, explicó su participación en él:

Cuando comencé en la danza... surgía todo un movimiento nacionalista que se sustentó en una problemática que vivíamos en carne propia. Siempre pensé que la danza debía reflejar ese sentir y fue una de las cosas por las que me adherí al Ballet Nacional. Guillermina Bravo en ese periodo hacía una danza en que se fusionaban la problemática nacional y la vanguardia.³⁸

Flores Canelo se formaría en los planteamientos artísticos que daban prioridad a la finalidad social del arte y la danza. Posteriormente, haría una síntesis conceptual enlazando sus intereses a los del proyecto vasconcelista, que se preocupó,

³⁵ Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 187.

³⁶ Waldeen se separó del BNM en 1950 por discrepancias en la forma de trabajo. La coincidencia ideológica, así como la carencia de un repertorio propio, fueron suficientes razones para mantener las coreografías de Waldeen dentro del BNM (*ibid.*, pp. 192-193).

³⁷ Como lo indica Margarita Tortajada, estos principios estaban inspirados en un espíritu de servicio: "... lo importante para ellos era lo que el artista podía dar al país y dieron funciones especialmente populares" (*ibid.*, p. 188).

³⁸ Oscar Flores Martínez. "Valentina Castro". Una vida dedicada a la danza, *Cuadernos de Danza* núm. 22, México, Cenidi Danza, INBA, 1990, p. 34.

como lo declaró Valentina, por hacer un arte de altura, pero "conectado con la gente del país donde vives".³⁹ A lo largo de la existencia del BI esta premisa continuó viva, ya que Raúl nunca le daría la espalda al compromiso vital, personal, que algún día adquirió con su país mediante la danza.

El heroísmo

Raúl tenía una idea romántica e idealizada de la actividad artística, de ahí que bautizara a los bailarines como "los cirqueros de Dios". La ocasión de participar en las primeras funciones del BNM le dio forma, seguramente, a su idea del destino heroico del artista. Emilio Carballido describió las presentaciones del grupo en tabladitos improvisados al aire libre y en salones de asamblea de los sindicatos. Con el entusiasmo se trataba de suplir la falta de recursos técnicos y económicos, y si bien los resultados no eran los esperados, había en este intento algo "tan memorable y tan conmovedor como en los estallidos iluminados, irrepetibles, torpes, del sentimiento adolescente".⁴⁰

En distintos momentos, el coreógrafo haría alusión a las vicisitudes de la danza y a la manera en que los artistas las vivían y superaban cotidianamente. Las primeras giras artísticas del BNM serían memorables; viajaban sin comodidades escudados en la convicción desinteresada y firme de "llevar la cultura al pueblo".

En 1962, mucho después del auge "nacionalista", Anadel Lynton, bailarina del BNM y posteriormente del BI, recreó esta vivencia:

Una de las experiencias emocionantes en mi participación en Ballet Nacional fue una función sobre una tarima en el pueblo minero de Barroterán, Coahuila. El mismo pueblo se ocupó de la construcción y los que no clavaban tablas, entre ellos muchas mujeres y niños, de todas maneras estuvieron presentes desde horas antes, pendientes de los artistas. La función, que incluía obras de Guillermina, de Raúl Flores Canelo y de Carlos Gaona, fue recibida con respeto, interés y fascinación, y al finalizar se sentía que el público quedaba todavía en espera de más.⁴¹

Raúl Flores Canelo rememora haber bailado en lugares extrañísimos, por ejemplo, en atrios de iglesias. Los estadios, las canchas deportivas, las plazas y los pequeños y desprovistos teatros de pueblo servían, igualmente, de foros. Su testimonio complementa la visión de otros participantes de aquel momento histórico:

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Emilio Carballido. "La danza contemporánea y el Ballet Nacional", mecanograma, expediente BNM, Cenedi Danza.

⁴¹ Anadel Lynton, "Guillermina Bravo", mecanograma, expediente GB, Cenedi Danza.

Las funciones se daban sobre lo que fuera. Con un foco, con lámparas; en un entarimado o en una cancha deportiva. Una de las cosas que a mí me gustó mucho fue conocer todos los lugares que de otra manera jamás hubiera conocido. Sobre todo Michoacán y Oaxaca, que eran lugares muy exóticos para mí. Eran giras como safaris. Íbamos en unas camionetas de la Secretaría de Recursos Hidráulicos. A veces el chofer se emborrachaba y yo tenía que manejar. En general, había un público que nunca había visto un espectáculo como el nuestro. Nada más lo que ellos producen, y que son espectáculos teatrales, pero más bien religiosos.⁴²

Raúl destacó también su encuentro con ese público acostumbrado a celebraciones rituales, que no aplaudía ni entendía que el espectáculo terminara así nada más: "El ver esto les causaba embeleso. Terminábamos y no se iban. Se quedaban sentados. Eran sensaciones muy especiales".⁴³

Carlos Gaona, bailarín y coreógrafo del BNM, comentó en alguna ocasión que si bien la calidad de estas presentaciones no era la óptima, debido a las condiciones técnicas y a la falta de creaciones pensadas específicamente para aquellos foros —idea desarrollada posteriormente por Raúl en el BI—, la entrega de los bailarines se ganaba a la gente, que les retribuía cantando, bailando y recitando. Afirmó también que el BNM era el único grupo que se presentaba en poblaciones apartadas y sin infraestructura, y que a pesar de ser muy criticados por esto, ellos se sentían orgullosos.

Para el BNM el público popular era de gran importancia. Esta consideración por el público resultaría fundamental para Raúl Flores Canelo, cuando fuera director y coreógrafo de su propia agrupación.⁴⁴

Las vivencias en las poblaciones rurales, con las culturas otras de México, se convirtieron en un verdadero encuentro antropológico, que conformó el desarrollo conceptual y creativo del grupo y de cada uno de sus miembros. No obstante, habría que destacar que la propuesta de investigar y trabajar en las comunidades fue una premisa promovida por la ADM desde su fundación en 1947, que a su vez recogía la herencia del pensamiento vasconcelista y la práctica de los maestros misioneros.

Además de estos alicientes emotivos, de suma importancia para los jóvenes bailarines, la personalidad de Guillermina Bravo, poderosamente atractiva, los cohesionaba en objetivos comunes. Carlos Gaona hizo comentarios sinceros sobre quien lo inició artísticamente:

⁴² Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 188-189.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

Es muy inteligente y sabe envolver. Se hace querer. Es muy estimulante la experiencia de haberla gozado y sufrido. Entré en pañales y le creía todo. Creía en la compañía. Tomábamos muy en serio la crítica y la autocrítica; al principio (ella) propiciaba la fraternidad y la discusión.⁴⁵

Anadel Lynton afirmó que Guillermina inspiraba devoción y que su meta era la dedicación "en cuerpo y alma" a la compañía. Propiciaba una fuerte vida comunitaria que evitaba la dispersión de la energía de sus bailarines: "Siempre había un cuarto en el estudio para descansar, platicar, comer, hacer fiestas de vez en cuando, arreglado acogedoramente con cojines, carteles, etc. A veces vivían allí los más jóvenes o desamparados durante largos periodos".⁴⁶

Para Raúl el BNM representó también un lugar en el cual la experiencia colectiva resultaba más importante que la individual; el espíritu democrático y la participación eran constantemente fomentados. Igualmente, todas las responsabilidades del grupo eran compartidas.

Afirma Lynton que el BNM funcionaba como una especie de comuna, mucho antes de que se pusiera de moda el término; los bailarines compartían la estrechez económica del grupo, pero también la solidaridad y la gran riqueza del profesionalismo, la disciplina y el aprendizaje común.⁴⁷

La trascendencia de la danza

Según el pensar de la época, la danza podía adquirir trascendencia social si lograba compenetrarse con los problemas del país y expresarlos. Guillermina Bravo persiguió este objetivo, por lo que en sus coreografías buscó la mirada crítica que le confiriera a la danza el calificativo de "arte mayor".⁴⁸

También hizo esfuerzos tendientes a una formación integral -física, conceptual y emocional- de sus bailarines, ofreciéndoles cursos especiales que les abrían nuevas perspectivas artísticas y hasta políticas: Guillermo Noriega enseñó música; Luisa Josefina Hernández, análisis de textos y composición dramática, y Bodil Genkel, coreografía.⁴⁹

EL BNM extendió su radio de acción al impulsar a músicos como Rafael Elizondo y Guillermo Noriega y a escenógrafos como Marcial Rodríguez, Raúl Flores Canelo, Guillermo Barclay y José Cuervo, enriqueciendo el medio artístico nacional.⁵⁰

Las características descritas, novedosas en cuanto a organización y finalidad,

⁴⁵ Anadel Lynton. "Carlos Gaona". Una vida dedicada a la danza. *Cuadernos de Danza* núm. 22, México, Cenidi Danza, INBA, 1990, p. 42.

⁴⁶ Anadel Lynton. "Guillermina Bravo", mecanograma, *op. cit.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Aroeste Konigsberg, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁹ Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 537.

otorgaron al BNM una fuerte cohesión, patente al entrar en competencia con otros grupos. Basada en críticas de la época, Margarita Tortajada hizo una comparación entre el desempeño de la ADM y el BNM, con un resultado positivo para este último.⁵¹

Como ya se dijo, Raúl Flores Canelo ganó un lugar de reconocimiento dentro del BNM. No sólo bailó y fue coreógrafo y diseñador de vestuarios y escenografías, sino que su opinión tuvo peso en la toma de decisiones sobre el destino del grupo. Efraín Moya, miembro del mismo, destacó la comunicación existente entre Guillermina Bravo, Carlos Gaona, Federico Castro y Raúl. Ellos conocían los montajes que estaban en puerta e intercambiaban opiniones de carácter administrativo y artístico.⁵²

Anadel Lynton afirma que a pesar de que ella entró al BNM en 1960, cuando Flores Canelo estaba participando con la compañía oficial, se sentía su presencia; sus coreografías y diseños estaban vigentes, y los bailarines hablaban de él cotidianamente, como si siguiera siendo parte de la agrupación.⁵³

Años después, como líder del BNM él se esforzaba por generar una atmósfera positiva para el desarrollo de sus integrantes, retomando y adaptando muchos de los conceptos descritos. Asimismo, se preocupó por mantener un clima democrático en lo creativo, a la vez que propiciar la unión y comunicación entre los integrantes del ballet.

Raúl, ejecutante

Según describen Lin Durán y Manuel Hiram, Raúl Flores Canelo no fue un bailarín técnicamente fuerte, debido a que empezó su formación muy tarde. Sin embargo, ambos coinciden en que gracias a su físico –su apariencia era notable, llamaban la atención su rostro y sus grandes ojos–⁵⁴ y expresividad, logró superarse y llegó a ocupar una posición destacada dentro del medio.

Raúl sabía sacar ventaja de sus limitaciones, ya que si bien no podía levantar la pierna a 90 grados, lo hacía de forma tal, que impactaba; tampoco poseía flexibilidad pero era fuerte y manejaba distintas dinámicas, por lo que captaba la atención del público. Debido a que tenía la presencia de un “bailarín noble”, con frecuencia era invitado a bailar con las compañías de clásico, invitaciones que él nunca aceptó: “Los de Ballet Concierto... me decían que yo estaba fuera de lugar en los ballets mexicanistas... a lo mejor debí haber sido príncipe... pero me quedé con los descalzos bailando en los pueblos. Yo intuía una verdad más afín a mí, y lo clásico, aunque sí me gustaba, siempre lo veía como algo artificial, muy amanerado”.⁵⁵

⁵¹ *Ibid.*, pp. 194-195.

⁵² Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Efraín Moya sobre Raúl Flores Canelo, México, 14 de agosto de 2002 (inédita).

⁵³ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002 (inédita). Los diseños para *El paraíso de los ahogados* los realizó estando fuera del BNM.

⁵⁴ Entrevista con Lin Durán sobre Raúl Flores Canelo, s/r, 9 de enero de 1995, Cenidi Danza.

⁵⁵ Lynton, Raúl Flores Canelo..., *op. cit.*, p. 42.

A Raúl se le podían perdonar los errores técnicos –aunque el giro era su fuerte–, ya que poseía una calidad especial, tenía elegancia, físico y “el don del foro”. Muchos de sus admiradores afirmaban que de su persona emanaba “una cosa bella”.⁵⁶

Nacho López aseveró haber conocido a Raúl cuando bailaba en el BNM. Desde entonces siguió su carrera, considerándolo como uno de los artistas más serios y comprometidos con su época, ya que su intención no era “hacer una danza corpórea, únicamente estética”, sino reflexionar de manera personal y “reflejar los problemas de su tiempo”. Con su peculiar mirada de fotógrafo, sintetizó la cualidad expresiva de Raúl al moverse: “parece como si el cuello girara casi 360 grados; este movimiento es el que dirige al resto del cuerpo imprimiéndole una dinámica extraña; parecía que al bailar quería alcanzar algo”.⁵⁷



Raúl Flores Canelo en *Desiertos*. Foto s/f, ABE.

En un principio, Raúl tomó las clases que se impartían en el BNM al estilo de Waldeen, que en realidad no era una técnica. En la década de los cincuenta fueron invitados José Limón, Doris Humphrey y posteriormente Xavier Francis, para dar clases y montar obra con la compañía oficial de la ADM. Raúl hizo un recuento de lo que significó para él y para otros bailarines mexicanos asistir a ellas, ya que difícilmente se encontraban maestros que manejaran realmente alguna de las técnicas modernas.

A pesar de haber recibido buenas bases con Guillermina Bravo, Flores Canelo consideró que fue Xavier Francis quien despertó su capacidad como bailarín: “las clases que tomábamos eran malas, improvisados los maestros, y Francis llegó con un rigor, con un gran conocimiento de la danza. Como bailarín él me formó”.⁵⁸

Ha sido difícil rastrear la participación de Raúl Flores Canelo durante los primeros años del BNM, no sólo porque los archivos de estas épocas desaparecieron al cambiar su sede a Querétaro, sino porque muchas de sus presentaciones carecieron, seguramente, de una promoción adecuada.

⁵⁶ César Delgado Martínez. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, segunda parte, mecanograma, s/f, Cenidi Danza.

⁵⁷ Elvira García. “El Ballet Independiente de Flores Canelo”. *La Semana de Bellas Artes* núm. 203, México, 21 de octubre de 1981, ABI.

⁵⁸ Pedro Moreno Salazar. “Aún en desarrollo la danza en México”, *op. cit.*

En 1951 apareció su nombre en el programa de una gira del grupo, a Michoacán.³⁹ En dicha ocasión el repertorio fue *Recuerdo a Zapata*, *La conquista del agua* y *Alturas de Machu Picchu* de Guillermina Bravo, y *Suite mexicana Concerto*, *Carta a las madres del mundo* y *El niño y la paloma* de Josefina Lavalle. Tal parece que la participación de Raúl se limitó a la primera de las obras registradas. Al año siguiente Raúl viajó con el BNM durante las giras por los estados de Veracruz y Puebla.

A fines de 1953 el BNM apareció por primera vez en la programación del PBA, como invitado del Ballet Mexicano (BM) de la ADM, que presentaba su séptima temporada. Esta compañía estrenaría *Zapata* de Guillermo Arriaga, obra que obtuvo gran reconocimiento de la crítica. El BNM bailó *Concerto*, *La maestra rural* y *Emma Bovary* de Josefina Lavalle, y *La nube estéril* y *Guernica* de Guillermina Bravo. En el programa se registró a Flores Canelo como bailarín de las obras *Concerto* (con diseños hechos por él), *Guernica* y *La nube estéril* (bailó El brujo) y a Magnolia Orozco como encargada de difusión.⁴⁰

Durante este periodo inicial el grupo tuvo grandes dificultades para sostenerse, por lo que algunos bailarines, entre ellos Raúl, e incluso Guillermina Bravo, se prestaron para colaborar con otras compañías.

En 1954 el BNM no pudo presentarse en la temporada anual del PBA debido a la censura aplicada a *Rescoldo*, ballet en dos actos y seis escenas, con coreografía de Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, libreto y música de Guillermo Noriega y diseños de vestuario de Gabriel Fernández Ledesma. La justificación de tal exclusión tuvo tintes políticos: se le tachó de obra comunista. No obstante, la coreografía obtuvo el respaldo de la prensa, que criticó abiertamente la decisión del INBA. Raúl Flores Guerrero señalaría la audacia de Guillermina al presentar una coreografía que abarcaba un programa completo,⁴¹ idea que sería trabajada posteriormente en algunas de las coreografías de Flores Canelo.

Durante 1955 hubo conflictos internos en la compañía oficial, por lo que no se pudo llevar a cabo la temporada anual; sin embargo, el BNM trabajó arduamente llevando sus presentaciones a provincia.⁴² En 1956, en la función conjunta del BBA y el BNM, Raúl bailarían *El gendarme* en la coreografía *Juan Calavera* de Josefina Lavalle, a la que también le diseñó el vestuario.

Ese mismo año, Guillermina Bravo sostuvo una entrevista con Raquel Tibol,

³⁹ Esta gira fue patrocinada por la Comisión de Tepalcatepec, SME, SRH, Comisión Nacional del Maíz, Dirección Federal de Alfabetización, el general Lázaro Cárdenas y otros (Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 221-222).

⁴⁰ El crítico Raúl Flores Guerrero marcó los estilos de las coreógrafas más experimentadas: "El realismo expresivo de Guillermina Bravo y el poético dinamismo de Josefina Lavalle". Señaló también que las obras de esta compañía eran superiores en calidad a las de la ADM (*ibid.*, p. 262).

⁴¹ Dos años después, esta obra también fue censurada cuando apareció por Canal 5 de televisión (*ibid.*, p. 296).

⁴² Se presentaron en el Teatro Calderón de Zacatecas, en 1955 (*ibid.*, p. 298).

en la que hizo una declaración histórica sobre la necesidad de un cambio de rumbo para la danza, iniciando las discusiones en torno al tipo de entrenamiento técnico. Al parecer, el nuevo interés adoptado por el grupo fue la causa de que tiempo después Flores Canelo optara por la independencia.

Guillermina asentó en aquel momento:

Me he propuesto el olvido de mi tendencia; creo que ésta debe subyacer en la obra. Llega un momento en que el cuerpo del bailarín piensa más que su mente. Mi esfuerzo intelectual, en el mejor de los casos, consiste en lograr que mi conciencia nutra correctamente a mi subconsciente... Yo, como muchos, me he perdido en otros lenguajes; he querido decir algo y lo he colocado encima de la danza, en vez de darlo en la danza misma. La idea no puede nacer separada del movimiento.⁶³

Esta declaración, de extrema importancia por su contenido, señala el proceso vivido por la coreógrafa, así como su compromiso con la disciplina artística. El BNM inició entonces el ascenso hacia una preparación técnica y a la búsqueda de un lenguaje dancístico, que le permitiera abandonar las soluciones literarias y el expresionismo que imperaban en la danza moderna mexicana.

A partir de 1956 el BNM fue programado con la denominación de BBA dentro de la temporada anual de danza, junto con la participación de otros dos grupos: BM y Ballet Contemporáneo (BCO). Como de costumbre, el BNM obtuvo excelentes críticas. El Nuevo Teatro de Danza (NTD) y el Ballet de la Universidad (BU) protestaron por no haber sido incluidos dentro de la programación.

Flores Canelo bailó las obras *Concerto* de Josefina Lavalle y *El demagogo* de Guillermina Bravo, interpretando al "Tipo del saco". Con el BBA participó en *Po-lifonía* de Helena Jordán y *Bodyl Genkel*; durante febrero y en la temporada de septiembre a diciembre, bailó una vez más *El gendarme* en *Juan Calavera*.

En ese mismo año, Raúl Flores Canelo fue propuesto como coreógrafo para la temporada de Bellas Artes, pero su obra no fue aprobada por el Consejo encargado de la selección del programa. Junto con *El corrido del Güero Vázquez y sus malas compañías*, se rechazaron las coreografías *Fronteras* de Guillermo Arriaga y *Braceros* de Guillermina Bravo.

Teniendo en mente esta experiencia, Raúl se manifestó repetidamente en contra de los Consejos, pues además de considerarlos instrumentos de censura pensaba que eran inútiles y parciales. Hay que mencionar que la obra de Guillermina tuvo gran aceptación cuando se presentó tiempo después, en otros foros, incluso internacionales.⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, pp. 298-300.

⁶⁴ Las funciones en provincia durante 1956 fueron en Veracruz, en el Teatro Victoria, donde se presen-

Para las funciones de 1957 en el PBA, Raúl participaría en las coreografías *Danza sin turismo* de Guillermina Bravo a la cual le diseñó escenografía y vestuario, y *Juan Calavera*. Este año sería de gran significación para los bailarines del BCO y BNM, ya que se les invitó a participar en una gira a los países socialistas de Europa y Asia.⁶⁵

Miguel Álvarez Acosta, director del INBA, había anunciado que por falta de presupuesto no habría temporada en el PBA, por lo que los bailarines estaban muy decepcionados. Al recibir la invitación del Partido Comunista para asistir al IV Festival de la Juventud en Moscú, el BCO y BNM aceptaron de inmediato. El BNM sostuvo distintas reuniones para discutir la forma de conseguir apoyo para los pasajes, objetivo que no logró a pesar de los esfuerzos. Raúl se rehusaba a tener que cubrir este gasto por su cuenta, pues para entonces ya tenía una familia que sostener. No obstante, se sumó a la gira, experiencia que lo marcaría de por vida.

Las obras que el BNM incluyó en el repertorio fueron *El demagogo*, *Braceros*, *La nube estéril* de Guillermina Bravo, *Juan Calavera* de Josefina Lavalle—quien no fue a la gira pues se había separado del grupo, al parecer por diferencias en cuanto al trabajo técnico—⁶⁶ y *El corrido del Güero Vázquez y sus malas compañías*, que por azares del destino no pudo presentarse en esa memorable ocasión, debido a la pérdida de algunos vestuarios.

Durante el viaje, los artistas tuvieron oportunidad de asistir a varios espectáculos, lo que les permitió “madurar, evaluar y valorar su cultura”.⁶⁷ También se generó en ellos la necesidad de un cambio al enfrentarse con otras técnicas y estilos dancarios. La experiencia de observar formas organizativas distintas, como las de la Ópera de Pekín, fue fundamental para el BNM:

Se percataron de la necesidad de la existencia paralela de centros de entrenamiento que adiestran adecuadamente a los cuadros dancísticos y coreográficos de una compañía profesional. Por último, se dieron cuenta de que resulta indispensable elaborar programas de enseñanza coincidentes con los objetivos técnicos, artísticos y sociales que caractericen a una compañía profesional.⁶⁸

Para Valentina Castro, integrante del BNM, la gira tuvo importantes repercusiones: “taron coreografías nuevas como *Estampas de la Revolución* y *Danza sin turismo* de Guillermina Bravo, y *Juan Calavera* de Josefina Lavalle; en la plaza de toros de Acapulco, donde el BNM anunció su próximo estreno, *El demagogo*, “una dura crítica a la política nacional, más fuerte que *Rescoldo* y *La maestra rural*”, y *Juan Calavera* en la función de homenaje a Silvestre Revueltas (*ibid.*, pp. 298-310).

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 320-343.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 324.

⁶⁷ Emilio Carballido. “La danza contemporánea y el Ballet Nacional”, mecanograma, expediente BNM, Cenidi Danza, sin fechar.

⁶⁸ Dallal. *La danza en situación*, op. cit., p. 166.

personales y grupales: "Me sentía orgullosa de mi raza, orgullosa de ser indígena, orgullosa de mis facciones".⁶⁶

Al regresar a México, Flores Guerrero, entonces director de la ADM, destacó la importancia de esta experiencia artística, de enriquecimiento cultural y "aliento vitalizador" para la danza mexicana. Las discusiones con artistas de la URSS contribuyeron, en su opinión, a la "afirmación de la conciencia artística nacional de nuestros bailarines".⁷⁰

Para Emilio Carballido, el hecho de que los viajeros fueran las figuras principales de la danza mexicana, muchos de ellos maestros, fue especialmente significativo, ya que ellos transmitirían a las nuevas generaciones su experiencia y conceptos renovadores:

A partir de la gira la danza mexicana empezó a hacer experimentos y hubo una evolución del "mexicanismo pleonástico"; se buscaron temas que no tuvieran que ver con esencias nacionales... y Guillermina Bravo dejó de "hacer mensajes explícitos, aprendió formas nuevas", lo mismo que otros coreógrafos.⁷¹

La primera reacción de Raúl a la gira fue de incredulidad: "la música de Moncayo, la música de Revueltas en esos ambientes, yo me pellizcaba un poco. ¿Estoy aquí o qué me pasa, soy yo el muchachito de Coahuila que anda acá tan lejos?". Se sentía distinto; el viaje repercutió hondamente en su vida artística y personal. Haciendo a un lado "los complejos de inferioridad", valoró su propia idiosincrasia.⁷² Cabe destacar que durante este viaje aceptó, finalmente, su vocación coreográfica:

Cuando veníamos de regreso, yo ya estaba seguro de que iba a hacer algo, y curiosamente fue sobre todo China la que me decidió, la que me impulsó sin saberlo —sin saberlo el señor Mao-tse-tung ni toda esa gente— la necesidad de crear. Artísticamente... cambió toda mi visión.

En cuanto a su vida personal, la gira le hizo adquirir mayor seguridad y desenvoltura:

⁶⁶ Rosa Reyna. "Valentina Castro", *Entrevista Charlas de Danza*, México, 8 de enero de 1990, Cenidi Danza.

⁷⁰ Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 333.

⁷¹ *Ibid.*, p. 334.

⁷² Rosa Reyna. "Raúl Flores Canelo, sobre el viaje a Europa y Asia", *Entrevista Charlas de Danza*, México, 16 de octubre de 1989, Cenidi Danza.

Yo me había mantenido muy reprimido durante toda la gira... me empecé a soltar en China... todo este aplauso y este apoyo y este contacto fueron haciendo que me desenvolviera más; recuerdo perfectamente esa función en Shang-hai cuando... sentí que algo me pasó como artista. Ya cuando llegué a Rumania, iba bastante desinhibido, me ayudaron mucho los rumanos y sobre todo las rumanas... y no hay por qué no decirlo, es otro país que a mí me quitó muchos cinturones de castidad.⁷³



Pastorela. BNM, foto s/e, ARTC.

Sin duda, fue lamentable que no haya presentado su obra *El güero Vázquez* en una ocasión tan significativa. No obstante, por sus declaraciones nos damos cuenta de que él se concibió como creador hasta el regreso de la gira, cuando montó su *Pastorela*.

La x Temporada de Danza Contemporánea Mexicana del PBA (1958) anunciaba al BBA constituido una vez más por los grupos BCO y BNM. En esa ocasión, Flores Canelo colaboró con los diseños de dos obras del BCO: *¡Un cuento!* y *Los cazadores*, ambas de Farnesio de Bernal y diseños de Raúl Flores Canelo. Los estrenos del BNM fueron *Imágenes de un hombre* y *Braceros* de Guillermina Bravo, ambas con diseños de Flores Canelo; *Corrido del sol* y *El ciclo mágico* de Carlos Gaona; *Aria del sacrificio* de John Fealy se repuso *El demagogo*.⁷⁴ Raúl bailó en el *Corrido del sol* y representó la imagen de la madurez en *Imágenes de un hombre*.

Para esas fechas, algunas personas señalaron la crisis por la que atravesaba la danza. Daniel Dueñas se quejó de que las compañías no hubieran presentado obras nacionalistas, "únicas obras de la danza moderna, dignas de universalidad".⁷⁵ Raquel Tibol, tras criticar el bajo nivel de la temporada, afirmó que debido a ciertas intrigas no se había permitido que Raúl Flores Canelo estrenara *Pastorela*,⁷⁶ asimismo, que la tendencia general de las obras había sido el divertimento.

⁷³ *Ibidem*. Bajo la influencia china, Guillermina crearía obras como *Imágenes de un hombre* y *El paraíso de los ahogados*; Raquel Gutiérrez, del BCO, hizo *El nacimiento del Amazonas* aprovechando el manejo de las cintas, que algunos bailarines habían aprendido en ese país (Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 336).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁷⁵ En dicha temporada, Rosa Reyna montó *Movimiento perpetuo* con música de Henry Shaeffer, obra renovadora que no interesó al público ni a los cronistas, y cuya trascendencia sólo Raúl Flores Guerrero destacó (*ibid.*, p. 349).

⁷⁶ *Ibidem*.

A pesar de los fracasos iniciales, las obras de Flores Canelo siempre fueron apoyadas y programadas dentro del repertorio del BNM. En su gira a Tamaulipas, en 1958, presentó *Pastorela* durante la Primera Temporada de Conciertos en el Centro de Cultura de Piedras Negras, junto con *El ciclo mágico*, *Braceros* y *El bautizo* (realizada con asesoría coreográfica de Marcelo Torreblanca). También en Ciudad Mante, donde bailaron para el Instituto de Arte de la Cooperativa del Ingenio, incluyeron *En la boda* y *El ciclo mágico*; dos obras en las que Raúl participaría como bailarín, *Imágenes de un hombre* y *Corrido del sol*, y su *Pastorela*.⁷⁷

Parece ser que en ese mismo año el BNM logró ser aceptado dentro del medio oficial: participó en la temporada programada para el PBA. Sin embargo, como consecuencia del cambio de sexenio y de la política cultural, la compañía oficial BBA fue reestructurada y se le retiró el apoyo al BNM.

Flores Canelo fue invitado al BBA, con el cual permaneció de 1959 a 1961, lo que no le impidió seguir colaborando con el BNM.⁷⁸ Tiempo después confesaría que la experiencia de trabajar con el BBA fue deprimente, debido a la guerra de vanidades que se libraba en su seno.

Raúl fue destacado al nombrarse miembro del Consejo del BBA, pero según explicó, al no haber convicción ni visión dentro del grupo, la labor desempeñada por tal organismo no fue la esperada. Concluyó que lo único bueno de esa experiencia fue conocer a Anna Sokolow, invitada a realizar un montaje con el BBA. Al preguntársele la razón por la cual abandonó dicha compañía, respondió:

¡Por animal! ¿A quién se le ocurre dejar un sueldo mensual de mil quinientos pesos y una tranquila vida que transcurría plácidamente entre pinos, eucaliptos y cedros, para irse a aventurar a un mundo lleno de privaciones y miseria?... Estaba a punto de decir que sólo a mí, pero he ahí que también hicieron lo mismo Guillermo Arriaga, Farnesio de Bernal, Marcos Paredes, Colombia Moya, Alma Rosa Martínez y tantos y tantos más. En fin, como dice Mario Vázquez: ¡Dios es muy grande!⁷⁹

En 1959 se registraron cambios significativos tendientes a fortalecer la danza. La ADM fue reorganizada y se dio continuidad a la línea nacionalista, mediante la enseñanza formal de la danza moderna, la danza clásica –prohibida en el periodo anterior– y la danza folclórica.⁸⁰ En contraste, el BNM empezó a introducir la técnica Graham, con la programación de cursos con destacados maestros, como

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ El INBA creó en 1959 el Ballet Mexicano; su presentación oficial fue en agosto, durante el Festival de la Cultura de Chicago. Raúl Flores Canelo también perteneció a esta compañía ("Crea el INBA la Compañía de Ballet Mexicano de forma oficial", *Esto*, México, 2 de junio de 1959).

⁷⁹ Lin Durán. "Flores Canelo y la danza", *op. cit.*

⁸⁰ Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 261.

David Wood, Gene McDonald, Joan Gainer, Kasuko Hirabayashi y Tim Wengert.⁸¹

Ese año no hubo temporada en Bellas Artes y el BNM tuvo tan sólo una función compartida en el Auditorio Nacional; la falta de apoyo fue cada vez mayor y se desataron los "años de hambre absoluta". Para reanimar el ambiente, Guillermina organizó una temporada en el Teatro Fábregas con el NTD como invitado. Raúl Flores Canelo actuó en ella como bailarín y coreógrafo. El programa fue *El demagogo*, *Variaciones sobre el amor*, *Braceros*, *Imágenes de un hombre*, *En la boda* (c. Waldeen, m. Blas Galindo, vestuario Carlos Mérida), *Los danzantes*, *El ciclo mágico*, *Corrido del sol*, *Pastorela*, más los estrenos *La anunciación* y *Un buen partido* de Flores Canelo, y *La iniciada* de David Wood.

En la temporada del BBA en 1960 se invitó una vez más al BNM. La compañía oficial estrenó tres obras de Anna Sokolow, *Orfeo*, *Opus 1960* y *Homenaje a Hidalgo*. Raúl bailó en las dos primeras. También se le registró en los créditos del BBA, en las coreografías *Juguetes mexicanos* de Elena Noriega (interpretando al Cirquero), *El complejo de Electra* de Ana Mérida (en el papel del Médico), *Interludio* de Josefina Lavalle y en *Santa María 2 A.M.* de Farnesio de Bernal, para la cual diseñó escenografía y vestuario. Flores Canelo presentó también su obra *La boda de Pancha*, con música de Rafael Elizondo, quien alguna vez dijera, recordando aquellos días, que juntos habían vivido el periodo de aprendizaje del oficio, uno como coreógrafo y otro como compositor, siempre en constante búsqueda.⁸²

Las críticas expresaron de manera abierta su inclinación hacia el nacionalismo:

El espectáculo en conjunto produce una deprimente sensación de valores verdaderamente estéticos: todo se ha quedado en lo meramente formal. Una de las características dominantes de esta temporada es la inclinación a los temas de contenido sexual o de los ballets abstractos... (Los primeros) con procacidad molesta, procacidad sin objeto y sin resultados artísticos... (Los segundos) con el deseo de no decir nada...⁸³

Carmen G. de Tapia criticó que el BNM apareciera bajo el nombre del BBA e indicó que, de todos modos, la obra *El paraíso de los ahogados*, de Guillermina Bravo, había resultado el éxito de la temporada.

⁸¹ Anadel Lynton. "Guillermina Bravo", mecanograma, *op. cit.* A partir de 1963 se hicieron viajes de estudio para aprender el método de entrenamiento, y algunos de los maestros invitados a México crearon coreografías para el grupo. Federico Castro sería el primero en ir a Nueva York y poco tiempo después los demás integrantes del grupo también viajaron a esa ciudad. Varios maestros serían invitados periódicamente, con lo cual se desarrolló un contacto estrecho y permanente entre ambos centros de danza.

⁸² Elvira García, "El Ballet Independiente de Flores Canelo", *La Semana de Bellas Artes* núm. 203, México, 21 de octubre de 1981, ABI. Elizondo manifestó también que había sido una experiencia extraordinaria trabajar con el BI, una compañía honesta, que luchaba por salir adelante.

⁸³ En Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 445-446.

También en ese año, el BNM hizo una gira a Cuba, donde ofreció veintidós conciertos, en los que incluyó *Pastorela*, *Un buen partido* y *La anunciación*.⁸⁴ De regreso, el BNM enfrentó graves problemas económicos; su actividad se redujo a escasas funciones en el Auditorio Nacional dentro de los Domingos Populares de la Cultura compartiendo créditos con el Ballet de Cámara (BC) de Nellie Happee. Tampoco fue invitado a la temporada de 1961, pero pudo ir a una gira a Coahuila llevando *Pastorela*, *La iniciada*, *Un buen partido* y *El paraíso de los ahogados*, aunque Flores Canelo no viajó en ella.

En 1962 el grupo hizo otra gira al norte y durante abril y mayo participó en la primera temporada de danza para niños en el PBA, con *Pastorela*, *La iniciada*, *En la boda* y *El paraíso de los ahogados*; Raúl apareció como bailarín en el programa. En el Teatro de Arquitectura de la UNAM, el BNM presentó "El niño y la danza", que comprendía *Pastorela*.

En la temporada de noviembre Raúl interpretó con el BNM *Danzas de hechicerías* de Guillermina Bravo (como El hechicero), y con el BBA, *Homenaje a Revueltas* de Gloria Contreras, *Balada de la luna y el venado* (interpretando al Cazador) y *Triángulo de silencios* de Ana Mérida, y en *La visita* de Martha Bracho (como Un danzante).

Después de esta temporada, el BBA salió de vacaciones de fin de año. Sorpresivamente, en enero de 1963 Ana Mérida les comunicó a los bailarines del BBA (Raúl Flores Canelo ya no pertenecía a esa agrupación) que la compañía había sido disuelta, decisión con la cual se retiraba el apoyo a la danza moderna nacionalista. Lin Durán comentó que para ese entonces ya se gestaba la danza contemporánea, que buscaba no sólo profundizar en los contenidos, sino construir un lenguaje corporal "que respondiera a esa necesidad de transmitir ideas más cercanas a los conflictos cotidianos de los grupos urbanos y del humano en sus relaciones sustanciales".⁸⁵

A pesar del descontento con el que Raúl se refirió a su experiencia en el BBA, la pertenencia a esta agrupación le brindó la oportunidad de trabajar con otros coreógrafos y experimentar formas diferentes de creación.

Como corolario, en junio de ese mismo año se organizó una mesa redonda cuyo tema fue la danza moderna, en la que participaron Raúl Flores Canelo, Joan Gainer y Carlos Gaona. En tal ocasión Flores Canelo opinó que la danza moderna mexicana era privilegiada por el apoyo del gobierno y la libertad de expresión de que gozaba. Hizo notar que para alcanzar un mayor desarrollo se requerían más teatros y apuntó que la mala calidad de las obras había ocasionado la pérdida de aficionados. Sin embargo, recalcó que la danza moderna nunca tendría el público del ballet clásico o el teatro de revista, por ser un "arte revolucionario"

⁸⁴ *Ibid.*, p. 450.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 517.

que no podía ser aceptado de inmediato. También se mostró abierto a las distintas corrientes técnicas y expresivas.⁸⁶

En 1963 se promovió el II Festival de Danza Moderna Mexicana en el Teatro del Bosque, con el objetivo de mostrar que "los grupos independientes eran de gran calidad y no causaban conflictos al INBA".⁸⁷ Participaron el BNM, el NTD y el BM. Raúl bailó con el BNM *La iniciada*, coreografía de David Wood y *Danzas de calor* de Carlos Gaona. El grupo se presentó también en universidades de California, Estados Unidos, y tuvo oportunidad de presenciar posiciones estéticas e ideológicas distintas.

En 1964, una vez más como miembro del BNM, Raúl fue parte del elenco de *Los bailarines de la legua* de Bodil Genkel, coreografía para la que diseñó escenografía y vestuario, y de *La portentosa vida de la muerte* de Guillermina Bravo (interpretando La muerte). Ese mismo año se presentaron sus coreografías *Adán y Eva* (en coautoría con Valentina Castro) y *Luzbel* (bailó El arcángel), de las cuales también diseñó escenografía y vestuario, y recibió elogios especiales por ellos.⁸⁸ Fue invitado para bailar con la compañía oficial de la Universidad Veracruzana en Xalapa, con la cual realizó un montaje: *Epitafio para un muchacho sin destino*, con música de jazz.

Al año siguiente Raúl participó en *Danzas primitivas* de Carlos Gaona, *La portentosa vida de la muerte* y *Danza de hechicerías* de Bravo; *Cinco por cinco* de Federico Castro, y la creación colectiva *Ronda* (con Luis Fandiño, Guillermina Bravo y Freddy Romero), con música de Leonardo Velásquez.

En 1965-1966 Flores Canelo obtuvo una beca de la Fundación Ford que le permitió compenetrarse con el ambiente dancístico de Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos. Visitó los departamentos de danza de las universidades de Los Ángeles y San Francisco en California, de Utah y de Tulane en Nueva Orleans, y las compañías de ballet de Washington, Atlanta y Houston.⁸⁹

José Solé le ayudó a conseguir el permiso del IMSS y su esposa Magnolia le enviaba dinero a Estados Unidos para que pudiera sobrevivir. Este viaje fue muy importante para él, ya que amplió su mirada y adquirió seguridad en cuanto a sus objetivos creativos. Las amargas palabras que le escribió a su esposa poco antes de su regreso a México, muestran el ambiente competitivo que sentía Raúl en el BNM. En ellas expresó su intención de presentarse a clase "como si nada", comple-

⁸⁶ Carlos Gaona sostuvo que los coreógrafos repetían fórmulas y no se mostraban creativos, razón por la que el público se alejó (*ibid.*, p. 472).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 521.

⁸⁸ "Encrucijada de Ballet Nacional", *Política*, op. cit.

⁸⁹ Sus actividades durante esa temporada fueron las siguientes: asistió a clases de danza moderna en la Juilliard School of Music, en la Mattox School of Dance y en el Merce Cunningham Studio; estuvo presente en ensayos de José Limón, Anna Sokolow, Cunningham, Alwin Nikolais y de la Metropolitan Opera House; vio múltiples espectáculos de danza, como los de las compañías de Martha Graham, Dance Theatre Workshop, Seventh New Choreographers Concert y Danish Royal Ballet, además de presenciar obras teatrales, conciertos de música, cine experimental, ópera, y de visitar museos.

tamente "cool" y preparado para recibir toda clase de pullas, ya que "La felicidad ajena es algo que duele y ellos saben muy bien que yo he sido feliz estos seis meses..."⁹⁰

En una entrevista, Raúl reconoció que Guillermina Bravo había sido siempre cálida con él; si bien algunos de sus juicios eran duros, nunca criticó su forma de bailar ni sus primeras coreografías, salvo "cuando entró la técnica Graham como Biblia". Se explayó entonces: "No te puedo decir que entendía perfectamente lo que estaba pasando, porque soy una gente más bien intuitiva, no analítica, pero sentía que allí ya había algo que nos separó".⁹¹

Jesús Quintero hizo un balance de las peripecias vividas por Raúl a mediados de los años cincuenta, destacando las giras plagadas de dificultades, el anhelo de ampliar sus temas hacia situaciones urbanas y la búsqueda de mejores opciones de trabajo.

En su sentir, la oportunidad crucial para el coreógrafo fue la beca de la Fundación Ford: "A partir de ahí... las cosas ya no volvieron a ser iguales, pues, sin afanes demagógicos, el interés de Raúl Flores Canelo dejó de ser el público de danza para trasladarse al pueblo".⁹²

Efectivamente, en lugar de saturarse tratando de asimilar o imitar nuevas propuestas, Raúl afianzó su ideal vasconcelista:

Yo seguía creyendo en eso y... BNM ya no. Sentí que allí se estaba haciendo danza para otro público, que también me interesaba, los críticos, los enterados, los parientes, los simpatizantes, pero no tanto para... el pueblo, aunque suene demagógico.⁹³

Esta creencia lo apartaría finalmente del Nacional, agrupación a la que por muchos años consideró tan cercana como su familia.

Al fundar el BI en 1966, Raúl continuó bailando en obras tanto de él como de otros coreógrafos, aunque poco a poco, al decaer su fuerza física, se fue apartando del foro. Existe una referencia de que a los 54 años todavía interpretó al Arcángel San Miguel en su coreografía *La espera*.⁹⁴

⁹⁰ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 81.

⁹¹ A. Lynton, *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 43.

⁹² Jesús Quintero. "La moda forma parte de la historia: Magnolia Flores". *El Nacional*, México, 26 de junio de 1996, ABL.

⁹³ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., pp. 68-69.

⁹⁴ Angelina Camargo. "Con un programa pasado de moda, Flores Canelo concluyó la temporada de danza 83", *Excelsior*, México, 10 de septiembre de 1983, ABL.

Capítulo 3. Flores Canelo y el Ballet Independiente

El coreógrafo del corazón... tuvo un sueño que abrió como una ventana
al mundo y le llamó Ballet Independiente.
Evangelina Osio.¹

En el inicio de su carrera Flores Canelo se adhirió al grupo que sintió más cercano a sus expectativas, pero con el paso de los años se empezó a sentir cansado de algunos "clichés" del BNM.² Además, la decisión de instaurar la técnica Graham como entrenamiento del grupo lo incomodó sobremanera.³

En septiembre de 1965, antes de que Raúl partiera a Estados Unidos becado, se le organizó un homenaje en la Casa de la Paz (dependencia del OPIC) donde se bailaron dos domingos seguidos (12 y 19 de septiembre) cuatro de sus obras: *La anunciación*, *Un buen partido*, *Luzbel* y *Pastorela*. Esta función en solitario seguramente lo animó a fundar poco tiempo después su propia compañía.⁴

No resulta extraño que Raúl decidiera separarse del BNM poco tiempo después de haber cumplido con la beca de la Fundación Ford. Curiosamente, el hecho de que, durante su estancia en Estados Unidos, haya presenciado excelentes espectáculos y conocido bailarines superdotados, así como múltiples enfoques técnicos, metodológicos y temáticos, lo reafirmó en su idea de crear una danza dirigida al amplio público nacional.

Se negó conscientemente a imitar las propuestas estadounidenses, no sólo porque las grandes diferencias técnicas y económicas lo hacían imposible, sino por la diferente idiosincrasia del público al que quería abordar. Decidió, pues, buscar otro camino, percatándose de "la riqueza de la temática y la música mexicana y de las posibilidades que había en nuestro país para hacer una compañía".⁵

¹ Evangelina Osio. "El sueño que abrió una ventana al mundo". *Tiempo Libre*, México, 30 de junio al 6 de julio de 1994, ABL.

² Raúl declaró haber entrado al BNM cuando se rechazaban las zapatillas y las mallas, por considerar que esta vestimenta era sólo para los bailarines de clásico. Con el tiempo, llegó a cuestionar actitudes incomprensibles, como estar vestido de esmoquin o de Tío Sam "con un traje formal, con solapas y hasta encajes, y sin zapatos...". También se quejó de que en cada función se tenía que maquillar el cuerpo "de color ladrillo", como si fuera un pecado ser rubio y blanco (Delgado M., *Arrieros somos...*, op. cit., p. 30).

³ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista a Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002 (inédita).

⁴ Aprovechando la ocasión, en el vestíbulo del Teatro se montó una exposición de las "calaveras, virgenes, salamandras, diablos y otros seres de infiernos y paraísos soñados por El Canelo". Fidelio. "El Canelo transfigura el folklore mexicano", *Lunes de Excelsior*, México, 29 de septiembre de 1965, expediente RFC, BNA.

⁵ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton, op. cit.

La experiencia de haber visto una gran diversidad de propuestas apoyó su crítica a la desmedida importancia que el entrenamiento Graham y la corriente abstraccionista estaban adquiriendo en México. Lynton afirma que a Raúl no le gustaba esta técnica porque no se le facilitaba, además de que no compartía la ortodoxia con la cual se enseñaba en el BNM.

La diferencia de conceptos existente entre Raúl y Guillermina Bravo, quien por esa época había compuesto la obra *Pitágoras dijo...* (1966), que se alejaba definitivamente del mundo cotidiano y del imaginario de la gran mayoría de los mexicanos, influyó en su resolución de buscar nuevos horizontes.⁶

En varias entrevistas sostenidas tiempo después, afirmó que su concepción personal se iba alejando de la de su directora, y cuando finalmente llegó el momento de su separación, lo acompañaron otros integrantes –Elsie Conteras, Anadel Lynton, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares y Freddy Romero–, lo que puso al BNM en una situación difícil.

En 1966, dieciséis años después de su iniciación en la danza, Raúl Flores Canelo fundó, junto con Gladiola Orozco y los disidentes del BNM, una nueva agrupación, a la que nombró Ballet Independiente. Estos bailarines, al igual que él, estaban buscando nuevas perspectivas ideológicas, creativas y de organización.⁷

En el momento de la separación Raúl hizo pocas declaraciones, pero a lo largo de los años expresó comentarios sueltos que brindan una perspectiva clara de la necesidad de esa ruptura. En 1968, en una de las primeras entrevistas que le hicieron como director del BI, aseguró que guardaba buenas relaciones con el BNM, al que admiraba y respetaba. Abundó, usando la jerga del momento:

No voy a ponerme *camp* diciendo que todo se lo debo al BNM, porque eso además de *camp*, sería falso. Esta compañía tiene algunas de mis obras en su repertorio y lo más probable es que algún día yo colabore con ellos en algo. Creo haber dejado las puertas abiertas y esto me da mucho gusto.



Inicio del BI. Foto s/f, AB.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

En esa misma ocasión, ante una pregunta sobre las diferencias entre el BNM y el BI, respondió con un inteligente juego de palabras: "Oiga, pues no sé... es demasiado pronto para saber en qué nos parecemos y en qué diferimos... el Nacional es nacional y el Independiente es independiente. Mejor ahí lo dejamos".⁸

Casi veinte años después, ahondó un poco más sobre este rompimiento y, al parecer, la distancia emocional le permitió hablar con mayor soltura acerca del suceso:

desde el momento en que me separé fue algo muy sano tanto para ellos como para mí, porque había una cierta discrepancia en nuestras formas de expresión y entendimiento técnico... Esas discrepancias, que suelen ser positivas, surgen porque las personas quieren hacer algo diferente cambiando un poquito las cosas que se estancan, pero además porque nos motivan a encontrar una identidad. ¿De otra manera, cómo lograr lo que uno quiere?"

En 1987 le explicaría a César Delgado que el BI tenía una estructura y una mística semejantes a las del BNM; sin embargo, él deseaba desarrollar nuevas ideas y formas de trabajo. Durante las giras del Nacional se había percatado de lo absurdo e inadecuado de ciertos programas, por lo que decidió montar espectáculos pensados especialmente para lugares que no tuvieran facilidades teatrales: "con mal piso o sin equipo de iluminación".¹⁰

En poco tiempo, el coreógrafo aglutinó a otros miembros: Graciela Henríquez, Valentina Castro y Raúl Aguilar,¹¹ al coreógrafo John Fealy y al director de teatro Juan José Gurrola, con quienes empezó a integrar un programa. Henríquez destacó algunas características de los elementos que conformaron el grupo inicial, mencionando la belleza física de Raúl Flores Canelo, Freddy Romero y Rosa Pallares, la técnica de Valentina Castro y la voluptuosidad de Elsie Contreras, cualidades que atraeron al público. Apuntó, además, que todos ellos

⁸ Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", s/r (1967), ABI. El término *camp* se refiere a la idea de promover una postura opuesta a los valores de verdad, belleza y formalidad establecidos por la alta cultura. Es una sensibilidad rodeada de una apreciación irónica hacia aquello que se considera artificial y exagerado. Las manifestaciones del arte *camp* incluyen el renovado interés hacia el cine, el diseño de muebles de los años cincuenta, la moda de los sesenta y la cultura drag. (David Diamon. *The Bulfinch Pocket Dictionary*, 3a. ed., Bulfinch Press, Boston, Toronto, Londres, Little Brown and Company, 1992. La traducción es mía.) Según José Agustín, los términos *in*, *out* y *camp* fueron empleados por La mafia mexicana de los años sesenta como una asimilación acrítica de corrientes que provenían del extranjero y que se desligaban de las raíces populares. (José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, 10a reimpresión, México, Planeta, 2003, p. 221.)

⁹ Marco Antonio Acosta. "Danza Independiente", *Diorama Cultural de Excélsior*, México, 27 de septiembre de 1981, ABI

¹⁰ César Delgado Martínez. "Raúl Flores Canelo, monólogo vivo con César Delgado", *Plural* núm. 195, México, diciembre de 1987, p. 59.

¹¹ Bailarín invitado que pertenecía al Ballet Clásico de México.

tenían una personalidad abierta, aparte de que les gustaban la experimentación y los cambios.

Una vez armado el programa, Raúl acudió con Clementina Otero, jefa del Departamento de Danza del INBA, para comunicarle –“tímidamente”– la creación del grupo. Ella le solicitó conocer su programa y, al parecerle adecuado, lo incorporó al Segundo Festival de Danza (1967) en el FBA. El BI se presentaría al público junto con agrupaciones prestigiadas por años de trabajo: Ballet Clásico de México (BCM), Ballet Concierto de México (BCOM), BNM y el grupo Danzas Tradicionales de Japón. Otero le ofreció seis mil pesos para la producción, por lo que Raúl se manifestó muy satisfecho; desde entonces creyó, no sin razón, que el BI había “nacido con suerte”.

El surgimiento de esta agrupación significó la apertura de un fresco y nuevo espacio expresivo para la joven generación que vivía movimientos sociales de trascendencia, como el internacional de 1968 y el aparentemente *light* del “hippismo” norteamericano. Los preceptos ideológicos de la Revolución Mexicana se sentían con menor fuerza y las corrientes económicas de corte capitalista monoplóico parecían vaticinar un México de “grandes oportunidades”.

José Agustín captó el clima emocional del momento:

A muchos no les satisfacía un paisaje social en el que había que guardar las formas, pues los valores religiosos y civiles sólo operaban en la teoría: mediante sobrentendidos y leyes no escritas, en la práctica se profesaba el culto al dinero, al estatus y al poder en medio de una gran indigencia interior... el furor anticomunista de la época vitaminó una intolerancia que se intensificó a principios de los sesenta, después de la represión a los maestros y ferrocarrileros, y de la aparición de los rebeldes sin causa y de la revolución cubana. La represión a jóvenes e inconformes se volvió cosa de todos los días.¹²

Por su actitud fresca y desinhibida, su preocupación por los problemas cotidianos y su contenido trasgresor, el BI llamó la atención de inmediato y se ganó la simpatía de los medios de comunicación, que vieron en él una esperanza para recuperar un público que parecía haber perdido su interés por la danza.

En 1967 Vicente Melo describió, entusiasta, las características de ese grupo abierto a “todas las corrientes” y con deseos de experimentación:

Esta franca actitud –joven, saludable en nuestro raquítico medio– se halla sostenida y animada por un conjunto de excelentes bailarines y coreó-

¹² José Agustín. *La contracultura en México*, México, Editorial Grijalbo, 1996, p. 16.

grafos, decididos a rescatar el libre y gozoso ejercicio del cuerpo que sucesivas administraciones habían esclerosado a favor de un supuesto academismo transformado en la creación de una "escuela", un modo de bailar que a *fortiori* tenía que ser calificado de "mexicano"... no sólo nos obliga a aplaudir su actitud y buenas intenciones sino que ante todo y sobre todo, un trabajo respetable que es, ya, anuncio de lo que este grupo hará con el paso del tiempo y la labor de todos los días. BI servirá para suscitar, en fin, nuevas esperanzas para la danza mexicana, precisamente en un momento en que este género ya no provocaba sino indiferencia.¹³

El BI debutó con las siguientes coreografías: *Juegos de playa*, *Adán y Eva* (en coautoría con Valentina Castro) y *Librium*, de Flores Canelo; *Canciones*, de John Fealy, y *You bastard* o *An international love affair during the Olympics at the México City airport*, de Juan José Gurrola, obra que enojó a los críticos, entre otras razones, por el título y por usar música de Los Panchos y Avelina Landín.¹⁴ De las obras de Raúl, el único estreno fue *Librium*, en donde abordó asuntos relativos a la ciudad. *Juegos de playa* y *Adán y Eva* eran dos divertimientos humorísticos que había presentado anteriormente con BNM.¹⁵

Canciones (Voces) de John Fealy, interpretada por Raúl Flores Canelo, Freddy Romero y Graciela Henríquez, era una obra íntima. Su temática no era de fácil comprensión como *Adán y Eva*, pero fue tan bien realizada que cuando Alwin Ailey vino a México, le pidió permiso a su autor para montarla en su compañía.

La presentación de *You bastard*, obra del *enfant terrible* de la escena mexicana, fue muy controvertida. Era una especie de *happening* que dividió al público entre aclamaciones y abucheos. Las aclamaciones provenían seguramente de todos aquellos criticados por Rafael Solana por lucir con desparpajo sus *jeans* en el PBA, algo inusitado hasta entonces.¹⁶

Gurrola utilizó un texto muy largo extraído de *La noche de la iguana*, película de gran moda por haber sido filmada en Puerto Vallarta y en la que actuaban Elizabeth Taylor y Richard Burton, quienes además causaron escándalo por su romance fuera de la pantalla. Así también, el uso de música popular, considerada de "mal gusto", la incorporación de textos en inglés, impensable hasta entonces, la

¹³ Juan Vicente Melo. "Danza", *Siempre!*, Presencia de México, México, 6 de septiembre de 1967, ABI.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82. Sus primeros integrantes fueron Valentina Castro, Rosa Pallares, Freddy Romero, Raúl Flores Canelo, Graciela Henríquez, Gladiola Orozco, Elsie Contreras, Anadel Lynton, Raúl Aguilar y Efraín Moya. Como director aparece Raúl Flores Canelo y como administradora, Gladiola Orozco.

¹⁵ Estas coreografías se abordan con mayor detalle en el Capítulo 7.

¹⁶ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.* (inédita). Desde 1962 Gurrola llevó a cabo "representaciones teatrales de excelente calidad de autores como Pierre Klossowski o e. e. Cummings, colocándose a la cabeza de la experimentación teatral en México" (José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1*, *op. cit.*)

estructura tipo *collage* y sin una narración de personajes hacían a esta obra sumamente novedosa.

Anadel Lynton relató que Gurrola los hizo improvisar según una estructura y una idea muy claras, con lo cual los bailarines se sintieron muy satisfechos, pues esta forma de trabajo no era la usual. Graciela Henríquez comentó que llamaba la atención la peculiar manera de hablar de Gurrola, que al no ser coreógrafo, les indicaba: "ahora quiero un masacote aquí", pretendiendo que los bailarines se agruparan en determinado punto del escenario para crear un volumen. Recordó, además, que al director de teatro le había gustado el grupo por la forma en que sus miembros se entregaban a la escena, absolutamente convencidos de lo que hacían.¹⁷

Raúl afirmó que después del estreno tuvieron muy buenas críticas, a pesar de que el BI había levantado cierto escándalo "porque nos fue a ver mucha gente barbuda, de chamarra y mezclilla, gente que no iba a Bellas Artes". Un tanto sorprendido, agregó que incluso Rafael Solana había tratado con ironía la obra de Gurrola, por usar música de rock y de Los Panchos ya que en aquel entonces "Todo tenía que ser muy solemne, muy serio, muy formal".¹⁸

Juan Vicente Melo elogió al Independiente en ésta su primera presentación, destacando la excelencia de sus bailarines y la trayectoria ascendente de Raúl como coreógrafo. Sobre *Canciones* expresó que había logrado "uno de los momentos más hermosos y emocionantes de la danza en México", coreografía en la que el cuerpo alcanzó "la categoría de símbolo". Apreció la invitación hecha a Gurrola, quien fundiendo movimiento y palabra haría que esta relación persistiera: "el bautismo del cuerpo como signo oral, la necesidad de continuar esta experiencia".

Eloísa R. de Baqueiro consideró que, a excepción de *Juegos de playa*, el programa de BI no cumplía con los requisitos de calidad que imponía el foro del PBA, y que carecía de "verdaderos horizontes culturales". Uwe Frisco Guajardo hizo alusión a que el grupo, maduro, trastabillaba "entre el happening, la danza moderna más o menos convencional y el 'a go-go', siguiendo una franca tendencia al 'pop art'".¹⁹

En esos años de inicio, calificados por Henríquez como "los años maravillosos de BI",²⁰ los coreógrafos base fueron Flores Canelo, Fealy y ella misma, aunque aclara que Raúl siempre tuvo la apertura y la buena visión de invitar a otros creadores nacionales y extranjeros para que montaran obra. Lo interesante de esa época fue que las propuestas coreográficas no se parecían en nada; la temática de

¹⁷ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, México, 8 de septiembre de 2002 (inédita).

¹⁸ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 45.

¹⁹ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 2, obra inédita, pp. 127-131.

²⁰ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002 (inédita).

Raúl era social, con gran sentido crítico y político; Fealy era mucho más universalista y Graciela se preocupaba por la estética.

John Fealy era un hombre de mucha cultura, crítico del *Dance Magazine* que había venido a México por Mary Anthony, maestra de Xavier Francis. Al igual que Raúl, admiraba a Francis por su obsesiva búsqueda de la perfección. Fealy había compuesto algunas obras con el NTD, pero en el BI encontraría el clima propicio para desarrollar sus inquietudes coreográficas. Desafortunadamente, Fealy murió en un accidente en 1974, y la compañía perdió a un notable colaborador.²¹

Flores Canelo también impulsaría a Graciela Henríquez a probarse como coreógrafa: "Raúl quería que todos fueran creativos, él no era castrante... yo me hice coreógrafa por Raúl, porque todos los días me preguntaba si traía alguna idea... y esto era un estímulo, pues si alguien cree en ti, tarde o temprano respondes".²²

Poco tiempo después del debut, se unieron al BI nuevos bailarines, y el salón de la Casa del Lago, lugar donde ensayaban, pronto fue insuficiente. Flores Canelo comentaría con cierto orgullo: "Cuando menos lo pensé, ya éramos veinte y no podía correr a nadie, porque todos eran muy buenos elementos".²³ Solicitó entonces un espacio en la ADM, que le fue concedido y en el cual permanecería a lo largo de una década.

Flores Canelo solía hablar con gran entusiasmo de la época de inicio del BI y de la ayuda que recibió. La misma Guillermina Bravo, en un gesto de generosidad no frecuente dentro del medio, le regaló el vestuario de sus obras *Luzbel* y *Adán y Eva*, que fueron remontadas con el Independiente.

El mismo año de su debut, BI fue invitado por el Organismo para la Promoción Internacional de la Cultura (OPIC), de la Secretaría de Relaciones Exteriores, a una



Flores Canelo y Graciela Henríquez en *Gymnopedie*. Foto s/r, AGN.

²¹ John Fealy ya había hecho varios montajes con el NTD: *Naderías* (m. W. A. Mozart) en 1956, *El rostro del hambre* (m. Guillermo Noriega) y *Octeto* (m. Paul Creston) en 1957; *Pastoral* en coautoría con Xavier Francis, en 1958, con percusiones tocadas por Francis (Tortajada, *Danza y poder*, op. cit., p. 339). En la función conjunta del BNM y el BCo de la ADM en 1958, se bailaron *Aria del sacrificio* (m. de Rafael Elizondo) y *Fuegos artificiales* (m. Igor Stravinski), ambas de Fealy. Con el mismo grupo montó, en 1971, *Liturgia* (m. Oliver Messiaen). Trabajó además con BC70, con el cual estrenó en 1971 *Dúo posible n. 2* (m. Bela Bartók) y *Letanía erótica para la paz*, también en 1973. (*50 años de danza*, Palacio de Bellas Artes, México, INBA-SEP, 1986).

²² Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002 (inédita).

²³ César Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, op. cit., p. 83.

gira por Estados Unidos y Centroamérica (Guatemala, Honduras y El Salvador).²⁴ La mayor parte del programa de la gira estaba constituido por obras de Raúl: *Pastorela*, *Luzbel*, *Librium*, *Adán y Eva*, junto con *Canciones* de Fealy. A excepción de *Luzbel*, Raúl participó como bailarín en todas estas coreografías.

Para el viaje a Centroamérica, se imprimió un programa especial en el cual Miguel Álvarez Acosta, que firmaba como embajador de México, redactó una breve reseña de la danza moderna mexicana. En ella presentó al BI como resultado del "binomio de la juventud y la experiencia" de Raúl Flores Canelo, y afirmó que los méritos del coreógrafo lo habían hecho merecedor del estímulo de la crítica y el público, además de que resaltó su modernidad: "Ahora, su fraseo luminoso tiene una insospechada frescura y es idioma del siglo, de la década, del año". Se refirió a tres de sus coreografías: *Juegos de playa*, "un ballet de inocencia, ritmo y color, de una placidez encantadora"; *Adán y Eva*, "un divertimento humorístico", y *Librium*, "que plantea el drama de la tensión y los procesos ecuanimizantes". Álvarez Acosta concluyó su reseña destacando que el BI hacía uso de recursos vanguardistas pero sin pretensiones ocultistas, actitud que definía a "los autopublicistas de genio apócrifo", y reafirmó la decisión de la OPIC, que a nombre del Estado mexicano apoyaba la gira y al BI "como dinamizador del arte y la cultura de México al exterior".²⁵

La compañía bailó el 20 de febrero de 1968 en el Thiry Auditorium de Our Lady of the Lake College, en San Antonio, Texas. El crítico Tom Nickell escribió que el grupo contaba con talentosos bailarines, coreografías originales y estimulantes, y una excelente selección musical. Calificó *Pastorela* como la más cercana a la danza tradicional, a *Adán y Eva* como un ejemplo de danza moderna aplicada a cuentos y mitos, y a *Librium* de "una de las pocas piezas coreográficas cabalmente originales y modernas" vistas recientemente en aquella ciudad. Nickell estimuló a presenciar la función del BI a quienes para ir consideraban necesario hablar español o tener un interés particular por la danza mexicana, afirmando que ésta, al igual que la gráfica, era un lenguaje visual, y cuando estaba bien realizada, no había necesidad de traducirla ni de tener un código de apreciación fundamentado en el origen.²⁶

Al ser una compañía pequeña y con un programa original, pronto el BI encontró interesantes oportunidades de trabajo. Se presentó en la Olimpiada Cultural, dentro del III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, con dos

²⁴ Flores Canelo trabajó por un tiempo como empleado de la OPIC, lo cual le brindó un beneficio económico.

²⁵ Programa del BI para las presentaciones en El Salvador, Guatemala y Honduras. Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), Secretaría de Relaciones Exteriores, México, noviembre de 1967, AGH.

²⁶ Tom Nickell. "Ballet Independiente outshines 'name' groups", *San Antonio News*, San Antonio, Texas, 21 de febrero de 1968, AGH. (La traducción es mía.)

programas, en el Teatro del Bosque. El primero de ellos estaba integrado por *Jardín y Voces* de John Fealy, *Cuarteto* de Nellie Happee, *Bachianas* de Joan Gainer y *Plagios* de Raúl Flores Canelo. En el segundo programa presentó *Jardín y Capriol* de John Fealy; *Librium* de Raúl Flores Canelo, y repitió *Bachianas* y *Cuarteto*.

En ese momento, Juan Vicente Melo expresó que aún veía al BI como una "irremediable prolongación" de BNM, aunque lo caracterizó como un grupo sólido e inquieto, que incursionaba en todas las tendencias y rechazaba convencionalismos. Si antes Flores Canelo se hallaba "mimetizado" en una "ingenuidad nacionalista y hasta regionalista", ahora daba "un triple salto mortal" que lo llevaría al encuentro de su propia personalidad coreográfica. En las nuevas obras encontraba "un desenfado total", un "humor agrio y directo, una decidida resolución a no acatar normas".²⁷

En agosto del mismo año, el BI bailó en el Teatro Morelos de Aguascalientes las obras *Capriol* de Fealy, *Bachianas* de Joan Gainer y *Adán y Eva*, *Pastorela* y *Librium* de Flores Canelo, lo cual demuestra su interés por presentarse ante el público de provincia, desde los inicios de su conformación.

Al final del año Anna Sokolow recibió su primera invitación para trabajar con el grupo, al que le montó la coreografía *Desiertos*, con música de Edgar Varese. Su tema hacía referencia no solamente a los desiertos físicos (arena, mar, nieve, espacio sideral o calles desprovistas de vida), sino a los desiertos en la mente del hombre.



BI en el salón 3 de la ADM. Foto s/r, ABI.

Esta experiencia de montaje marcó a sus integrantes con una huella indeleble. Anadel Lynton recogió las palabras de Raúl al respecto: "Después de andar como gitanos, de salón en salón, aprovechamos una venida de Anna (contratada por la ADM para dar clases y hacer una coreografía) para pedirle que nos montara *Desiertos*. Nos dieron permiso para ensayarla en la Academia. Se fue Anna y nos quedamos... diez años en el salón 3. Anna siempre ha sido como un hada madrina... no podemos pagarle a Anna, pero siempre la aprovechamos cuando la trae alguna institución".²⁸

Como crítico, John Fealy opinó que *Desiertos* indiscutiblemente era una obra

²⁷ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 2, op. cit., pp. 160-161.

²⁸ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit. BI contó con el apoyo de OPIC para el montaje de *Desiertos*, estrenada en el Teatro Antonio Caso.

importante que tenía algo que decir, un punto de vista, y reconoció que Sokolow se encontraba en un buen momento, en pleno dominio de su talento y recursos dancísticos, lo que le permitía hacer uso de un vocabulario conciso y "tensivo".²⁹

Graciela Henríquez comentó que el estreno de *Desiertos* gustó mucho a pesar de que era una coreografía densa que mediante la metáfora del desierto abordaba la soledad de las grandes ciudades. La experiencia de Sokolow en el Actors' Studio le permitía alcanzar una teatralidad muy profunda, lo cual exigía gran disciplina y compromiso de los bailarines.³⁰

Con frecuencia Raúl se quejaba de que su agrupación careciera de un firme apoyo económico. Pensó equivocadamente, como pudo constatarse tiempo después, que en México "jamás se subsidiaría" a una compañía que se hubiera atrevido a autonombrarse independiente. No obstante, dejó asentados los intereses del conjunto de forma concisa y clara:

El BI se formó con la idea original de formar un pequeño grupo de siete u ocho buenos bailarines, con mentalidad más abierta a todas las corrientes artísticas que existen dentro de la danza... Un subsidio nos ayudaría muchísimo a realizar nuestros ideales, pero sólo sería si ello no limitara nuestra libertad artística.³¹

A fines de los años sesenta y durante la década siguiente, la postura del coreógrafo fue la de un impulsivo apasionado. Viviendo su juventud en pleno y habiendo adquirido mayor seguridad, tanto personal como artística, el Raúl rebelde se impuso al tímido provinciano. Arremetió entonces contra algunos críticos, a quienes sentía torpes en su acercamiento a los quehaceres profundos e incomprensibles de la danza. Una entrevista de esa época, realizada por Jorge Silva, ilustra esta postura; si no conociéramos la capacidad analítica de Flores Canelo, daría la impresión de un ser arrogante, o peor, desinteresado.

Al preguntarle si él había fundado el BI, Raúl contestó "No", a secas. "¿Entonces?", insistió Silva, buscando cumplir con su cometido informativo. La respuesta resultó aún peor: "Se fundó solo...". Es posible imaginar la desesperación de un periodista que espera respuestas explícitas, así como su desconcierto frente a un creador que parecía no querer hablar de sí mismo. Raúl contestaba con reticencia, hasta que pareció entender que debía hacer concesiones a la prensa. Entonces se soltó:

Pues así, solo. Solito se fue formando. Primero vinieron tres bailarines y me dijeron que querían ser bailarines independientes. ¿Independientes de qué?

²⁹ John Fealy. "Cuarto Festival. El Ballet Independiente", ABI-BNA.

³⁰ Ma. Cristina Mendoza. "Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo", México, 8 de septiembre de 2002 (inédita).

³¹ Miguel Ángel Medellín. "El Ballet Independiente", *Revista de la Semana*, México, 12 de mayo de 1968.

les pregunté yo. Ellos dijeron que sí se podía y que si yo aceptaba ser su director. Yo me puse a temblar de miedo... y aquí estamos: independientes y asustados con el éxito que tuvimos en nuestro debut en Bellas Artes... Oficialmente somos nueve y hay varias solicitudes de ingreso. Yo originalmente pensé que no deberíamos ser más de siete, pero fueron llegando otros y eran tan buenos elementos que no pudimos cerrarles la puerta.

Cuando Silva indagó sobre la procedencia de sus bailarines, el coreógrafo respondió: "Pues de aquí y de allí, del BNM unos, de la Casa del Lago otros, de la Zona Rosa, de la Zona gris...". A la pregunta sobre el camino futuro, Flores Canelo indicó:

Ninguno en especial. El BI es un grupo de artistas de nuestro tiempo. Eso quiere decir que todas aquellas cómodas y bonitas fórmulas del pasado (clasicismo, neoclasicismo, nacionalismo, artepurismo, neo-dadaísmo, "arte para el pueblo", "No hay más ruta que la nuestra", etc.) son eso... cosas del pasado. Podemos aprovechar esas experiencias para lo que puedan servirnos pero no podemos quedarnos momificados dentro de ninguno de esos cajones.

Silva supuso que, al ser tan extremistas estos bailarines, seguramente podrían ser calificados de "anarquistas". En la respuesta de Raúl se siente el enfado bajo el tono "poeticometafísico" con el que a veces se describiría a sí mismo:

Somos nueve personas distintas. Distintas por fuera y por dentro. El año tiene 365 días, lo cual quiere decir que en un año hay 365 formas de ver y expresar el arte y la vida. Habrá días pacíficos, violentos, tristes, alegres, grises, melancólicos. Habrá días de guerra, de paz, de hambre, de lujuria, de lluvia, de sol... la vida no es cuadrada y nosotros, como artistas, debemos reflejar la vida a través de la danza. Y la danza no es otra cosa que la vida en un nivel superior. Y ya no me haga más preguntas porque estoy a punto de ponerme intelectual y eso sería trágico...

Finalizando con este duelo de posturas, evasivo, cambió rotundamente de tema, afirmando que se encontraba muy bien aunque preocupado, pues su músico favorito, Rafael Elizondo, estaba muy ocupado: "Tal vez tenga que recurrir a Bach para mi próximo ballet. Pobrecito ¿Sabía usted que J. S. Bach, el músico más grande que ha dado la humanidad, es algo así como el trapeador de los coreógrafos modernos?".³²

³² Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

En 1969 el BI se volvió a presentar dentro de las festividades organizadas por el Our Lady of the Lake College en honor de México, en San Antonio, Texas. Las coreografías que interpretó para la ocasión fueron *Librium*, *Adán y Eva*, *Cuatro en el foro* de Carlos Gaona y *Desiertos* de Anna Sokolow. En mayo participó en el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea en el PBA con las coreografías *Bulcanin* de John Fealy, *Equilibrio perdido* de Graciela Henríquez, *El fin* de Flores Canelo, *Retratos agónicos y vivientes* de Valentina Castro y *Desiertos* de Sokolow.

José Antonio Alcaraz alabó la obra de Sokolow, que sintetizaba su recorrido anterior e incorporaba nuevos elementos "sin esfuerzos inútiles". Consideró que la presencia de Sokolow en BI era muestra de la seriedad del grupo y el deseo de incorporar en su repertorio obras "verdaderamente importantes". Al comparar *Desiertos* con las obras del Independiente, éstas le resultaban "patéticamente ingenuas e incluso de un abrumador mal gusto".³³

Durante esa época dieron funciones una vez por semana en la Casa de la Paz y en el Teatro Antonio Caso, que los ayudaron a sostenerse.

A pesar de las dificultades económicas, la década de los setenta pintaba muy esperanzadora para el BI. En 1970 participó en el V Festival de Danza en Bellas Artes, con las coreografías *Elegía*, *A* de John Fealy y *Gymnopedía* e *Invenções* de Graciela Henríquez, quien debutaba como coreógrafa. En una nota se dijo que el grupo había mostrado avances con respecto al Festival anterior.³⁴

A cuatro años de fundado el Independiente, Raúl pensó en dejar de bailar para dedicarse exclusivamente a las tareas de la dirección y a hacer coreografía. En otra gira por Cuba, le confesó a José Manuel Otero que no se podía bailar y hacer coreografía a la vez, por lo que pensaba dejar el baile y dedicarse por entero a la creación.³⁵



Raúl Flores Canelo y Graciela Henríquez en *Adán y Eva*. Foto s/f, AGH.

³³ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 2, op. cit., p. 203.

³⁴ "Ballet Independiente", *Hoy*, México, 2 de mayo de 1970, AGH. En ese momento la compañía estaba integrada por Bernardo Benítez, John Fealy, Herminia Grootenboer, Graciela Henríquez, Emy Izumita, Anadel Lynton, Valentina Castro, Mario Malpica, Efraín Moya, Fernando Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Martha Quezada, Maya Ramos, Guadalupe Ramírez, Mario Rodríguez y Luis Zermeño.

³⁵ José Manuel Otero. "Raúl Flores Canelo habla de *Librium*, obra que estrenará el próximo sábado en Mella", *Granma* 13, La Habana, Cuba, 11 de septiembre de 1970, expediente RFC, Cenidi Danza. En 1970 Raúl le montó *Librium* al Conjunto Nacional de Danza de Cuba. (En Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 2, op. cit., p. 192.)

No obstante, su nombre apareció en el listado de intérpretes en programas posteriores, seguramente respondiendo a las exigencias y necesidades de la agrupación.

En octubre el BI participó en la II Temporada del Teatro de la Danza, que finalmente se rescataba después de que había sido utilizado desde su inauguración, y a pesar de su nombre, para funciones de teatro. El programa consistió en las coreografías *Elegía*, *A*, *Gymnopedía* e *Invenções*. En noviembre bailó ahí mismo *Cambios* de Fealy, *Ceremonias* de Flores Canelo y *Bernarda* de Ana Mérida, y actuó en el Museo de la Ciudad.

Durante los primeros años de su existencia y como grupo en expansión, el BI buscó mayores apoyos económicos, pero sus esfuerzos no fueron recompensados, a pesar de las opiniones favorables de periodistas extranjeros: "Sus integrantes —muy jóvenes todos— viven cada papel que representan..."³⁶

El coreógrafo declaró que la buena crítica "no conmovía en lo más mínimo a las autoridades del INBA, que se limitaban a proporcionarnos siete mil pesos, previo recibo, para montar cuatro obras, en la temporada anual en Bellas Artes".³⁷

Por la misma época Raúl empezó a señalar, al igual que muchos otros coreógrafos en activo, que el presupuesto para danza era absorbido en su mayoría por la compañía de ballet clásico, concentración que le parecía injusta. Hay que resaltar las condiciones precarias de Raúl y Magnolia, que al ser padres de dos pequeños se vieron en la necesidad de conseguir otras fuentes de ingreso. Raúl dio clases por muchos años en el IMSS, lo que a la larga le brindó muchas experiencias de vida, así como satisfacciones afectivas.

En 1971, el BI abrió el Festival Internacional de Danza en el PBA (del 29 de junio al 1 de julio). La función se integró con las obras *Cambios*, *Secretos* y *Antígona* de Fealy; *Espacio* de Henríquez y *Mantis religiosa* de Miguel Ángel Palmeros, que se sumaba a la lista de coreógrafos. También participó en la III Temporada del Teatro de la Danza con *Cuatro ceremonias* de Flores Canelo, *Secretos* de Fealy, *Un hombre* de Miguel Ángel Palmeros, *Gymnopedía* y *Mujeres* de Graciela Henríquez.

Con el ánimo de ver la reacción del público, Raúl repuso *Luzbel* para su segundo programa además de incluir *Espacio* de Graciela Henríquez, *Cambios* y *Tres adagios independientes* de Fealy, Flores Canelo y Palmeros. Tortajada recogió un comentario de Felipe Cazón en el que afirmaba que la compañía había superado su vínculo con el BNM, logrando "consolidar las inquietudes de todos los integrantes hacia un programa cada vez más claro en sus propósitos". *Luzbel* fue considerada como representativa de una "época ya ida", bien ejecutada por Palmeros y que contaba con la extraordinaria composición de Rafael Elizondo.

³⁶ Roberto Vázquez Pérez. "Un estilo nuevo: el Ballet Independiente de México", Matanzas, Cuba, 23 de septiembre de 1969, expediente BI, Cénidi Danza.

³⁷ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 82.

Al parecer *Mujeres* fue la coreografía que más comentarios, positivos y negativos, despertó entre los críticos. La obra colectiva *Tres adagios independientes* se calificó de "fiasco", ya que no tenía un planteamiento serio y se remitía a "una cosa obvia de dos hombres en el cual uno es la parte femenina y otro el macho, como en los ballets románticos".³⁸

Al siguiente año (1972) el BI fue programado para una temporada organizada entre el INBA y el Instituto Politécnico Nacional (IPN), junto con BCM y BCO. El programa se integró con las obras *Cuatro ceremonias*, *Invenções*, *Secretos* y *Gymnopedie*. También participó en la Temporada del Jiménez Rueda con los estrenos *De uno a cinco y todos* de Miguel Ángel Palmeros y *Toccata* de Flores Canelo, además de *Gymnopedie* y *Cambios*. El segundo programa incluyó *Cuatro ceremonias*, *Desiertos*, *Secretos* e *Invenções*.

Participó asimismo en el Festival del Folklore en Guadalajara, en los programas de televisión del canal 13, y ofreció dos funciones en la Casa de la Cultura de Toluca.³⁹

Raquel Tibol escribió que al grupo le estaban sucediendo cosas importantes, como la incorporación a su elenco de la bailarina Cecilia Baram; la actuación en el Homenaje a Carlos Chávez en el canal 13, bajo la dirección de Roberto Rosenbluth; la presentación en el Teatro Jiménez Rueda y su próxima inclusión en la temporada de Bellas Artes. Apuntó la crítica el sentido de superación del conjunto, que se traducía en una mayor unidad y limpieza; sin embargo, añadió, con sus nuevos elementos la compañía podría alcanzar niveles "más rigurosos". Además, cuestionó la afirmación de que los unía "la sola idea de bailar", contenida en su declaración de principios, y les aconsejó que buscaran un sustento más sólido "en los principios estéticos, en el sentido de estilo, que dan coherencia y permiten esalar la curva ascendente de la perfección". Desde su perspectiva, los programas excesivamente eclécticos denunciaban inmadurez, por lo que no era bueno ofrecer de todo un poco: "más vale presentar obras tales que en su conjunto vayan integrando una totalidad, o sea, ese sello particular que revela el carácter de una compañía".⁴⁰

Ese año, las obras elegidas para el PBA fueron *Arioso* de Fealy, *Nosotros* de Palmeros, *Mujeres* de Henríquez y *Tema y evasiones* de Canelo. Entre los nuevos bailarines figuraron Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Patricia Infante y Silvia

³⁸ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 3, parte I, *op. cit.*, pp. 69-71. El elenco de ese tiempo era el siguiente: Bernardo Benítez, John Fealy, Raúl Flores Canelo, Herminia Grootenboer, Graciela Henríquez, Patricia Ladrón de Guevara, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Ema Pulido, Marta Quesada, Guadalupe Ramírez, Mario Rodríguez y Luis Zermeño.

³⁹ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 3, parte I, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁰ Raquel Tibol. "Año rico del Ballet Independiente", *Excelsior*, México, septiembre de 1972, ABI.

Unzueta. También en 1972, Michel Descombey –quien en 1968 había visitado México por primera vez, con las estrellas y solistas del Ballet de la Ópera de París y en 1971 regresó como integrante del Ballet Théâtre Contemporain con la afamada bailarina Martine Parmain– montaría su obra *Circles* para el BI. El connotado coreógrafo regresaría tres años después para quedarse definitivamente en nuestro país.⁴¹

Todos los domingos de abril de 1973, la compañía se presentó en el Teatro Jiménez Rueda con un programa integrado por *Gymnopedia*, *Desiertos*, *Secretos y Tema y evasiones*. El 12 del mismo mes, Amalia Hernández invitó al BI a estrenar *Circles* en el Teatro del BFM. Marco Antonio Acosta felicitó a Raúl por la función y afirmó que por la “voluntad disciplinaria” y la “escuela” que estaba fundando con su trabajo, lograría consolidar un estilo personal, independiente. Comentó que *Circles* tenía una estructura difícil y complicada, “movimientos cerrados y bruscos, desplazamientos cortos y rápidos” y que *Tema y evasiones*, que también utilizaba elementos teatrales, marcaba la línea a seguir dentro de la estilística de su autor, a la vez que “el fin de una serie de experimentos afines fallidos”.

Eloísa R. de Baqueiro expresó que encontraba en el BI “una libertad” que rayaba en la audacia, así como algunas concepciones que “pueden clasificarse por sus elementos como imágenes surrealistas...”.⁴²

En mayo de 1973 el BI llevó al PBA las coreografías *Gymnopedia* de Henríquez, *Desiertos* de Sokolow, *Circles* de Descombey y *Tema y evasiones* de Flores Canelo.

En julio del mismo año y con apoyo del INBA, Anna Sokolow aceptó trabajar con la compañía una vez más, montando varias obras: *Noche*, *Oda* y *Homenaje a García Lorca*, estrenadas en el Teatro del BFM. Gabriel Pourcel hizo referencia a este “maratón sokolowiano”, en el que la obra *Homenaje a García Lorca* devolvía a la escena mexicana “una alegría juvenil que hacía mucho no se sentía...”. En esta coreografía, Flores Canelo actuó como torero, por lo que el periodista consideró que revitalizaba su carrera como intérprete.

Fuera de programa se presentó *La jaula y el estanque*, con el bailarín jamaicano Namron del London Contemporary Dance Theatre. Asimismo, la compañía compartió con el BNM, BC70, BCM y el Taller Coreográfico de la Universidad la temporada dominical del 4 de febrero al 9 de diciembre en el Teatro Jiménez Rueda.⁴³ En noviembre, también en el PBA, Flores Canelo estrenó *Vespertina* y *La espera*, y John Fealy, *Relaciones*.

Para la temporada de 1974 (julio) del PBA, la compañía bailó *Vespertina* y *La espera* de Flores Canelo, *Circles* de Descombey y *Desiertos* de Sokolow. Con este

⁴¹ La maestra Judy Hogan de la compañía Graham de Nueva York también fue contratada en 1972 para dar clases a los bailarines del Independiente.

⁴² Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 3, parte I, op. cit., p. 223.

⁴³ *Ibid.*, p. 225.

mismo programa participó por vez primera en el II Festival Cervantino en Guanajuato, que se había instaurado dos años antes.

En octubre del mismo año, el BI fue invitado a participar en el Homenaje a Silvestre Revueltas en el Museo de la Ciudad de México. Ahí presentó *Vespertina* y *La espera* de Flores Canelo, con música de Revueltas; *Circles* de Descombey, *Relaciones* de John Fealy y *Gymnopedia* de Graciela Henríquez. Asimismo, la compañía abrió un ciclo de conciertos-diálogo en la Casa del Lago, donde presentó diversas etapas de la danza: primitiva, preclásica y contemporánea, quizá antecedente de *El hombre y la danza*.⁴⁴

En noviembre el BI tomó parte en la temporada del Teatro Jiménez Rueda con *Circles*, *Gymnopedia*, *Vespertina* y *La espera*. Una nota periodística asentó que habían "arrancado interminables ovaciones del público", y destacó como cualidad del grupo "la comunicación".⁴⁵

En el PBA en abril de 1975, Raúl estrenó *Presagio*, en un programa junto con *Ciclo* y *Tema y evasiones* de él mismo, y *Mujeres* de Henríquez.⁴⁶ En junio el BI bailó una vez más en ese foro *Invenções* y *Gymnopedia* de Henríquez y *La espera* de Flores Canelo.

Ese mismo año el grupo tuvo la experiencia de ser contratado para una gira internacional. Explicó Raúl que, un día, el director del Théâtre de la Ville de París, el señor Jean Mercure, los visitó para plantearles la posibilidad de bailar en esa sede. Mercure presenció algunos ensayos, les hizo observaciones, principalmente en lo referente al vestuario, y desapareció. Como al mes de este suceso, y para sorpresa de Raúl, les extendió una invitación formal para presentarse en París y otras ciudades francesas, además de asistir al Festival de Holanda. Tiempo después comentaría que muy pocos dentro del medio de la danza se habían enterado de esta gira, señalando con sencillez: "Nos preparamos a nuestra manera. Total, fuimos al viejo mundo. La verdad, gustó mucho el espectáculo, tanto en Francia como en Holanda".⁴⁷

⁴⁴ *Ibid.*, p. 226. Hacia finales de 1974 el elenco de la compañía era: Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Graciela Henríquez, Herminia Grootenboer, Graciela González, Patricia Ladrón de Guevara, Patricia Infante, Anadel Lynton, Efraín Moya, Ruth Noriega, Gladiola Orozco, Ema Pulido, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeño. La dirección era de Flores Canelo y Gladiola Orozco; diseños de iluminación y dirección de escena, Manuel Hiram.

⁴⁵ "Comunicación, hermosa cualidad del BI", *El Sol*, México, 24 de noviembre de 1974.

⁴⁶ *Mujeres* fue una obra importante para el BI. Sólo veinte años antes se habían reconocido legalmente los derechos políticos de las mexicanas. Según José Agustín, a la mitad del siglo XX "Se mantenían imbatibles las nociones machistas de virginidad y sumisión de la mujer, y del escarnio al homosexual, pues el sexismo imperante... era total" (*Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, 10ª reimpresión, México, Planeta, 2003, pp. 132-136). En las siguientes décadas cobraría fuerza el movimiento feminista, resonancia de las luchas de las mujeres en Estados Unidos; la Revista *Fem* fue la principal promotora del movimiento.

⁴⁷ Delgado Martínez. "Raúl Flores Canelo monólogo vivo...", *op. cit.*, p. 59.

El periodista Álvaro Soriano y Bueno resaltó la importancia de este viaje, por ser la primera vez que un grupo mexicano salía al extranjero por méritos propios, "contratado profesionalmente", y con la oportunidad de "recibir el espaldarazo internacional que se merecen ampliamente por su destacada labor".⁴⁸

El 81 tardó en preparar los dos programas con que se presentaría ante el público europeo, ya que, según recuerda Lynton, varios bailarines se salieron del Independiente y luego Raúl se enfermó de hepatitis, por lo que se tuvo que posponer la gira. Finalmente, los programas elegidos fueron, el primero, *Desiertos* de Anna Sokolow, que no entusiasmó mucho al público parisino; *Invenções* de Graciela Henríquez; *Tema y evasiones* y *La espera* de Flores Canelo; el segundo, *Mujeres* y *Gymnopedia* de Graciela Henríquez y *Ciclo*, *Presagio* y *La espera* (única obra repetida) de Flores Canelo.

En el Théâtre de la Ville las localidades se agotaron para ver al Independiente y hubo que vender boletos "de escalera". En este foro, donde nunca se había recibido a un grupo mexicano, el 81 representó un éxito económico, ya que logró un récord de entradas del 92 por ciento en sus funciones. Raúl consideró que esta respuesta del público se debió a la claridad de los mensajes y a que Latinoamérica estaba presente en Europa, después del golpe de Estado chileno.⁴⁹

A lo largo de la gira se recogieron opiniones favorables: "... el idioma de Raúl Flores Canelo... es fuerte... recuerda a veces a Bejart, cuyo sentido teatral comparte";⁵⁰ "... se impuso en Amsterdam ante todos con su ballet revolucionario *La espera*, sencilla y bella coreografía";⁵¹ "... con maestría nos enseñó que la danza... puede constituir la más eficaz de las armas".⁵²

Una de las notas más significativas de aquel momento dice que el Independiente ejecutaba una danza pensante que, a la vez, hacía pensar. El crítico afirmó expresivamente: "... sugiriéndonos la miseria de su condición, los bailarines mexicanos nos pusieron enfrente un espejo. Mexicano, mi amigo, mi hermano, cuando bailas, pienso en mi miseria".⁵³

⁴⁸ Álvaro Soriano y Bueno. "El Ballet Independiente de México al Festival de Holanda", *Novedades*, México, 9 de mayo de 1975, expediente HG, Cenidi Danza. A la gira fueron los bailarines Bernardo Benítez, Carmen Castro, Elsie Contreras, Jorge Gale, Herminia Grootenboer, Patricia Ladrón de Guevara, Graciela Henríquez, Patricia Infante, Efraín Moya, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeno. Como administrador aparece Maurice Dejean; como asistente, Jaime Hinojosa; Manuel Hiram era el encargado de luces, Alma Guillemprieto la coordinadora, Anadel Lynton la encargada de prensa y Jorge Contreras, el fotógrafo. Las funciones en el Théâtre de la Ville fueron del 20 al 31 de mayo. En el interior tuvieron una función en Saint-Denis, dos en Rennes, una en Macon y otra más en Pau (las dos últimas organizadas por la municipalidad). También ofrecieron ensayos abiertos y debates con público y artistas locales y grabaron un programa de televisión con Antenne 2. (Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 3, parte II, op. cit., p. 345.)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 348.

⁵⁰ Mia Aleven-Vranken. *Telegraf*, Holanda, junio de 1975, ABI.

⁵¹ Jochen Schmidt. *Frankfurter*, Frankfurt, Alemania, julio de 1975, ABI.

⁵² *Le Midi Libre*. Francia, 29 de junio de 1975, ABI.

⁵³ B. Revel. *L'Indépendent*, Carcassone, Francia, 1975, ABI.

Pero también hubo opiniones menos benevolentes. El periódico *Le Monde* publicó un comentario encomiando el deseo de escapar del folclor mostrando la realidad cotidiana de México; sin embargo, apuntó que el BI no contaba "con los medios de expresión a la altura del testimonio" que pretendía. Advirtió el (la) periodista de que no era posible hacer danza "sólo con buenos sentimientos", consciente de que el BI intentaba "hacer la síntesis (difícil) de una cultura india" que subyace en todos los temas abordados y de una danza moderna "que no termina por asimilar la técnica". De Raúl en específico dijo "deja brillar, bajo símbolos *naïf*, un gusto barroco grandioso y torturado en *La espera*". En esta nota se mencionan los auténticos valores coreográficos encontrados en *Inventaciones* de Graciela Henríquez.⁵⁴

Durante esta gira el BI participó en el Taller Coreográfico Internacional, efectuado entre el 20 de junio y el 10 de julio en Angers, Francia, al que asistieron personajes de la danza como Georges Skibine, del antiguo Ballet Ruso; Michel Descombey, ex director de la Ópera de París; Janine Charrat, directora de un pequeño e innovador grupo francés, y John Butler, coreógrafo estadounidense. Además se presentó en el Festival de Holanda, en Amsterdam y en las ciudades de Eindhoven, La Haya y Rotterdam.

Flores Canelo fue el único invitado latinoamericano a estos actos, en los que participó con más de veinte funciones y actuó ante 29 mil personas.⁵⁵

A su regreso, Raúl le describió a Malkah Rabell los emotivos momentos vividos por el BI, que culminaron con una calurosa despedida a la que asistieron hasta los tramoyistas, que chiflaban de memoria la música de Rafael Elizondo y repetían las oraciones a San Miguel de *La espera*. Sin imaginar las consecuencias de lo que consideraba un privilegio inesperado, contó que Michel Descombey se había ofrecido desinteresadamente, por un "acto de amor", a viajar a México para montar una o varias obras con el BI.⁵⁶

Poco tiempo después, Flores Canelo fue convocado a una cita en Los Pinos, donde se le



Raúl Flores Canelo en ensayo. Foto: Jorge Contreras C., S/I, ABL.

⁵⁴ M.M. "Le Ballet Indépendant du Mexique", *Le Monde*, París, Francia, 30 de mayo de 1975, AGH.

⁵⁵ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, capítulo 3, parte II, op. cit., p. 345.

⁵⁶ Malkah Rabell. "Gran éxito europeo del Ballet Independiente", *El Día*, México, 12 de junio de 1975, expediente HG, Cenedi Danza.

informaría de un beneficio económico que se le otorgaba al grupo. Al no haber solicitado nada de esto, lo consideró como otro gran regalo de la fortuna. Describió en forma simple: "Hicimos una lista bastante discreta... mencionamos la posibilidad de una sede... Conseguimos nuestro estudio, lo adaptamos, era una enorme gasolinera –más bien un taller mecánico– en la calle de Hamburgo, lleno de grasa, con techo y todo; lo limpiamos, lo adaptamos y seguimos trabajando".⁵⁷ El BI conseguía, gracias a su gira internacional, un local y un subsidio o, como informa Lynton, un intercambio de una cantidad de funciones por un millón de pesos anuales divididos en mensualidades.⁵⁸

Después de ocho años de arduo trabajo en los que no contó con un espacio propio para entrenamiento o ensayos, tiempos en que cada bailarín tenía que llevarse su vestuario a casa, Raúl empezó a sentir que por fin se le tomaba en cuenta. Desde su fecha de inicio hasta el momento de la gira, Raúl había creado diez coreografías, la mayoría con temas innovadores extraídos de la cotidianidad contemporánea.

Cuando finalmente el BI parecía estar en posición de cosechar el fruto de sus esfuerzos, sufrió lo que Flores Canelo llamaría la "intervención francesa", una escisión del grupo con terribles consecuencias para todos.

Según Anadel Lynton, el proceso de ruptura se inició con la gira a Europa, ya que ésta despertó grandes expectativas y nerviosismo, sobre todo en Gladiola Orozco, quien se preguntaba si el BI tendría el impacto esperado y si la gira marcaría el principio de la internacionalización del grupo. Este clima empezó a molestar a Raúl, que debido a ciertos rasgos de su personalidad –timidez, modestia, humildad, principios éticos– no consideraba que este proyecto fuera trascendental para la existencia y desenvolvimiento del Independiente.

Raúl empezó a sentir la presión de Gladiola Orozco, quien lo conminaba a hacerse cargo de las relaciones públicas, cuando él prefería seguir bailando y creando. Hasta entonces, la dirección del BI había sido asunto compartido entre ambos, y se estableció una relación complementaria, ya que el concepto artístico y la visión filosófica eran de Raúl, y Gladiola se encargaba de la administración y de mantener la disciplina. El coreógrafo había delegado esos enfadosos menesteres en Gladiola, pues a él no le gustaba hacer cuentas, ni convocar a juntas o implantar el orden; cuando lo hacía se volvía un tanto arbitrario y llegaba a inspeccionar, aunque en un tono de juego, hasta lo que comían los bailarines.

Esta división del trabajo fue un motivo más para el rompimiento entre los codirectores del BI, pues la que enfrentaba y resolvía los problemas era Gladiola, mientras que Raúl, queriéndose dedicar sólo a lo artístico, se desconectaba de la

⁵⁷ Óscar Flores Martínez. "Raúl Flores Canelo, treinta años de danza" (VI), *El Universal*, México, 19 de julio de 1988, ABl.

⁵⁸ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 45.

realidad. Henríquez se refirió a las ideas maravillosas de Raúl, pero reconociendo que algunas cualidades de su persona no eran las óptimas para una dirección: "siempre estaba como en la luna... andaba un poco en su mundo... es una manera de ser... creo que tenía que ver con su origen social, porque él fue un niño cuidado y que tuvo siempre todo... la clase social puede mucho".³⁹

Los bailarines simpatizaban con Raúl y Gladiola, ya que recibían apoyo y cariño de ambos; incluso, llegaron a hospedarse con ellos, en caso necesario. Significativamente, el clima emocional que se generó durante la gira y a su regreso ocasionó que otros bailarines se apartaran de la compañía, intuyendo su futuro desmoronamiento. Entre ellos, Graciela Henríquez, quien sintió que su éxito coreográfico había producido ciertas envidias dentro del grupo.

Los problemas se agudizaron después del montaje de *Año 0* (1976) de Michel Descombey, quien decidió unirse al BI de manera permanente.

Esta obra se estrenó con una fuerte campaña publicitaria en la que se citó a la prensa en la ADM, con la presencia de Descombey, Flores Canelo y Gladiola Orozco. Descombey dijo a los asistentes que la obra pretendía ser "un grito de rebelión frente a lo absurdo... frente a la sociedad de consumo opresiva, enajenante, contaminante, nuclearizada e irremediablemente mortífera".

Por su parte, los directores del BI admitieron que trabajar con Descombey había sido difícil, ya que no estaban acostumbrados al ritmo impuesto por el coreógrafo. Flores Canelo le dijo a Álvaro Soriano que Descombey, además de montar, había impartido clases y observado los ensayos detenidamente y que el esfuerzo realizado fue necesario para responder al nivel de calidad del coreógrafo. En lo particular, esta experiencia le ofrecía un aprendizaje "que, sin llegar a copiarlo", enriquecería su propia capacidad.⁴⁰

Después del estreno, Alberto Domingo expresó que la obra aportaba una innovación al combinar la palabra, la mímica y la danza "en un juego afortunado". En un comentario posterior afirmó que la obra resultaba demasiado larga y repetitiva en frases y actitudes, y que el lenguaje era intelectualizado, cosa que iba en contra del BI, que se caracterizaba por la sencillez y la honradez, cualidades inherentes a una elocuencia verdadera.

Patricia Cardona puso atención en los adelantos técnicos de los bailarines, aunque lamentó que en la segunda parte de la obra hubieran usado la palabra, en lugar de transmitir el mensaje sólo a través de la danza.

En general, hubo comentarios desfavorables para la segunda parte de *Año 0*: para Henares ésta se disparaba, plagada de aquello que criticaba: "chabacanería, lo burdo, la antidanza; lo barato, por corriente, fue el resultado de esta parte que

³⁹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, México, 8 de septiembre de 2002 (inédita).

⁴⁰ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, capítulo 3, parte II, op. cit., p. 352.

nada tiene que hacer dentro de la belleza del resto de la obra". El desnudo final también dio pie a comentarios, algunos irreverentes, como el de Isabel Farfán, quien dijo que quedaban "al unísono en cueritos vivos".

No obstante, al BI le fueron otorgadas otras trece funciones con esta obra, lo cual expresaba el reconocimiento del medio. *Año O* se llevó también al Festival Cervantino de ese año, con gran éxito.⁶¹

Para celebrar el x aniversario de su creación, el BI programó una función en el teatro del BMF, también con *Año O*; sin embargo, a última hora se les negó el espacio por presentar en ella un desnudo. Como respuesta, la compañía canceló toda su temporada en este recinto, y programó en noviembre y diciembre las funciones de aniversario en el Teatro del Bosque. Se prepararon tres programas, el primero con *Año O*, el segundo con *Ciclo*, *Desiertos*, *Gymnopedie* y *La espera*, y el tercero con *Invenções*, *La espera*, *Circles* y *Tema y evasiones*. Al concluir, BI salió de gira a Guatemala, auspiciado por el INBA y la Dirección de Relaciones Internacionales de la SEP. Llevaron los programas *Año O* y *Ciclo*, *Polyrythmie* y *Tema y evasiones*, y tuvieron gran respuesta del público.

Significativamente, después de este crecimiento creativo del BI, en el que Raúl parecía estarse desenvolviendo con solidez, para la temporada de septiembre de 1977 presentó dos pequeñas obras: un dueto sin música llamado casi despectivamente *Numerito* ("Algo de Raúl Flores Canelo", decía el programa de mano), y *Solo*, en la que retomó el tema de *Epitafio para un muchacho sin destino*. Estas obras se acompañaron de *Cuarteto* de Bernardo Benítez y *Polyrythmie* y *Zarabanda de las soledades*, de Descombey. En los programas de mano aparecieron Raúl y Gladiola como codirectores y Descombey como director asociado.⁶²

Manuel Hiram diría que, después de un periodo de desavenencias, que comenzaron en 1976, siguió una lucha difícil, muchos problemas, muchas divisiones internas que dañaron al ballet. Gladiola Orozco y otros integrantes del grupo habían hecho presión para cambiar el nombre original por el de Ballet Independiente de México, decisión con la que Raúl nunca estuvo de acuerdo, por considerarla innecesaria. Los enfoques artísticos y de trabajo de Michel y Raúl diferían radicalmente. Flores Canelo pronto se mostró descontento con la forma "convencional" en que Descombey quería dirigir a la compañía: "como si fuera (una compañía) de clásico... haciéndole caravanas a los primeros bailarines y esas cosas... yo no quiero que se hagan caravanas a nadie... Anteriormente, todos los miembros del ballet contábamos, era como una familia".⁶³ En 1988 Raúl resumiría: "em-

⁶¹ *Ibid.*, p. 353.

⁶² *Ibid.*, pp. 343-362.

⁶³ Ricardo Castillo Mireles. "Por una divergencia de criterios nacen dos Ballets Independientes", *Excelsior*, México, 27 de junio de 1979, expediente RFC, Cenidi-Danza. Michel Descombey declaró a Patricia Cardona que había renunciado a la dirección del Ballet de la Ópera de París por razones ideológicas, coreográficas y estéticas, porque él pretendía una apertura hacia las obras contemporáneas.

pezaron a surgir diferencias muy grandes entre nosotros; ni siquiera pudiéramos decir artísticas... de otro tipo, ideológicas... por la interferencia; por otras personas; se hizo inevitable la ruptura".⁶⁴

Ricardo Castillo Mireles explicó que el 31 de julio de 1977 Salvador Vázquez Araujo, director de Danza, envió un oficio solicitándoles tanto a Flores Canelo como a Gladiola Orozco que abandonaran la sede de Hamburgo, pues estaba enterado de que había dificultades internas y hasta que éstas no se solucionaran, no tendrían el beneficio del subsidio ni el salón. Flores Canelo obedeció, pero según narró Castillo Mireles, Gladiola no lo hizo, permaneció en el local y continuó con su trabajo acostumbrado. Cuando Raúl se reorganizó poco tiempo después, Vázquez Araujo quedó en medio de la pelea, sin entender que súbitamente existieran dos Ballets Independientes. Finalmente, se inclinó por Orozco-Descombey.

La actitud obediente de Flores Canelo lo había colocado en franca desventaja. Vázquez Araujo le solicitó que rebautizara a su grupo para poder seguir trabajando; surgió entonces la Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo, nombre con el cual apareció en los programas de mano y en las notas publicitarias.

Anadel Lynton recordó los hechos desde una perspectiva más emotiva. Indicó que los bailarines empezaron a percatarse de que la colaboración de Michel Descombey estaba causando fricciones dentro del grupo, por lo cual se convocó a una junta "muy angustiada" para decidir sobre su permanencia en la agrupación. En esta reunión se hizo patente la preferencia de Gladiola por Descombey.

El momento definitivo de la ruptura sobrevino cuando estaba por estrenarse *El hombre y la danza*. Se había invitado a Juan José Bremer, director del INBA, a uno de los ensayos, buscando su apoyo para confeccionar el vestuario. Mientras esperaban al funcionario, Raúl platicaba con el grupo dentro del salón. Intempestivamente entró Gladiola, enfadada porque se había cerrado la puerta y ella había quedado afuera. Después de la presentación, Raúl se retiró y no regresó al día siguiente, pues estaba sentido por esta actitud y no podía aparentar que todo seguía igual.⁶⁵

En opinión de Lynton, él no fue capaz de pelearse o de enfrentar a Gladiola en ese momento decisivo; así ocasionó que ella diera por hecho el abandono de Raúl, cuando él nunca tuvo en mente apartarse del grupo. Después de este incidente, Raúl se deprimió por completo, ya que de repente se encontró sin posibilidades de trabajar, despojado de la agrupación a la que había dedicado tantos esfuerzos.

Para colmo, Vázquez Araujo prefirió apoyar a Gladiola Orozco por considerar, según Lynton, que un extranjero con la trayectoria de Descombey tenía que ser

En 1972, cuando vino con el Théâtre Contemporain de París y presencié un ensayo del BI, elogió las cualidades teatrales de sus bailarines. (Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 3, parte II, op. cit., pp. 348-349.)

⁶⁴ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 115.

⁶⁵ Juan José Bremer le ofreció a Raúl un puesto como funcionario, que él nunca aceptó.

mejor que un mexicano, "además de que Raúl nunca se mostró servil con ningún funcionario".

Varios de los bailarines trataron de animarlo y de convencerlo de reunirse para seguir trabajando, pero él no respondía. Ante tal negativa, Manuel Hiram decidió solicitar ayuda a Guillermina Bravo, con el objeto de evitar la dispersión de sus seguidores. Una vez más, la coreógrafa le brindó apoyo al BI, ofreciéndole su estudio y sus maestros: "... nos hicimos fuertes por abajo... esperando a que Raúl retomara fuerza... y así nos reorganizamos... nos encontramos con un apoyo maravilloso de mucha gente".⁶⁶

Finalmente, Raúl reaccionó y asumió una actitud de lucha al ver que sus obras seguían en el repertorio de Orozco-Descombey sin su supervisión: "estaban bailando *La espera* con otro tono... yo me puse furioso... Ahí fue cuando Raúl dijo ¡basta!... Raúl era de armas tomar... cuando él quiso luchar, luchó... empezó el lío judicial, que fueron tres años, cuatro años, cinco años. Los años más difíciles fueron los de ese pleito".⁶⁷

Las palabras de Hiram hacen referencia a la temporada de 1978 en Bellas Artes, cuando se bailaban *Ciclo* y *La espera* de Flores Canelo, junto con *Trío* de Bernardo Benítez y *Circles* y *Dueto de amor* (un extracto de la *Zarabanda de las soledades*) de Descombey. En los programas de mano de esa época se acreditaba a Gladiola Orozco como directora y a Michel Descombey como director asociado, además de hacer mención de un consejo integrado por Bernardo Benítez, Maurice Dejean (que antes había ocupado el cargo de administrador), Mario Rodríguez y Luis Zermeño.⁶⁸

En diciembre del mismo año se anunció la presentación de *El hombre y la danza*, en el PBA.⁶⁹

El Ballet Independiente de México presentó en 1979 *Mi y yo* de Bernardo Benítez, *Tango* y *Adentro, afuera, adentro*, de Descombey. En junio del mismo año, bajo la dirección de Flores Canelo, dio funciones en el Teatro de la Ciudad con las obras

⁶⁶ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, México, 20 de octubre de 2002 (inédita).

⁶⁷ *Ibidem*. Un oficio en el que se hace referencia al juicio de demanda contra Gladiola Orozco y otros, les ordena "se abstengan de usar por sí o por interpósita persona, bajo cualquier forma, el nombre de Ballet Independiente". (Oficio 1450, expediente 2713/79, Juzgado 11° Civil, 20 de septiembre de 1979, expediente RFC, Cenidi-Danza.) También en 1979, Raúl envió una carta a Miss Diane Stanley, de la embajada de Estados Unidos, haciendo de su conocimiento que Anna Sokolow le había concedido el uso exclusivo de sus coreografías montadas en México: *Desiertos*, *Homenaje a García Lorca*, *Noche*, *La jaula* y *el estanque* y *Oda*. (Carta de Raúl Flores Canelo a Miss Diane Stanley, México, 5 de diciembre de 1979, expediente RFC, Cenidi-Danza.)

⁶⁸ El elenco estaba integrado por Thomas Bain, Adria Cordero, Ruth Fastag, Jorge Gale, Jeannie Harris, Patricia Infante, Perla López, Cecilia Lugo, Irene Martínez, Ana María Mejía, Manuel Morales, Carlos Oropesa, Héctor Padilla, Mario Rodríguez y Luis Zermeño.

⁶⁹ "El hombre y la danza, un espectáculo que aborda problemáticas sociales", *Excelsior*, México, 8 de diciembre de 1978, ABI.

Trío de Patricia Ladrón de Guevara, *Juego eterno* de Bodyl Genkel, *La carpa del amor errante* de Graciela Henríquez y *Jaculatoria* de Flores Canelo. En estas dos últimas obras los críticos encontraron una tendencia latinoamericana.

Raúl y quienes decidieron seguirlo se vieron forzados a comenzar una vez más desde cero. Durante varios años no pudieron usar el apelativo del BI por estar en litigio y sufrieron fuertes presiones del INBA. Al respecto, diría Hiram: "... nos quisieron comprar a Raúl y a mí... para que desistiéramos de todo... porque tal vez no convenía nuestro trabajo al INBA".⁷⁰

En algún momento de este conflicto, Alma Guillermoprieto destacó las "repetitivas y dolorosas" escisiones del medio dancístico mexicano, haciendo ver su semejanza, ya que tales rompimientos obedecían, más que a la lógica maduración de algún coreógrafo en busca de su propia expresión, a conflictos con la autoridad "cuando no con la autocracia".⁷¹

No obstante, la época de reinicio del BI fue, en palabras de Raúl, tan hermosa como su principio: "La gente unida para bailar, para crear, y desgraciadamente, para sufrir todo lo que habíamos padecido al no tener apoyo. Otra vez metiéndonos de contrabando en los salones, trayendo nuestros propios trapitos cada uno de nuestra casa para vestir los ballets..."⁷²

En este duro proceso, muchas instituciones y personas les facilitaron espacios para ensayo, entre ellas el BFM, la Casa del Lago, el IMSS, el Auditorio Nacional y Héctor Fink, quien les prestó su estudio arriba del Metro San Cosme.

Después de varios años de lucha ante tribunales, el BI recuperó su nombre, un estudio en la calle de Vizcaínas, en el centro de la ciudad, y un subsidio. Raúl se mostró satisfecho de su nueva sede, quizá más modesta que las de otras compañías pero fascinante, por estar "dentro del movimiento... en las tripas mismas de la ciudad".⁷³ Y si bien dijo



Compañía de danza de RFC. Foto s/t, ARFC.

⁷⁰ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

⁷¹ Alma Guillermoprieto. "El hombre y la danza: nace el grupo de Raúl Flores Canelo", *Proceso*, México, 1977, AGH.

⁷² Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, *op. cit.*, p. 116.

⁷³ "Cada sexenio la danza de los políticos", *La Onda, Novedades*, México, 6 de septiembre de 1981, Cenidi Danza.

que no le gustaban los "pollos voladores", refiriéndose a un local abajo del estudio, confesó que disfrutaba enormemente componer por las tardes mientras escuchaba un cilindro tocando *Sobre las olas* o un saxofón afuera de la cantina de Los Porteños entonando *Amor perdido*: "Eso me reconforta mucho la vida".⁷⁴

Años después, el coreógrafo expondría sus sentimientos de aquellos difíciles momentos: "Era como decir, éste es mi fin, me quitaron todo, ya no tengo nada, no soy nada, mejor me voy a mi tierra". Sin embargo, con una sonrisa en los labios afirmó: "Pero las cosas se acomodan y pasan... ya les devolvimos sus pasteles... y como dice José José, *ya lo pasado, pasado*".⁷⁵

De este episodio amargo lo que lamentó fue no haber convivido más con el Ballet Teatro del Espacio (BTE). Superada la crisis y al retomar su ruta de trabajo, la línea del grupo no sufrió alteraciones en su forma de organización ni cambios estéticos en su proyecto.

Como compensación, en 1979, uno de los años más difíciles para el BI, Raúl recibió el Premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Música. Se manifestó satisfecho por esta distinción, pues "demostraba que los críticos asumían seriamente su labor y estaban pendientes de lo que sucedía en la danza". Enfatizó el gran estímulo que representaba este reconocimiento tanto para su persona como para la lucha que libraba su compañía. La periodista Angelina Camargo, responsable de la nota, anunció que Flores Canelo había llegado a un acuerdo con la Dirección de Danza del INBA, mediante el cual accedía a dejar de utilizar su nombre para obtener "la igualdad de derechos que las otras compañías auspiciadas".⁷⁶

A principios de la década de los ochenta, después de quince años de azarosa existencia y con el cúmulo de experiencias adquiridas, Raúl reflexionó sobre el BI y la danza en general. Sin engañarse, reconoció el peso histórico, el espacio y el tiempo, en la creación estética:

La danza existe tan sólo durante el instante mismo en que se da. Es un rito, a veces solemne, otras irrespetuoso, y las más de las veces, una manifestación exaltada de la vida por la vida misma... ¿Quién puede decir si la función de esta compañía el día 20 de mayo de 1969 en el PBA fue más importante que la de julio de 1979 en Villa García, Nuevo León? ¿La crítica?, ¿el público?, ¿los bailarines?... ¿Es legítimo hacer estas comparaciones? ¿Qué es el mito de Pavlova, para mí que no la vi nunca, ante un adolescente en-

⁷⁴ Óscar Flores Martínez. "Raúl Flores Canelo, treinta años de la danza" (VI), *El Universal*, México, 19 de julio de 1988, ABL.

⁷⁵ Raquel Peguero. "Celebra el Ballet Independiente sus 25 años de persistencia y tenacidad", *La Jornada*, México, 2 de septiembre de 1991, ABL.

⁷⁶ Angelina Camargo. "Raúl Flores Canelo recibirá el Premio de la Unión de Cronistas de Música", expediente RFC-BNA. Manuel de la Cera fue el funcionario del INBA que igualó los subsidios otorgados a las distintas compañías.

tregado a la danza de su tiempo? ¿Cómo se vería la Compañía del Ballet Bolshoi (el verdadero) bailando en una árida planicie sonorense... y cómo se vería un indio yaki (verdadero) interpretando la danza del venado (la auténtica) en el Teatro Bolshoi?... Todas estas consideraciones me preocupan y me estimulan, me ayudan a amar mi trabajo dentro de este arte que no tiene pasado ni futuro: es sólo un tiempo presente y urgente cuando se transforma en presente de *presentar*... Y es así como paso la vida empeñado en mi quehacer, porque sólo de este modo percibo (no estoy diciendo entiendo) mi ser, mi vida en la danza.⁷⁷



El hombre y la danza. Foto s/a, 1976 ABI.

En mayo de 1980 reapareció Flores Canelo en el PBA, ahora con su Compañía de Danza, que estrenaba nombre. Fue un retorno fuerte, pues presentaba una obra del coreógrafo cubano invitado Víctor Cuellar, *Rito a la danza, Jaculatoria* de Flores Canelo y *La carpa del amor errante* de Henríquez.⁷⁸

En julio del mismo año el BI se presentó en el Primer Encuentro de la Nueva Danza en el Teatro de la Ciudad, con *Rito a la danza* de Víctor

Cuellar, *La jaula y el estanque* de Sokolow, *Gymnopedia* y *La danza* de Henríquez y *Jaculatoria* de Flores Canelo.

En febrero del siguiente año, la Compañía de Danza presentó *Rito a la danza* de Cuéllar, *Mujeres* de Henríquez, y *Jaculatoria* y *La espera* de Flores Canelo en el Teatro de la Danza. El BI llevaría este mismo programa al Teatro Nacional de Matanzas, en su segunda gira a Cuba, del 19 al 22 de febrero. En esa ocasión su trabajo fue calificado de "finísimo mexicanismo, plástico, sonoro, poético, la idiosincrasia de su pueblo, no tan sólo para retratarlo sino para cuestionarlo".⁷⁹ Para la temporada anual del PBA en octubre bailó *Tres fantasías sexuales y un prólogo* y *Queda el viento*, ambas de Flores Canelo.

En una nota Juan Vicente Melo destacó: "como coreógrafo, ese humor, esa

⁷⁷ Raúl Flores Canelo. "Compañía de Danza", *La Semana de Bellas Artes* núm. 203, México, 21 de octubre de 1981, ABI.

⁷⁸ En el elenco aparecen Raúl Aguilar, Miriam Alerhand, Cecilia Baram, Herminia Grootenboer, Blanca Gutiérrez, Graciela Henríquez, Benjamín Hierro, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Anadel Lynton, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Silvia Unzueta y Liberman Valencia.

⁷⁹ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo", *Una vida dedicada...*, op. cit.

aguda, lacerante mirada crítica, resultan los productos de una profunda revisión de los valores humanos... este inventor de la realidad es uno de los más sólidos puntos de apoyo de la nueva, muy nueva danza mexicana".⁸⁰

En octubre de 1982, todavía con el nombre de Compañía de Danza, bailaron en el PBA *Bagatelas* de Flores Canelo, *Cuarto interior* de Silvia Unzueta, *Sensemayá* y *Miguelangelo* de Víctor Cuellar, y *Sueños* de Anna Sokolow.

La compañía, junto con la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y el Fondo Nacional para las Artes (FONAPAS) organizó ese año un merecido homenaje a Anna Sokolow. Después de entregarle una placa conmemorativa, el grupo bailó tres de sus obras, que "fueron apreciadas por varias generaciones de bailarines, maestros, coreógrafos y críticos de danza".⁸¹ En la ocasión la coreógrafa comentó que había aceptado trabajar con el BI porque había encontrado en él la materia necesaria para su obra. Describió a Raúl como un hombre extremadamente sensible, talentoso y modesto, en pocas palabras, un "artista", y destacó el don particular de la agrupación: "no baila para, ni por, el público, baila para ella misma...".⁸²

Años más tarde, cuando regresó a remontar *Opus 60* con el BI, Sokolow expresaría su dificultad para decir en palabras lo que sentía por México. Dijo disfrutar la atmósfera y los artistas maravillosos que encontraba aquí, y mencionó a Flores Canelo como uno de ellos, con quien tenía "muy buenas relaciones". Se sentía muy satisfecha de trabajar con el grupo y de estar en México, pues recalcó: "Yo aprendí mucho más arte aquí que en otros países".⁸³

En 1983, recuperado ya el nombre de Ballet Independiente de México, Raúl repitió sus obras *Queda el viento*, *Jaculatoria* y *La espera* en la temporada del PBA, al conmemorar sus 25 años como coreógrafo en activo. Al año siguiente, el grupo tuvo la experiencia de trabajar con Tim Wengerd, bailarín y coreógrafo estadounidense que permaneció una tem-



BI. Foto: Eric Jervalle, 1991, ABI.

⁸⁰ Juan Vicente Melo. *Siempre!* Presencia de México, México, 10 de julio de 1968, ABI-BNA.

⁸¹ Patricia Cardona. "La joven generación, demasiado ansiosa por ser aceptada y eso, para el arte es la muerte, dice Anna Sokolow", *Unomásuno*, México, 8 de octubre de 1982.

⁸² Elvira García. "El Ballet Independiente de Flores Canelo", s/r, expediente BI-BNA.

⁸³ Juan Hernández. "He aprendido mucho más arte aquí que en otros países, siento mucho respeto por México: Sokolow", *Unomásuno*, México, 5 de julio de 1994, ABI.

porada en México. Este coreógrafo, que se había iniciado en la escuela de Martha Graham, les montó *Viaje a la desembocadura del río*, estreno que se presentó en el PBA junto con *Tema y evasiones* de Flores Canelo, *Puerta abierta* de Silvia Unzueta, y *Simpatías y diferencias* de Miguel Ángel Palmeros. La función se enmarcó en los festejos por el cincuentenario de este teatro.⁴⁴

El BI continuó su camino, construido conforme a las cotidianidades cíclicas de la danza en México: las temporadas anuales en el PBA, y el Teatro de la Danza, la participación en los festivales más importantes y de mayor tradición, como el Internacional Cervantino, el de San Luis Potosí y el de Sinaloa, además de la infinidad de funciones que dio en provincia y en distintos espacios de la capital —especializados o no en la programación de danza.

Alberto Domingo escribió una síntesis de lo que representaba el Independiente en 1988:

vive a conciencia en su país y en su tiempo. Con un hondo sentido de lo amoroso, lo humorístico y lo tierno, refleja con entera fidelidad la vida mexicana, desde su origen indígena hasta su composición mestiza... A través de sus coreógrafos y bailarines ha asumido a plenitud el claroscuro de un pueblo alegre, triste, culto, idólatra al mismo tiempo... No podrá escribirse la historia artística de este siglo mexicano sin tener al Ballet Independiente en la mira y en la agenda. Si se quiere tener un testimonio veraz y una crónica auténtica de cómo hemos sido y somos, hay que acudir y recurrir a él. De lo nuestro, en lo nuestro, él significa el rescate y es la entrega.⁴⁵

Anadel Lynton, profunda conocedora del BI, resaltó sus cualidades:

El secreto del encanto de la manera de bailar del Ballet Independiente es su pasión y su entrega, su proyección y calidez, el vivir el papel, y su sentido de pertenencia y de identificación con la sociedad que le rodea... Desde esta seguridad de la pertenencia viene el desparpajo, el atrevimiento a romper las reglas impuestas que no corresponden a necesidades internas de expresión.⁴⁶

En 1990 el medio de la danza decidió ofrecer un reconocimiento al trabajo de Raúl Flores Canelo, otorgándole el Premio José Limón. Con sorpresa, Raúl comentó que era la primera vez que recibía una distinción acompañada de dinero en efec-

⁴⁴ Patricia Cardona. "Tim Wengert reconoce un lenguaje propio dentro de la danza contemporánea mexicana", *Unomásuno*, México, 30 de agosto de 1984, ABI.

⁴⁵ En Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo", *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 49.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

tivo. Si bien había oído hablar de este premio y sabía que se lo habían dado a Waldeen y Guillermina Bravo, no pensó que él podía ser un candidato:

en los cuarenta años que tengo en la danza nunca he esperado tener dinero. Cuando renuncié a mi postura de "niño bien" supe que los bailarines son pobres... No había tenido ningún reconocimiento en México... confieso que nunca he estado buscando premios. He estado buscando, sí, dinero para mantener al Ballet Independiente; yo puedo vivir con muy poco, pero la compañía necesita dinero para producir sus obras, para que los bailarines coman.⁸⁷

Una vez más, Alberto Domingo se sumó a los periodistas que escribieron acerca del premio, exaltando las cualidades coreográficas y personales de su amigo Raúl:

Estuvo cierto siempre de la firmeza de su amor por su tierra, su gente, sus raíces, su fronda. No tuvo empacho en declarar a jubiloso grito abierto su pasión por lo propio luminoso y eterno. Mas tampoco tuvo miedo o vergüenza de desnudar, con humor cáustico, los yerros y los vicios familiares... Raúl Flores Canelo nunca se perdió en lo meramente superficial de un universalismo pretencioso ni se dejó envolver y confundir, tampoco, en un mexicanismo sólo de escenografía, de tarjeta postal, en el nopal y el huarache.⁸⁸

Para festejar el 25º aniversario del BI, Raúl y el INBA dieron una función gratuita en el PBA. Abrió la función *Jugando en el XVIII*, coreografía de Jaime Hinojosa; siguieron *Oasis* de Silvia Unzueta y *Soliloquio* de Raúl Flores Canelo, que cerró la primera parte del programa. En el intermedio hubo una pequeña ceremonia en la que se entregó al coreógrafo un reconocimiento, al que siguió una gran ovación del público. La función finalizó con *La espera*.⁸⁹

En esa memorable fecha, Raúl recordó la creación del Independiente, reflexionando una vez más en su nombre. Confesó que al principio, cuando le preguntaban por qué había bautizado así al grupo, respondía "porque sí" —escudado en el hecho de ser nortño "de los que detestan las explicaciones y las discusiones"—, pero al repensar "lo comprometido del nombre, de la vaguedad del mismo", así como su relación con la política cultural y con la sociedad, decidió ser más expli-

⁸⁷ César Delgado Martínez. "Gané mi galardón más importante", *Excelsior*, México, 22 de mayo de 1990, exp. RFC, Cenidi Danza.

⁸⁸ Alberto Domingo. "Un hombre y la danza", *Siempre!* Presencia de México, México, 31 de mayo de 1990.

⁸⁹ Esteban Torres. "Aniversario de Ballet Independiente", *El Sol de México*, México, 12 de septiembre de 1991, ABL.

cito. Dijo entonces que al bautizarlo había pensado, ante todo, en la independencia artística, "no nacer amarrado a ningún dogma o 'ismo'".

Hay que recordar que en aquellos años los periodistas preguntaban con frecuencia sobre la corriente a la cual se pertenecía, a lo que Raúl hubiera deseado contestar: "en el BI producimos un arte oportunista". Sin embargo, recalcó que él siempre tuvo el ideal de no limitar a los coreógrafos ni a los bailarines con preceptos técnicos o compositivos, y el nombre elegido para el grupo expresaba justamente este ideal:

Hay desventajas en el nombre, pero también tiene sus ventajas. La mejor de ellas es que Independiente es una palabra que atrae de inmediato la simpatía de la gente. Es natural: la independencia es, probablemente, el ideal más caro del hombre desde su aparición en la tierra. No conozco ningún individuo, comunidad o país que sea totalmente independiente. Dudo que lo conozca algún día, pero sí puedo decir que conozco muchos individuos, comunidades, grupos y países que luchan por su independencia y esto sí es importante... Pero, ¿por qué se llamó Ballet Independiente? Pues, vuelvo a decir, porque sí; agrego que mi mayor preocupación es que los artistas que se han formado en esta compañía tengan la suficiente demencia quijotesca para continuar este camino y la suficiente capacidad para mejorar la organización y el nivel técnico de la compañía, sin permitir ¡(por favor!) que con ello pierda su frescura, su espontaneidad e imagen actual. Nada me dolería más que de pronto el BI se tornara "respetable" y "respetuoso", con todo lo que estas palabras entrecomilladas implican.⁹⁰

Un crítico aprovechó la celebración para ofrecer una síntesis de la labor de Flores Canelo en la danza, enfatizando "su antioleminidad", "su irreverencia sabrosa e informal", su interés en los caracteres psicológicos y los gestos expresivos de los personajes, antes que en "la complejidad laboriosa del movimiento", y resumió:

A Flores Canelo le tocó vivir un México en transición del nacionalismo al cosmopolitismo, al posmodernismo. Le correspondió leer entre líneas dentro del gran discurso de la civilización industrial; rescató, para la memoria del espectador, lo que yace tras los muros de las vecindades, tras las ventanas de las casas antiguas, tras los patrones de consumo... fue el receptor de una presencia mexicana permanente de los tiempos cambiantes. Recogió las voces de los pueblos, de las ciudades. Le fascinaron las cargadas de las prostitutas, las leperadas de los albañiles, los sueños de los

⁹⁰ Raúl Flores Canelo. "Carta abierta". *Danza y Teatro*, año 3, núm. 18, México, noviembre de 1979, p. 22.

poetas, el despertar de los adolescentes, los deseos de las damas de sociedad. Le fascinaron los santos y los perversos... (Él) dejó un ejemplo de la danza de lo concreto. Es un legado singular, siendo que la abstracción predomina en el lenguaje coreográfico de México y del mundo... Con ese material que llega rápido a la emoción, a la historia y al organismo del mexicano y que despierta la atención del extranjero por su contrastante vivacidad, el BI ha asegurado sus 25 años de existencia.⁹¹

En Monclova, Coahuila, el ayuntamiento y Altos Hornos de México también celebraron y le entregaron una placa de reconocimiento. Raúl se mostró conmovido por esta distinción sorpresiva, pues no sabía que en su tierra, por la que suspiraba tanto, estuvieran enterados del aniversario de la compañía.⁹²

A pesar de los logros, César Delgado nos presenta una visión deprimente de Raúl Flores Canelo al término de sus días. Según le dijo su hermano, Raúl ya no tenía ganas de vivir. Después del Premio, su tristeza creció al pensar que, debido a la tiranía de la profesión, había descuidado a su familia.

Raúl murió la madrugada del 4 de febrero de 1992. Murió joven, a los 62 años (n. en Monclova el 19 de abril de 1929); dejó inquietudes, sueños y coreografías pendientes: *HP caballo de fuerza*, con música de Carlos Chávez y *Sin rencor*, una visión dancística sobre los quinientos años de la conquista de América. Según Elvira García, periodista y encargada de las relaciones públicas del Independiente, Raúl, cansado y en paz con la vida, se preparó para la retirada definitiva: "Ya había cumplido con la danza, con la vida y con la tierra; a la primera le dio dos hijos y a la segunda le sembró árboles en el Ajusco, árboles de los que se despidió justo la semana pasada".⁹³

A partir del día de su muerte, distintos críticos expresaron su simpatía por él exaltando sus rasgos de personalidad y sus contribuciones a la danza nacional. El afecto sincero fue manifiesto, ya que, sin lugar a dudas, el coreógrafo, con su fineza y paciencia, se había ganado el corazón de quienes lo rodearon. Reyna Barrera escribió:

⁹¹ "Ballet Independiente, 25 años", *Macrópolis*, México, 6 de agosto de 1991, ABI. En agosto, como parte de las festividades por el 25 aniversario del BI, se organizaron dos mesas redondas con la participación de personajes del medio artístico. En la primera (24 de agosto) estuvieron Rafael Elizondo, Raquel Tibol, Miguel Álvarez Acosta, Juan José Gurrola y Graciela Henríquez, y el moderador fue Alberto Domingo. En la segunda (31 de agosto), Federico Castro, Valentina Castro, Herminia Grootenboer, Graciela Henríquez, Jaime Hinojosa y Silvia Unzueta; la moderadora fue Patricia Cardona. También, se inauguró una retrospectiva fotográfica de Raúl Flores Canelo y se presentó una función con las coreografías *Y*, de Enrique Calatayud y *Cuarto interior*, de Silvia Unzueta.

⁹² César Delgado Martínez. "Sobrevivimos por convicción: Flores Canelo", *Excelsior*, México, 28 de agosto de 1991, expediente RFC-Cenidi Danza.

⁹³ Elvira García. "El maestro Raúl". *An-danzas, La Jornada*, México, 5 de febrero de 1992, ARFC-Cenidi Danza.

¿Cómo no ser inmortal? Raúl Flores Canelo era, desde antes, como aquellos que cruzan constantemente la línea del infinito, sin darse mucha cuenta de ello, un bailarín impecable, cuya danza seguirá bailando ante la luz de los espejos de esto que llamamos vida.⁹⁴

En una entrevista, Manuel Hiram hizo una sentida descripción de su gran amigo y par profesional:

Una persona muy tierna, muy introvertida, un poco serio, pero tenía una mirada que emanaba ese candor y esa grandeza que lo caracterizaron. Era un poco pícaro y muy tierno; al menos conmigo así fue. Él no era fuerte físicamente, era un poco débil en ese aspecto, pero su fortaleza residía en otra parte, es decir, en su capacidad creadora que le daba vitalidad, una vitalidad que francamente a veces asombraba. Era una persona muy educada, agradable y muy juguetona, pero sólo se mostraba juguetón entre nosotros. Ante los demás aparentaba una seriedad que impactaba... Él era un hombre de pocas palabras, y yo, de muchas, entonces nos complementábamos... Para mí es uno de los más grandes creadores de México. Pocas personas de la danza podrán superar su talento, porque él no era un simple creador de danza, de él emanaba la vitalidad, su preocupación por México, por su tierra, su sangre, sus juegos... Raúl no era agachado, se burlaba del propio gobierno, del país, de sí mismo... ¡cómo le sacaba partido a la burla!⁹⁵

Dos años después de su desaparición, Evangelina Osio escribió:

Pocos hombres tan caballerosos como él. Pocos hombres tan genuinos y talentosos. Sus amigos, sus bailarines, y hasta sus detractores (si es que los tuvo) reconocían en él al individuo cabal y artista de cepa. Hombres así ya no hay. Coreógrafo, bailarín, artesano, visionario, capaz de prodigarse hasta quedar vacío, de derramarse y regalar su sangre. Hombres así ya casi no se ven.⁹⁶

En estas notas luctuosas, se recalcaron las preferencias coreográficas:

De Raúl Flores Canelo, sus coreografías inolvidables serán *Jaculatoria*, *Que-*

⁹⁴ Reyna Barrera López. "In memoriam, Raúl Flores Canelo", *Unomásuno*, México, 10 de febrero de 1992, ABI.

⁹⁵ Elvira García. "Recuerdos de Raúl Flores Canelo", *El Nacional*, México, 4 de febrero de 1993, ABI.

⁹⁶ Evangelina Osio. "El sueño que abrió una ventana al mundo", *op. cit.*

da el viento y *Bagatelas*, en ellas el trastorno de la realidad –tiempo y espacio– se crece en proporción a la fuerza del hacer: figuras entre la claridad y la penumbra como líneas de un mapa imaginario, trazado con los pies para ser leído por los cuerpos.⁹⁷

En 1992, Óscar Flores Martínez dijo que su extensa obra coreográfica articulaba de manera singular “su percepción de la realidad nacional, el arte popular y un sentido contemporáneo de lo mexicano”, y se había constituido en una importante influencia para la danza contemporánea de nuestro país.⁹⁸

Ese mismo año, en la XIII edición del Festival Nacional de Danza Contemporánea, se organizó en la Galería Germán Gedovius del Teatro de la Paz en San Luis Potosí un homenaje con material fotográfico de Raúl Aguilar y óleos y diseños de vestuario del coreógrafo.⁹⁹

En su honor se creó el Premio Raúl Flores Canelo, dentro del XIII Festival de Danza de San Luis Potosí (1993), distinción que se daría a los maestros de danza con trayectoria sobresaliente. Al año siguiente de su instauración se le otorgó a Tulio de la Rosa, durante una ceremonia en que se presentaron las coreografías *Soliloquio y Poeta*.

En 1994 Evangelina Osio ofreció una emotiva nota sobre Raúl al presentarse una exposición fotográfica de su obra:

A Raúl Flores Canelo le debo una visión del hombre que sin él jamás hubiera tenido. Raúl frágil Canelo, Raúl el de trato sencillo, el cortés; Raúl el de corazón de oro, el de la imaginación alucinada y el gran discernimiento. Será siempre el ser humano que todos recordaremos. El que nació para la danza, el enlutado, el del delirio, el de la pasión. El que Magnolia Flores Orozco amó. La cabeza de una compañía que continúa rindiéndole homenaje día a día, a través de la forma –la única diría yo– de honrar a un coreógrafo: bailándolo.¹⁰⁰

A tres años del deceso, el BI fue invitado a la Gala de Danza en Homenaje a Anna Sokolow en Nueva York. Joaquín Hernández, bailarín cubano invitado por la agrupación, bailó *La jaula y el estanque* y Manuel Hiram habló de la larga relación sostenida por Sokolow y el BI.¹⁰¹

⁹⁷ Reyna Barrera López. “In memoriam. Raúl Flores Canelo”, *op. cit.*

⁹⁸ Óscar Flores Martínez. “Murió Raúl Flores Canelo, gran exponente de la coreografía mexicana”, *El Universal*, México, 5 de febrero de 1992.

⁹⁹ “En San Luis rinden tributo póstumo al trabajo de Raúl Flores Canelo”, *El Universal Gráfico*, México, 6 de julio de 1992, expediente RFC-BNA.

¹⁰⁰ Evangelina Osio. “Homenaje fotográfico a Flores Canelo”, *Reforma*, México, 7 de enero de 1994, ABL.

¹⁰¹ Adela López Cortez. “El Ballet Independiente es la única compañía latinoamericana que participa en

Al cumplirse treinta años de existencia del BI (1966-1996), Magnolia Orozco organizó una emotiva celebración en el Teatro de la Danza, a la cual asistió Anna Sokolow para develar su efígie junto con la de Raúl Flores Canelo. Conmovida, la coreógrafa afirmó que en México "no se olvida a los artistas".¹⁰² Se aprovechó la ocasión para presentar el libro de César Delgado Martínez, *Raúl Flores Canelo, arrieros somos*, y para estrenar la obra *Carmina Burana* de Duane Cochran.

Con el objeto de preservar la memoria visual, se propuso un proyecto para filmar sus obras de mayor trascendencia. La encargada de su realización fue Sarah Minter, bajo la producción de Elvira García, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Entre las coreografías que lograron registrar se cuentan *La espera*, *Jaculatoria*, *Queda el viento* y *Tres fantasías sexuales* y un prólogo, pero aún quedan otras sin filmar. En estas videograbaciones se buscó respetar el pensamiento estético del coreógrafo, por lo que se conservó el ambiente del teatro sin importar que la imagen resultara muy oscura.¹⁰³

A los cinco años de la muerte de su director, Carlos Ocampo notó señales de deterioro en el BI. Comentó en una nota que esta agrupación se veía inmersa en un proceso que la llevaba a "disolverse como un terrón de azúcar en una taza de té". Mencionó las deserciones de sus miembros y las dificultades de reponer las obras de Flores Canelo, a consecuencia de un cuerpo de baile "que acusa ya una inmadurez interpretativa alarmante y, por añadidura, la incapacidad de leer, de apropiarse del sentido profundo de cada obra más allá de su ejecución epidérmica...".¹⁰⁴ Visión penetrante de trascendencia y veracidad.

Lynton hizo alusión a la pérdida de algunos de los principios democráticos del grupo. Las juntas de Consejo, en algún tiempo periódicas, en las que todos los integrantes tenían derecho a opinar, fueron espaciadas al entrar nuevos miembros, jóvenes y con poco conocimiento de la historia del grupo.

Al preguntar a los ex bailarines del BI acerca del ambiente de trabajo, generalmente se refieren a momentos en los que el grupo funcionaba "mejor".

A pesar de las críticas adversas y las deserciones, que resultan lamentables por sus repercusiones en cuanto a gasto de energía, integración y calidad, el BI ha seguido trabajando bajo la mano de Magnolia Flores,¹⁰⁵ empeñada en darle una personalidad propia, un nuevo repertorio, a la vez que conservar las obras, la memoria y la mirada del insustituible Raúl. Empresa, hay que decirlo, difícil de lograr.

el homenaje mundial a Anna Sokolow, en Nueva York", *Culturalísimo, El Heraldo de México*, México, 20 de febrero de 1995.

¹⁰² Leticia Sánchez. "Celebra Anna Sokolow con el Ballet Independiente", *Reforma*, México, 20 de septiembre de 1996, expediente RFC, Cenidi Danza.

¹⁰³ Óscar Flores Martínez. "La memoria reservada", *Novedades*, México, 28 de septiembre de 1995.

¹⁰⁴ Carlos Ocampo. "Ballet Independiente, S.O.S.", *Siempre* núm. 2310, México, 25 de septiembre de 1997, ABI.

¹⁰⁵ A principios de 2004, Manuel Hiram fue suspendido del cargo que ocupaba en el BI, suspensión que condujo a una nueva desbandada de sus integrantes.

Para el x aniversario luctuoso de Flores Canelo se organizó una mesa redonda en la Sala Manuel M. Ponce del PBA, en la que investigadores, bailarines y colaboradores del BI ofrecieron al público emotivos recuentos de su contacto con el coreógrafo. En su ponencia, César Delgado destacaría una vez más su tendencia coreográfica:

Raúl Flores Canelo, en 1973, con Ballet Independiente refrendó su posición neonacionalista en la danza. Le importó muy poco quedarse –aparentemente– atrás de las vanguardias. Con su obra *La espera*, sus deslices eludieron el humor y la autobiografía, para de una manera seria, caminar en las arenas movedizas de un nacionalismo que olía a guardado, como los viejos trajes arrumbados en el rincón de algún ropero porfiriano.¹⁰⁶

¹⁰⁶ César Delgado Martínez. “*La espera*: hilvanando en el terreno del nacionalismo”, ponencia. México, 1 de febrero de 2002. Los participantes en la mesa fueron Graciela Henríquez, Silvia Unzueta, Esther Lópezllera, Patricia Ladrón de Guevara, José Rivera, Magnolia Orozco y los investigadores Anadel Lynton, César Delgado y Cristina Mendoza. La moderadora fue Patricia Aulestia.

Capítulo 4. Raúl Flores Canelo, creador

En 1977 Raúl Flores Canelo declaró su indiscutible inclinación y preferencia por la creación coreográfica, actividad que lo satisfizo mucho más que la "propia interpretación". El proceso de creación de *La espera* le produjo, según afirmó, sentimientos jamás experimentados como ejecutante.¹

A pesar de haber disfrutado su etapa como bailarín, después de treinta años de pisar el foro sintió, con sorpresa, el "desgano de hacerlo"; le inquietaban otras actividades que la rutina de la danza obstaculizaban: "Un día, en La Habana, Cuba, me dije: ésta es la última vez que me maquillo, no quiero hacerlo más ni bailar en el teatro. Y dejé de hacerlo así, de manera cortante. Cosa extraña porque no soy así".²

De una forma un tanto cruda manifestó, al inicio de su carrera coreográfica, su incontenible impulso compositivo, a la vez que su miedo al fracaso:

Me parece muy difícil explicar el proceso de concepción de un ballet, pero puedo decir que generalmente hay una serie de pequeños sucesos que se van ligando y acumulando hasta hacer que un coreógrafo sienta de pronto que no puede seguir soportando el monstruoso feto imaginario que se ha apoderado de él y que de no darle salida acabará por consumirlo. Viene entonces la ansiedad de buscar una forma adecuada a la idea,

pues existe el peligro de que, por incapacidad, este feto se transforme en algo todavía más monstruoso de lo que ya era. Y esto suele suceder a la



Raúl Flores Canelo. Foto Miguel A. Sánchez, s/f, ABL.

¹ Mónica Gómez. "Raúl Flores busca plasmar en la danza su libertad de espíritu", *op. cit.*

² Raquel Peguero. "Celebra el Ballet Independiente sus 25 años de persistencia y tenacidad", *La Jornada*, México, 2 de septiembre de 1991, ABL.

vista de un público –sobre todo el de los estrenos– que parece siempre más interesado en ver gusanos en lugar de mariposas.³

Al hacer coreografía Flores Canelo buscaba compartir sus experiencias vitales y sus puntos de vista acerca de los distintos sucesos sociales que llamaban su atención. Así pues, la posibilidad de transmitir “el mundo” –su mundo– por medio de imágenes determinó su elección profesional.

Simplificando en exceso, se podría decir que sus preocupaciones coreográficas tuvieron como sustento, en un sentido amplio del término, el interés por “lo humano”, es decir, los hombres y las diferentes relaciones que éstos establecen con el entorno y entre sí, razón por la cual en algunas reseñas periodísticas se resaltó su perspectiva antropológica.

Su sinceridad y honradez se impusieron sobre cualquier norma establecida; estas cualidades le permitieron abordar las temáticas que quiso y de la manera que creyó necesaria. Su interés por la expresión “directa” de acontecimientos extraídos de la vida cotidiana contemporánea propició que Raúl encontrara soluciones híbridas, muchas veces alejadas de las tradiciones del campo dancístico de su época.

Él haría caso omiso de los consejos de Doris Humphrey, una de las coreógrafas que tuvo gran influencia en México durante los años cincuenta, quien recomendaba escoger sólo aquellos temas factibles de ser trabajados en movimiento. La periodista Sofia Vela reconoció el riesgo que Raúl asumió al trabajar complicados elementos conceptuales e ideológicos en sus obras:

no resultará ajeno recordar el abordaje de temas de difícil resolución escénica: la embriaguez del poder, la religión, la efervescencia de las clases sociales y la irracional ausencia de memoria contenidas en los personajes mediante una combinación curiosa: la tragedia, la ironía, la burla y el desconsuelo ante la realidad.⁴

Sus propuestas, poco ortodoxas, causaron el rechazo del público acostumbrado a una estética clasicista, pero cautivaron a un gran número de asiduos, en espera de sus frescas e inusuales proposiciones.

A lo largo de su existencia mantuvo un contacto cercano con las artes plásticas, la literatura y la música, apoyándose en ellas para desarrollar sus ideas coreográficas. Manuel Hiram haría especial mención de sus conocimientos en el campo musical, indispensables para la tarea compositiva, y recalcó una importante dife-

³ Lin Durán. “Flores Canelo y la danza”, *Otaciones*, México, 8 de julio de 1962, expediente BNM, Cenidi Danza.

⁴ Sofia Vela. “Veinte años de crónica social en la danza contemporánea”, *op. cit.*

rencia generacional: "Guillermina lee partitura, yo leo partitura, Raúl leía partitura".⁵

Los muralistas, en específico José Clemente Orozco y Manuel Rodríguez Lozano, le sugirieron imágenes para construir la atmósfera de algunas de sus obras.⁶ Interesado en el tema de la revolución, la fotografía histórica lo fascinó; se dejó impresionar por las escenas despiadadas que encontró en libros y archivos fotográficos.

La literatura fue un apoyo indiscutible para sus montajes, no sólo en cuanto a la temática, sino en su estructura formal. *Queda el viento* y *La espera* tuvieron como inspiración la novela *El luto humano* de José Revueltas, y su admiración por López Velarde lo llevó a crear su Trilogía —*Jaculatoria*, *Poeta* y *El bailarín*. Para *Terpsícore en México* el libro *El cristal con que se mira* de Raoul Fournier le ayudó a crear imágenes de lo cursi.

Las notas periodísticas también le sirvieron como detonador de ideas compositivas, como fue el caso de *La balada de los amantes* y de *Tema y evasiones*. En diversas entrevistas Raúl manifestó su gusto por la literatura y el periodismo, y explicó cómo lo nutrían creativamente:

por las noches leo, si no, no me puedo dormir. Entonces me impacta de repente una frase, me llega y pum... nace una idea para realizar una nueva coreografía. Me gusta leer poesía y ensayos sociopolíticos de Latinoamérica. La poesía revolucionaria no me gusta, detesto a los cantantes de protesta y los marxistas de la Zona Rosa.⁷

Como buen provinciano, atesoraba sus hábitos: "Tengo la mala costumbre de dormir siesta, por cierto bastante larga", pero después dedicaba su tiempo a leer o a diseñar la escenografía y el vestuario para sus obras o las de otros coreógrafos, poniendo en práctica su aprecio por las artes plásticas y sus conocimientos sobre ellas.⁸

En cuanto a la coreografía, Raúl declaró que en sus inicios había tomado "sólo dos breves cursos", uno con Xavier Francis y otro con Mary Anthony, y se quejó:

⁵ César Delgado Martínez. Entrevista con Manuel Hiram sobre Flores Canelo, segunda parte, mecano-grama, México, s/f, Cenidi Danza.

⁶ Raúl reconocía la fuerte influencia que Orozco ejerció en él. Rechazó la petición que le hicieron de montar una coreografía sobre el pintor, por temor a repetirse, pues había trabajado en varias ocasiones sobre su propuesta plástica (Sonia Morales. "25 años de Raúl Flores Canelo en el universo coreográfico", *op. cit.*)

⁷ Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo nos habla de sus vivencias", *Galáctica, El Universal*, México, 20 de abril de 1980, ABL.

⁸ María Elena Madrid. "Ballet, pero sobre todo danza moderna", *Ovaciones*, México, 28 de abril de 1989, ABL.

"Tú sabes que sin salir del país hay que aprender el oficio de milagro".⁹ No obstante, estaba convencido de que el dominio de la actividad coreográfica requería un esfuerzo personal, pues el aprendizaje formal, si bien recomendable, no ofrecía garantías. Afirmaba, basándose en sus experiencias: "no se puede enseñar coreografía, como no se puede enseñar a alguien a ser artista. En esto de la coreografía la hace uno o no la hace. Es así de simple".¹⁰

En sus inicios como bailarín trabajó en el montaje de *Los cuatro soles* (c. José Limón, 1951, m. Carlos Chávez, escenografía y vestuario Miguel Covarrubias), y aprendió más siendo espectador que de sus clases o de su experiencia como bailarín participante: "Me impresionó mucho ver bailar a José y ver las obras de su compañía. Tenían estructura, limpieza, eran trabajos profesionales".¹¹

Alguna vez declaró que la mejor manera de aprender composición era trabajando cerca de grandes coreógrafos: "te abre muchos mundos, muchos espacios".¹² Así, aceptó haber recibido la influencia directa o indirecta de Waldeen, ya que Guillermina Bravo estaba muy apegada a su trabajo, y de la misma Guillermina, quien fue un importantísimo ejemplo.¹³ En el trabajo cotidiano con ella aprendió los secretos del oficio.¹⁴

Tiempo después, al compartir un montaje con Anna Sokolow y descubrir su fuerza expresiva, encontraría impulso para buscar su propio estilo. Cuando Raúl la conoció, confesó que tenía "ciertas ideas fijas sobre lo que debería ser la coreografía", ya que él había estudiado con Beryl Genkel y estaba acostumbrado a manejar solamente los aspectos formales. Sin embargo, pronto tuvo que admitir su admiración por el trabajo de Sokolow, así como la fuerte empatía entre ambos; luego se manifestó agradecido por haber tenido la fortuna de encontrarse con ella.

Al ver cómo tomaba "cierta libertad y riesgos al hacer sus composiciones", se sintió estimulado para desarrollar sus propias ideas:¹⁵ "Como que se me abrió el mundo al ver la forma como Anna componía. No respetaba ninguna regla... Fue todo un redescubrimiento trabajar en la obra *Opus 60*..."¹⁶

⁹ Lin Durán. "Flores Canelo y la danza", *op. cit.* Él ya había conocido a Anna Sokolow y trabajado con ella en 1960, pero no la mencionó en esta plática.

¹⁰ Raquel Peguero. "El Ballet Independiente ya tiene los mejores bailarines: Flores Canelo", *La Jornada*, México, 14 de noviembre de 1990, ABI.

¹¹ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, *op. cit.*, p. 42.

¹² Pedro Moreno Salazar. "Aún en desarrollo la danza en México", *op. cit.*

¹³ César Delgado Martínez. "Raúl Flores Canelo. Monólogo vivo con César Delgado", *op. cit.*, p. 58.

¹⁴ Alberto Dallal constatará el legado disciplinario de la danza al afirmar que así como Waldeen fue modelo de Guillermina, ella se erigiría posteriormente en ejemplo para muchas de las figuras de la danza mexicana: "Hasta la fecha, la Bravo constituye una especie de fuente energética que ofrece, propone, negocia e incluso espeta e impone puntos de vista, proyectos, realizaciones, pero que mantiene vigentes las instancias profesionales de la danza contemporánea" (*La danza en situación*, *op. cit.*, p. 155).

¹⁵ Sofía Vela. "Veinte años de crónica social en la danza contemporánea", *op. cit.*

¹⁶ Delgado Martínez, "Monólogo vivo...", *op. cit.*, p. 58.

Indiscutiblemente, Guillermina y Anna fueron pilares en la formación de Raúl Flores Canelo, quien las describió como dos artistas "intensamente intensas": "Sus obras más importantes y que más me gustan tienen un profundo tono sombrío y dramático: *Danza sin turismo* y *Visión de muerte* de Guillermina Bravo, y *Rooms* y *Opus 60* de Anna. No es, por tanto, nada extraño que mis rollos sean político-metafísicos y medioexistenciales".¹⁷

A pesar de admirarlas tanto, reconoció las enormes diferencias que tenía con respecto a ellas, ya que él casi nunca tomaba en serio su papel: "Me encanta a veces hacer desmadres premeditados con alevosía y ventaja... La comicidad o la aparente ligereza son cuestiones bastante delicadas en cualquier expresión artística. Yo recurro a fuertes dosis de ironía para no caer en lo sangrón o en la frivolidad por la frivolidad misma".¹⁸

Años después, en 1968, Raúl y Anna trabajaron una vez más juntos, ya dentro del BI: "la habían invitado los medios oficiales en 1968, y nosotros le pedimos que nos montara una coreografía. Ella, después de ver a la compañía, aceptó".¹⁹ A fines de los años ochenta, durante otro periodo de conjunción artística, Flores Canelo recordó la fuerte personalidad de Sokolow y el miedo que sintió al conocerla; no obstante, a lo largo de los años su amistad se fue estrechando y le proporcionó grandes satisfacciones.

Al evaluar esta relación reconoció que la influencia de Sokolow había sido muy positiva para él, así que hizo hasta lo imposible para invitarla, con el fin de que las nuevas generaciones vivieran "... el impacto y la revelación que yo tuve al trabajar con ella... para que siempre quede en ellos (la idea de) que la danza exige una verdad, y que sin ella no se puede bailar".²⁰

Raúl afirmó que con ella realmente aprendió a "ser coreógrafo", pues llegó a lo profundo de su ser y le removió lo que tenía por dentro.²¹ Sus palabras resonarían en su interior a lo largo de su carrera: "Haz lo que sientas, no lo que piensas que debes hacer. Sé un bastardo. Entonces podrás ser un artista".²²

La relación que el BI estableció con Anna por intermedio de Raúl fue duradera y se manifestó durante varios periodos de trabajo exhaustivo, aun después de la muerte de ambos, por medio de los miembros de ambas compañías.

Como ya se mencionó, en 1965 Flores Canelo recibió una beca de la Fundación Ford, para observar diferentes manifestaciones dancísticas en Nueva York; allí disfrutó de los montajes de George Balanchine, Martha Graham y de los coreó-

¹⁷ César Delgado Martínez, "Raúl Flores Canelo. Monólogo vivo...", *op. cit.*, p. 55.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Pedro Moreno Salazar, "Aún en desarrollo la danza en México", *op. cit.*

²⁰ Patricia Rosales y Zamora, "La danza exige verdad; sin ella no se baila", *Excelsior*, México, 25 de agosto de 1987, expediente RFC Cenidi Danza.

²¹ Sonia Morales, "25 años de Raúl Flores Canelo en el universo coreográfico", *op. cit.*

²² *Ibidem*.

grafos en los sótanos de las iglesias o en las calles, como Ann Halprin en California. Otra de sus experiencias memorables fue tomar clases con los grandes coreógrafos: José Limón, Anna Sokolow y Alwin Nikolais. Se percató entonces de la diversidad de caminos posibles para dar forma a una idea.

De regreso a México, en una entrevista que le hizo Alfonso Loya, Raúl resumió sus experiencias y transmitió su visión de la danza estadounidense de aquel momento. En Nueva York había percibido que el trabajo de quienes consideraba "los consagrados" —Anna Sokolow, Martha Graham, José Limón, etc.— se veía amenazado por el avance de las nuevas generaciones, y que las compañías de clásico tenían un repertorio plagado de "números tan modernos como los de cualquier compañía de las llamadas de vanguardia".

Raúl se extendió en este tema, criticando las posturas extremas:

allá los que presumen de vanguardistas son los que hacen las cosas más sabidas... resultan viles *happenings*, con todos los recursos tan manidos de esta clase de eventos: los pollos pelados, los vestidos de carne de carnicería, la agresividad hacia el público, en fin, todas esas cosas alexandrinas [quizá aludía a Alexandro Jodorowsky, que en México hacía presentaciones similares: 'Las buenas conciencias también se escandalizaron con los espectáculos efímeros, que eran bien divertidos si se tenía presencia de ánimo para ver cuasirituales de gallinas degolladas o actores defecando en escena...']²², que allá lo único que provocan es el aburrimiento general.

Flores Canelo intentó clasificar las diferentes líneas de la danza estadounidense, mencionando como primera vertiente a las grandes compañías clásicas "que hacen ballet moderno con técnica tradicional e incursiones por lo moderno. Estos son el New York City Ballet, el Ballet Theatre, el Joffrey y otras compañías de alta calidad". En la segunda línea incluyó a los grupos de danza moderna (Graham, José Limón, Hanya Holm y otras muchas), cuya preocupación eran "los temas psicológicos, la profundización en los problemas y la expresión emotiva". En la tercera línea ubicó a los representantes del "neodadaísmo", donde mencionó a Merce Cunningham, Paul Taylor, James Warring y Ann Halprin.



Raúl Flores Canelo y Anna Sokolow.
Foto: Rubén Páez, s/f. ABL.

²² José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1*, op. cit., p. 216.

Describió cómo estos artistas llegaban al teatro, montados en grandes motocicletas y vestidos con trajes de piel negra. Se quejó de que en sus creaciones utilizaran recursos con la intención de impresionar: "ponen los reflectores hacia el público durante cinco minutos... hacen ruidos ensordecedores... bailan con toda frialdad, sin expresar emociones, sin emplear temas psicológicos". Calificó sus obras de ambiguas, de "una libertad absoluta en forma y contenido"; distinguió a Paul Taylor, integrante de esta corriente, como el más emotivo de todos.

En opinión del coreógrafo, Merce Cunningham era el que ocasionaba más ruido; se acompañaba de John Cage, quien tenía gran influencia en los trabajos de esta tendencia. Cage salía a escena, se sentaba o se quedaba parado junto al piano, tocaba una tecla o daba "manotazos en la madera". Los bailarines se movían según lo que los sonidos les sugirían o bien, investigaban el silencio: "Muchas veces, cuando se baila más agitadamente es con el silencio. Se improvisa bastante".

Enseguida se refirió a Alwin Nikolais, arquitecto, pintor y músico. Describió su interés por el movimiento, no por la danza "como la conocemos nosotros". Sus ballets eran "creaciones de movimiento con todos los recursos que pueda aprovechar: luces, gente, decorados, telas, alambres. En el escenario no deja al bailarín como unidad de la danza ni como elemento principal".

Dentro del cuarto grupo destacó a Eric Hawkins y Murray Louis, cuya preocupación era el movimiento del cuerpo humano:

Son los más difíciles, los más novedosos, no sabemos a dónde van. Dan la impresión de querer regresar a conceptos más pulidos, no encontrarlos al azar... Ambos hablan de la belleza del movimiento como meta y les llaman los del *avant garde* bonito, pues la vanguardia allá ha sido fea... en el sentido de producir efectos escabrosos, exagerados, fuera de proporción.

Por último, consideró a los dedicados a los *happenings*:

Son experimentos de mucha búsqueda y tal vez esas personas sean muy serias en sus propósitos, pero en sus resultados no lo son... Estos espectáculos son obra de gente aburrida que no encuentra imágenes precisas, y quienes se divierten con ellos son o tienen que ser gente muy aburrida.

Después de esta avalancha de experiencias, Raúl expresó estar "bastante descentrado", en espera de asimilar lo aprendido; sin embargo, no estaba interesado "en el hermetismo, sino en la comunicación con el público".²⁴

Con la seguridad adquirida tras el periodo de aprendizaje intensivo en Esta-

²⁴ Alfonso Loya. Material fotocopiado, sin referencia, expediente RFC, Cenidi Danza.

dos Unidos, Raúl manifestó su determinación de seguir creando y vencer las dificultades que sabía que encontraría en México:

Me he propuesto que en el futuro no me importe fracasar o triunfar (huecas palabras) en mis ballets. Lo que quiero es trabajar con constancia. Intentar, planear, provocarme a mí mismo y, en fin, vivir la vida como cualquier otro ser humano. Yo no aspiro al título de artista emérito, me conformo, y me sentiré muy feliz, si me gradúo como ser humano.²⁵

Según Raúl, heredaría tres cualidades básicas de sus distintos maestros: el valor, el "no encajonarse" y la amplitud mental. Concluyó, sin embargo, que la lección más importante que recibiría de ellos sería de orden moral: la honestidad.²⁶

Como coreógrafo, su interés apuntó a ciertas temáticas y formas expresivas. El sentimiento religioso fue un motivo reiterativo en su obra; su argumento era que como buen mexicano, se encontraba atrapado "entre la realidad y el misticismo".²⁷ Parecía querer agotar esa temática, por lo que la retomó en varias ocasiones para trabajarla desde diversas perspectivas.

Así también, su gusto por lo "popular" y "cotidiano" se manifestó en obras que abordó, de manera magistral, entre dos polos: la introspección filosófica y el humor ingenuo. El coreógrafo se acercó además, desprejuiciadamente, al formalismo en distintos divertimientos, cuyo objetivo principal fue la poesía de la imagen.

En los inicios de su producción coreográfica dijo:

Uno de los argumentos que más exploro es la religión. Precisamente, mi primera obra, titulada *Pastorela*, se refiere de una forma simplista al nacimiento de Cristo; mi segunda realización también tiene esta motivación, por lo que la titulé *La Anunciación* y es una especie de retablo barroco. Durante un tiempo seguí esa línea y llegué a la elaboración de la obra *Luzbel*, en la que ya se hacía presente el espíritu de crítica mediante una elaboración más profunda y analítica de la religión cristiana.²⁸

Después de esta fase, las perspectivas coreográficas de Flores Canelo se fueron ampliando, a la par que adquiría seguridad en el montaje. Al inicio del 81 se manifestó su euforia creativa; habló sin inhibiciones de sus temáticas preferidas y de la manera de abordar la composición:

²⁵ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 74.

²⁶ Sonia Morales. "25 años de Raúl Flores Canelo en el universo coreográfico", op. cit.

²⁷ Mónica Gómez. "Raúl Flores busca plasmar en la danza su libertad de espíritu", op. cit.

²⁸ *Ibidem*.

Mis temas son inspirados en las cosas más diversas que se puedan imaginar: la guerra, la paz, los arcángeles barrocos, el amor, las pastillas tranquilizantes, la soledad, etc. Para mí los temas son lo de menos, lo difícil es la forma... Mis danzas expresan algo: lo que me aterroriza es que el "mensaje" sea tan obvio como un telegrama. Esa misión es de la oficina de telégrafos y de los muralistas mexicanos de la izquierda anticuada, por lo que trato de darle idea, expresión, profundidad en el sentimiento... Algunas veces es necesaria una partitura especialmente escrita para un ballet; otras, la misma música inspira y dicta la forma de un ballet.²⁹

Su mundo infantil fue un fuerte impulso de creación, casi inconsciente, siempre nostálgico:

Mi definición proviene del mundo de la infancia, cuando veía espectáculos que no tenían censura porque era un mismo mundo el de los niños y el de los adultos... De niño recortaba fotos de artistas de cine. Luego recorté ensayos políticos de José Revueltas y de Vasconcelos. Últimamente recorto textos de poesía, que es la síntesis de todo.³⁰

Raúl se refirió a la influencia que tuvieron los festivales escolares, las compañías itinerantes como las de Virginia Fábregas y María Tereza Montoya, que se atrevían a atravesar el desierto y llegar a Monclova, así como las carpas de circo.³¹ Como buen sensualista, los olores —a pino, cedro y brea, que se quemaban en las pastorelas de su infancia— y los colores fueron un detonador más para su creación. Después de aclarar que para hacer una coreografía se servía de una imagen, una línea, una poesía, habló de *La espera* como sigue:

Me la sugirió el color rojo; empecé a pensar en todo lo que significaba el color rojo, la sangre, la pasión. Conforme se fue desarrollando la idea, la unifiqué con lo que estaba leyendo: la historia de la Revolución Mexicana. Era un libro que tenía muchas fotografías y dibujos, me impresionaron las fotografías de caudillos muertos, colgados, había mucha muerte. Además lo ingenuo del pueblo, lo injusto de matar a los campesinos que ni siquiera hablaban el español... Me di cuenta de cuántas luchas por el poder ha habido en México... La lucha por el poder se dio y se sigue dando en una forma absurda.³²

²⁹ Miguel Ángel Medellín. "El Ballet Independiente", *Revista de la Semana*, México, 12 de mayo de 1968, ABL.

³⁰ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 128.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

³² Maricruz Jiménez y Emiliano Pérez Cruz. "25 aniversario del Ballet Independiente", "Conversa", Suplemento Cultural, *Summa* núm. 2, México, 6 de septiembre de 1991, ABL.

Otras cualidades de los objetos despertarían en él sensaciones especiales, que trataba de traducir en propuestas escénicas. Objetos tan triviales como las lentejuelas, tabú en la danza moderna, recuperaron su valor simbólico en las obras de Raúl, quien criticaba fervientemente ese álgido moralismo:

Si uso (las lentejuelas), es porque tienen que ver con el mundo de la carpa... el espectador asocia cosas con las lentejuelas. Me parece absurdo que estén prohibidas, ya que son parte nuestra desde la infancia, desde que conocíamos las esferas de los árboles de Navidad.³³

Como sería lógico esperar, la plástica artesanal fue motivo de fuerte inspiración en las obras de Flores Canelo. Para Héctor Azar sus esculturas de alambre y barro eran "titeres alambriados" que "igual parafrasean a la Catrina, en infinitas versiones, que reproducen pasos de la danza en bailarinas".³⁴

Juan Vicente Melo abordó alguna vez la similitud entre hacer coreografía y confeccionar figuras de papel de china, asegurando que ambas actividades se enriquecían mutuamente:

Así, el mundo imaginario creado en una irónica procesión de figuras, ha intervenido con frecuencia en la invención de una realidad escénica en la que el cuerpo humano es exaltado en el juego de la danza. Y al revés: muchos de los personajes, de los elementos escenográficos, del vestuario de los ballets de Raúl Flores han ingresado en ese mundo en que las criaturas son vistas con humor no desprovisto de ternura y nostalgia.³⁵

Al igual que otros artistas que trabajaron con él, Josefina Lavallo corrobora la inquieta creatividad de Flores Canelo. En el BNM siempre proponía ideas para nuevas coreografías, muchas de ellas trabajadas en conjunto. Ella misma creó *Juan Calavera* basándose en una propuesta de Raúl, quien le ayudó a desarrollar el argumento: "tantito decía yo, tantito decía él".³⁶ En colaboración diseñaron también el vestuario para cada uno de sus personajes.

Las ideas coreográficas de Raúl eran muy buenas pero, en opinión de Lavallo, fallaba al realizarlas, quizá por la falta de lenguaje dancístico o debido a su reducida capacidad de movimiento.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ángela Barceló. "Raúl Flores Canelo, creador de coreografías titeres", *Macrópolis*, México, 6 de agosto de 1992, ABL.

³⁵ Juan Vicente Melo. "Raúl Flores: cuatro ballets y algunas esculturas en papel de china", s/r (c. 1965), expediente RFC, Cenidi Danza.

³⁶ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Josefina Lavallo sobre Raúl Flores Canelo, México, 11 de diciembre de 2002 (inédita).

Manuel Hiram, compañero entrañable de Raúl y quien compartió sus angustias y procesos creativos, afirmó que era de los pocos coreógrafos que sabían desde el principio lo que deseaba, no sólo en cuestión de movimiento, sino de vestuario, música, luz y espacio. Con el consabido humor que lo caracterizaba, le decía: "... ya tengo el principio y el final, pero el alimento del sándwich no lo sé..."³⁷ A pesar de que jamás permitía que le cambiaran una idea y de que trabajaba solo sus montajes, Raúl siempre le comunicaba el concepto general de la obra o los bailarines que pensaba emplear.

Cuando estaba a punto de iniciar una creación, cambiaba repentinamente su rutina cotidiana; su físico también se transformaba, su mirada se volvía más inquisitiva y penetrante, y se percibía una sonrisa en su expresión. Hiram lo describe: "se ponía unas mallas, unas zapatillas, un pulóver, se metía a un salón vacío... ya pronto te voy a enseñar algo... él era muy sutil". Su agudo poder de observación y algunos rasgos de su personalidad eran dignos de atención:

Miraba, miraba, miraba y miraba y dejaba que lo que veía fluyera dentro de sí y después con el tiempo saliera... Sus obras las componía de acuerdo con su necesidad vital de crear... nunca quiso ser político ni crítico; no obstante, era político y crítico a la vez... la cuestión popular que Raúl manejó en sus obras la trajo siempre dentro de sí. Le gustaba la broma cáustica dentro de una apariencia de señor inglés. Era también muy burlón... Era un hombre práctico. Decía lo que pensaba en el momento exacto. Era bonachón...³⁸

Raúl llegaba siempre con las obras planeadas, aunque en ocasiones, después de montar algunos fragmentos se detenía y no concluía; quizá no le gustaba la idea o la realización y prefería tirar la obra al olvido. A veces los bailarines se quedaban esperando, preguntándose si terminaría o no lo iniciado. Montaba con gran paciencia y dulzura, y no era extraño que dijera malas palabras con la intención de amenizar el momento, pues su sentido de la elegancia le impedía comportarse de otra manera. No necesitaba un látigo para trabajar duramente, ya que la compenetración con sus bailarines los conducía a esforzarse gustosos.³⁹

Esta atmósfera amable durante los montajes no era usual en el medio. Raúl no era muy verbal, pero tenía muy claras sus imágenes; se guiaba por ellas, por el colorido, por la parte plástico-visual. De tal modo, sus narraciones, más que literarias, eran viñetas como las de un pintor que junta en su mente "retratos" de momentos únicos. Le gustaba experimentar con los bailarines, aunque nunca hasta el grado de la total improvisación, a pesar de poseer una tendencia natural ha-

³⁷ Elvira García. "Recuerdos de Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

³⁸ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, *op. cit.*, p. 96.

³⁹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Efraín Moya sobre Raúl Flores Canelo, México 14 de agosto de 2002 (inédita).

cia ella. En muchas funciones inventaba de manera fluida y espontánea al olvidar algún segmento de la coreografía. Por alguna misteriosa razón, al bailar con Graciela Henríquez *Adán y Eva*, la improvisación se volvió en él una costumbre, que en lugar de entorpecer la danza le daba una vitalidad nueva. Sin embargo, la técnica de improvisación no se empleaba en esos tiempos durante el proceso de montaje ni en la exhibición.⁴⁰

En algún punto de su existencia, Raúl Flores Canelo hizo un balance de su producción coreográfica, y llegó a la conclusión de que sus obras sobre México nunca tendrían un final feliz. Según dijo, "la felicidad es para ser expresada por los demagogos".⁴¹ No obstante, Evangelina Osio rescató el hondo optimismo de Raúl: "tenía un ojo especialmente entrenado para descubrir la bondad en lo perverso, lo grotesco de lo inocente, lo bello de lo cruel, lo dulce de lo amargo".⁴²

Raúl trató de explicar sus métodos de trabajo a algunos de sus entrevistadores, tarea difícil por lo diverso de cada uno de sus procesos creativos, donde empleaba principios técnicos distintos e incluso contradictorios. De tal suerte, habló de las técnicas orientales que tuvo oportunidad de observar en su gira por la Unión Soviética y China, que utilizó en sus inicios como coreógrafo:

En China descubro cosas nuevas, tales como que hay movimiento en el estatismo: el quedarse estático y (al mismo tiempo) vibrar. Esto lo tomé de las danzas de la Ópera de Pekín, de las técnicas orientales que transmiten una fuerza interior muy especial.⁴³

Raúl consideraba que cuantas más formas de movimiento manejaran sus bailarines, mayores posibilidades expresivas le ofrecerían a él como coreógrafo.⁴⁴ Declaró que utilizaba la técnica Graham, por ser el lenguaje de movimiento más conocido por los bailarines mexicanos de danza moderna. Pero al final de los años ochenta y en los noventa usó una mezcla bastante libre de las dos técnicas que conoció mejor –la clásica y la Graham–, y de movimientos, posturas y gestos expresivos.

Su apertura mental y desprejuicio le permitieron reconocer y valorar tempranamente los esfuerzos de distintas compañías de danza clásica por abrirse a un lenguaje contemporáneo. Muestra de ello fue la invitación que hizo en 1971 a Aurora Bosch, bailarina del Ballet Nacional de Cuba, para interpretar *Antígona*, coreografía de John Fealy (1971, m. Carlos Chávez, vestuario Raúl Flores Canelo), que exigía fuerza técnica y expresiva.

⁴⁰ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002 (inédita).

⁴¹ Sonia Morales. "25 años de Raúl Flores Canelo en el universo coreográfico", *op. cit.*

⁴² Evangelina Osio. "El sueño que abrió una ventana al mundo", *op. cit.*

⁴³ Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo nos habla de sus vivencias", *op. cit.*, p. 80.

⁴⁴ Marco Antonio Acosta. "Danza Independiente", *op. cit.*

Mónica Gómez intentó una descripción del estilo coreográfico de Raúl, basada en el tipo de obras realizadas hasta 1977:

La mayor preocupación de su temática es solucionar aquellos valores que lo inquietan, como la religión y la injusticia social; todo lo que ha envuelto en un ambiente mágico de simbolismos en el que no está ausente la visión trágica que de ambas situaciones tiene el artista latinoamericano... Flores Canelo ha efectuado una labor muy específica de desarrollo de una danza plena de motivaciones auténticamente México-latinoamericanas, rica en elementos de juventud racial, misticismo pagano y de indefiniciones existenciales.⁴⁵

Miguel Ángel Quemain opinó que a Raúl se le podía definir como un artista realista en contraposición a todos aquellos que consideraban que la danza era sólo otra vía de escape. Según el crítico, para Flores Canelo la creación coreográfica era "una cosa viva que está en contacto con el acontecer diario de la civilización".⁴⁶

Una de las características creativas de Raúl fue su falta de interés por la búsqueda formal, ya que él no inventaba pasos, sino "imágenes, personajes, situaciones que hablaban directamente a los públicos".⁴⁷ El movimiento era un medio, no un fin; diría Raúl: "lo uso para expresar una idea, me lo dicta el subconsciente, la técnica, la sensibilidad".⁴⁸

Sus principales fuentes de inspiración fueron la carpa, la canción, los bailes, el teatro campesino, la vida cotidiana, las luchas diarias por el poder, la familia, el sexo y la política. Una síntesis de su estilo apareció en una nota, después de su muerte:

Sus obras presentan una visión profundamente antiautoritaria que cuestiona los mitos de la mexicanidad y (que) resalta los valores y las contradicciones de la realidad histórica y cotidiana del país. La veracidad y compromiso que caracterizan a sus creaciones estriban precisamente en su rechazo al dogma, a la consigna, al discurso del poder. Flores Canelo se nutría de la cultura popular, del artesano y danzante.⁴⁹

Las palabras de Patricia Cardona intentaron traducir el sentir del público, que se entregaba a la rica expresividad vernácula del coreógrafo, y que a ella le evocaba la sensación de estar en una feria: "Toda la alegría de la vida, su furia y su ironía

⁴⁵ Mónica Gómez. "Raúl Flores busca plasmar en la danza su libertad de espíritu", *op. cit.*

⁴⁶ Miguel Ángel Quemain. "Compañía de danza de Raúl Flores Canelo", *Tiempo Libre* núm. 127, México, 15 al 21 de octubre de 1982.

⁴⁷ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo, coreógrafo, diseñador, maestro, se despidió con flor y canto", s/r (1992), expediente Flores Canelo Av -PER, BNA.

⁴⁸ Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo nos habla de sus vivencias", *op. cit.*

⁴⁹ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo, coreógrafo, diseñador, maestro, se despidió con flor y canto", *op. cit.*

también es comunicada mediante magníficos colores. Quizá porque Flores Canelo es florido para vestir sus danzas, conoce el humor popular..."⁵⁰

Raúl se ufana de conocer la mentalidad y las actitudes de los bailarines. En cierta ocasión mencionó un libro que estaba escribiendo, en el cual prometía rebelar "... hasta lo que llevan esos grandes sacos que resultan un misterio para todos". Afirmó también que dedicaría un capítulo a la "fuerza de la política" en la danza; sin embargo, no tuvo tiempo para avanzar en este escrito, absorto como estaba en su actividad, la coreografía.⁵¹

Además de su mirada sabia, Raúl fue un coreógrafo sensible, cálido, inteligente, que supo aprovechar las características físicas y expresivas de sus intérpretes. Su conocimiento de las aspiraciones y sensibilidad de los bailarines le permitió relacionarse de manera especial con ellos; entabló una relación estrecha a la vez que respetuosa, involucrándolos y comprometiéndolos con su trabajo.

Si bien les explicaba cuidadosamente lo que quería y les "fijaba" la estructura general del movimiento, les permitía participar del momento creativo cuidando de compartir un mismo marco de referencia. Las ventajas de la relación establecida entre Raúl y sus colaboradores fueron descritas por Norma Leticia Ávila, quien manifestó que, al apoyar el desarrollo de sus bailarines, los responsabilizaba de la obra de forma plena y creativa, de tal suerte que al llevar los personajes a escena "el auditorio se identificaba con lo expuesto".⁵²

Para Raúl sus intérpretes eran muy importantes, ya que eran verdaderos receptáculos y "traductores" de su idea. A Arturo García le comunicó las sutilezas de esta relación:

... transmitirles cuando quieres que sean exquisitos, que sean vulgares... la medida en que quieres que lo sean: a veces muy marcado, a veces sólo un matiz... Es difícil, muy difícil cuando con todo tu corazón quieres que se responda a algo que viene de tu intimidad; se debe contar con un elenco muy sensible...⁵³



Raúl Flores Canelo y Herminia Groentenboer. Foto s/t, ABI.

⁵⁰ Patricia Cardona. "Concluye Flores Canelo en la Sala Miguel Covarrubias", s/t, ABI.

⁵¹ Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo nos habla de sus vivencias", *op. cit.*

⁵² Norma Leticia Ávila. "Flores Canelo el ilimitado coreógrafo nacionalista". *Danza y Teatro*, año 8, números 42 y 43, México, noviembre-diciembre de 1983 y enero-febrero de 1984, expediente RFC-BNA.

⁵³ Arturo García Hernández. "Regresa Flores Canelo tras seis años de silencio creativo", *La Jorunda*, México, 17 de agosto de 1987, ABI.

En este sentido, declaró preferir bailarines expresivos aunque tuvieran menos aptitudes físicas. Consideró como una gran suerte contar con una bailarina "de esas que llegan la pierna hasta el pecho y que se hacen chicle"; sin embargo, era mejor la que tenía la capacidad de entender y proyectar su idea. Para Raúl, la calidad interpretativa se podía demostrar con actitudes tan simples como pararse o caminar en el escenario, acciones que consideraba más difíciles que "hacer piruetas".⁵⁴

Con base en los principios de expresividad que tanto respetaba, Raúl criticaría la llamada moda "cool" de muchas de las compañías internacionales de los años ochenta, que establecía que los bailarines no debían cambiar su gesto frío e insensible "fuera ésta una farsa o una tragedia". Pensaba que esta moda no podría ser adoptada de forma definitiva dentro de los grupos nacionales, ya que "el mexicano es, por naturaleza, emotivo".⁵⁵



Perversita. Foto s/a ABI.

Jaime Hinojosa, miembro destacado del BI durante muchos años, reforzó la concepción de Raúl al señalar que en el grupo no se perseguía el virtuosismo, sino "provocar en el público una toma de conciencia frente a las diferentes circunstancias de su vida cotidiana", razón por la cual las coreografías tenían como denominador común la búsqueda de las raíces culturales. Finalizó su comentario a la prensa reconociendo que en el Independiente se buscaba que todos tuvieran la oportunidad de manifestarse.⁵⁶

En 1986 Raúl comentó que en el BI, además de aplicar las pruebas técnicas a los bailarines aspirantes, se analizaba su carácter, pues para él la armonía del grupo era tan importante como su desempeño artístico.

Lynton expresó que, como casi todo coreógrafo, Raúl necesitaba un grupo que se identificara con él, con su obra, y destacó que dicha relación no podía "ser impersonal, de contratación capitalista ni tampoco patriarcal-autoritaria". Admitió que Raúl siempre había contado con un grupo de colaboradores que posibilitaron que él se desarrollara y expresara como bailarín, diseñador, coreógrafo y director, y dio una larga lista de todos aquellos que estuvieron en estrecha relación con él.⁵⁷

Flores Canelo, al igual que muchos otros coreógrafos, sintió miedo de la creación, de no tener qué decir, o de expresar su idea de manera confusa. Este miedo

⁵⁴ "Cada sexenio la danza de los políticos", *op. cit.*

⁵⁵ Norma Leticia Ávila. "Flores Canelo, el ilimitado coreógrafo nacionalista", *op. cit.*

⁵⁶ "Ni pretensiones ni estrellismo en mi compañía: Flores Canelo", *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1980.

⁵⁷ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, *op. cit.*, p. 48.

lo paralizó, a veces por largas temporadas. A mitad de los años ochenta, Arturo García Hernández afirmó que Raúl regresaba al foro "... después de un silencio creativo del que muchos supusieron no saldría", y permitió que Raúl enunciara claramente las dificultades del proceso de creación:

Ya los quisiera ver ante 15 bailarines esperando 'a ver qué nos pone éste'. El primer problema es darle forma coherente en la mente a una idea que te cae quién sabe de dónde... Aquí puede caerse en una posición peligrosa: decir que voy a hacer una coreografía sobre un determinado tema, ponerse un tema a priori. En mi caso, la idea me aborda y no me deja en paz; no sé ni siquiera en qué momento se me metió en el cerebro, pero te sigue en el metro, en la calle, en el carro. Ello implica mucho sufrimiento, mucho insomnio, mucha excitación. Ésta es la primera parte, darle forma a lo que surge del corazón y del cerebro -en ese orden-, porque no soy muy intelectual.⁵⁸

En otra ocasión Raúl declaró que uno de los principales obstáculos que tenía que vencer para poder crear -aparte de conseguir un equipo y un local, y por supuesto, "no estar deprimido"-, eran las relaciones públicas, derivadas de su función como director. Expresó también la ansiedad y la inseguridad experimentadas por el creador en el momento de elaborar una obra:

El coreógrafo no es como aquel escritor que dijo que con un poco de whisky, tabaco y papel ya tiene para elaborar una novela... Es la angustia frente a la toma de decisiones. Ya sabes que el arte es una selección. También la vanidad interviene en ese sentimiento de angustia. Nunca he padecido un trancazo hasta el fondo. Cuando estoy con una coreografía nueva digo, ahora sí éste va a ser el trancazo... por mucho que aprendas, cuando inicias otra (obra) se presentan una vez más los problemas. Tengo que entender que el arte es siempre un riesgo que tengo que correr, que no tengo que angustiarme tanto... No sé qué hubiera hecho todos estos años de no haber realizado mi obra. Además, al revisarla, me he ido conociendo. No creas que he trabajado con tanta reflexión y tan intelectualmente... yo creo que he tenido muy buena suerte. Tal vez por eso la angustia surge cuando pienso que se me puede acabar.⁵⁹

Como respuesta a la inquietud de los reporteros y críticos por saber sus preferencias coreográficas, Flores Canelo hablaba acerca de sus influencias estilísticas, entre las más importantes, como ya se dijo, la Ópera de Pekín:

⁵⁸ Arturo García Hernández. "Regresa Flores Canelo tras seis años de silencio creativo", *op. cit.*

⁵⁹ Patricia Cardona. "Temporada de Flores Canelo en la UNAM, con la obra *Tres fantasías y un prólogo*, a partir del 13", *Unomásuno*, México, 9 de febrero de 1982, ABL.

Todavía quiero lograr, algún día –seguramente no lo lograré, porque a ellos les llevé siglos– hacer una pequeña danza, por muy pequeña que sea... o un momento en una de mis danzas, en que yo pueda usar el estatismo como lo hacen los chinos. Aquel demonio rojo que vimos en alguna ópera... que estaba simplemente parado en el escenario, y estaba vibrando él, pero estábamos vibrando todos los que estábamos en el público... nos impactamos mucho con el movimiento que usa el Occidente, el movimiento, los desplazamientos en el aire, los desplazamientos por todo el escenario, pero creo que ésa ha sido mi más grande impresión en el arte, y lo he intentado, lo he logrado en segundos, que un personaje se quede solo, vibrando... que alguien se pueda quedar inmóvil y, sin embargo, proyectar todo lo que está proyectando.⁶⁰

En oportunidades distintas Raúl hizo patente su admiración por otros creadores y describió las características que más le atraían: la pasión creadora de Guillermina Bravo, la gran capacidad (increíblemente frenada) de Josefina Lavalle, la limpieza y honestidad de Xavier Francis y, muy especialmente, el lenguaje dancístico de los coreógrafos anónimos del folclor de México. De los extranjeros mencionó repetidamente a Anna Sokolow, aclarando que no sabía qué le emocionaba más de ella: "su conocimiento del oficio, o su posición de artista con los pies bien plantados sobre la tierra".⁶¹

Haciendo un recuento de su producción, consideró que no hubo cambios bruscos en su búsqueda y que aprovechó las enseñanzas de sus maestros:

He seguido una línea similar a la que ellos llevan, sólo que yendo un poco más allá de lo que se hacía en ese tiempo. Ellos me inculcaron la cultura mexicana, inclusive me relacionaron con la tan desprestigiada escuela mexicana de pintura, que algún día se revalorizará en su totalidad; de los muralistas yo aprendí mucho.⁶²

Luego afirmaría que sus coreógrafos preferidos eran Paul Taylor y Lar Lubovitch, por su perfección en el oficio y su claridad en el movimiento.

Como les sucede a muchos creadores, Raúl sintió la distancia generacional con respecto a las nuevas posturas coreográficas. Según él, las obras de los jóvenes alejaban al público por haberse cargado "al lado dramático enfocando su trabajo a temas como la soledad, la incomunicación y la violencia". Como contrapartida, él pretendió enfocar otros aspectos de la vida haciendo patente la necesidad de

⁶⁰ Rosa Reyna. "Raúl Flores Canelo, sobre el viaje a Europa y Asia", *op. cit.*.

⁶¹ Lin Durán. "Flores Canelo y la danza", *op. cit.*

⁶² Manuel Arista. "Aniversario del Ballet Independiente, 25 años con los cirqueros de Dios" *Tiempo Libre*, México, 5 de septiembre de 1991, p. 43.

dejar a un lado la solemnidad. Se dedicó entonces a "jugar" en el escenario, a ser "un poco travieso", actitud que le permitía dar rienda suelta a su sentido del humor, ese que encantaba a su público. Al montar *Terpsicore en México*, buscó intencionalmente la risa: "... ahora me voy a divertir".

En 1989 opinó que los jóvenes tenían otro ritmo, más rápido, que manejaban técnicas televisivas desconocidas para él, y reconoció con franqueza "no ser eterno". A pesar de ello, aconsejó a las nuevas generaciones informarse y leer más, para no repetir lo hecho por otros: "tienen que entender que para hacer una buena obra tienen que leer a Octavio (Paz)".⁴³

Poco antes de su muerte expresaría, con un sentimiento de incomprensión:

Hoy en día veo muchas danzas que no sé hacia dónde van, muchas obras contemporáneas no me dicen nada... algunos se mantienen con una línea semiformal y facturan obras muy buenas, pero hay otras coreografías que podríamos calificar de amarillistas y esto no lo acepto. Ni tampoco paso la extravagancia por la extravagancia, nada de esas cosas me atrae... un compositor de danza contemporánea debe vivir su época, estar enterado de lo que pasa en el mundo cultural, social y político y además, hay que tener algo de talento... conocer el oficio coreográfico y los matices que hay en las estructuras dramáticas... desde luego, hay danzas abstractas que son buenas, pero la mayoría no es otra cosa que movimiento por movimiento que no dice nada. Esto a mí me aburre mucho.⁴⁴

Sin embargo, su respeto a la libertad de creación dio impulso a los jóvenes creadores, consciente de las consecuencias fatales de construir el BI a su imagen y semejanza: "No hay peor cosa que una compañía con un solo estilo coreográfico y que se bailen sólo obras de su director". Se sentía orgulloso de involucrar a sus integrantes en la creación coreográfica, y mencionaba una larga lista de coreógrafos impulsados por el BI: Silvia Unzueta, Graciela Henríquez, Esther Lópezllera, Mario Alberto Frías, Claudia Desimone, Gerardo Delgado, Rodolfo Maya, José Rivera, Javier Basurto, Jaime Hinojosa, Marco Antonio Silva, Marcela Aguilar, Patricia Ladrón de Guevara, Cristina Mendoza.⁴⁵

Manuel Hiram asentó que Raúl nunca pretendió ser maestro, "ni punto de partida, ni nada" pero, consideró, sin quererlo lo fue, pues "con su manera de ser

⁴³ "Raúl Flores Canelo, emoción sin palabras", *Vanguardia*, Monclova, Coahuila, 2 de agosto de 1989, ABI. Dentro del BI existía una especie de biblioteca ambulante para apoyar a los bailarines interesados.

⁴⁴ Manuel Arista. "Aniversario del Ballet Independiente, 25 años con los cirqueros de Dios", *op. cit.*

⁴⁵ Óscar Flores Martínez. "26 años de un proyecto dancístico", *El Universal*, México, 15 de septiembre de 1992, ABI.

enseñaba a los jóvenes" y en las obras de algunos ellos se encontraban ciertas tendencias "canelianas".⁶⁶

Con gran sencillez y honradez Raúl expuso en la *Revista Danza* (1979) que el tiempo sería el encargado de decidir la permanencia y validez de sus obras. Explicó que en el BI había habido de todo, obras cuyo debut determinó su despedida, otras que "han tironeado por algún tiempo" hasta ser discretamente retiradas y algunas más que han permanecido vigentes desde su estreno.

Después de una crítica a su propia "discutible" dirección artística, admitió sus "pecados" ("haber producido obras amelcochadas, vanguardistas, inconclusas, oscuras y hasta hechas al vapor"). A pesar de ello, habló de la enorme satisfacción de haber constituido un repertorio que paseó "a lo largo y ancho de nuestro país", avalado por las dos únicas opiniones que realmente le importaban: "el público, al que le gusta la obra y no sabe por qué, y la crítica especializada que, haciendo un análisis, decide que la obra es buena".⁶⁷

Lynton criticó que las instituciones, la prensa y los bailarines hablaran de "rescatar un pasado nacionalista" asumiendo "el presente y la danza de los últimos treinta años como una ausencia de mexicanidad". En su visión, tanto la versión conservadora del nacionalismo oficialista como la vanguardista tendían a menospreciar la obra de Raúl y su Ballet Independiente.⁶⁸

Estilística

Raúl Flores Canelo irrumpió en un espacio coreográfico donde se enseñoreaban la solemnidad y el tecnicismo del BNM, el conservadurismo consabido de los grupos de danza clásica (BC, BCO, BCM), el abstraccionismo de los grupos de avanzada (NTD) y la superficialidad recreativa de las expresiones folclóricas (BFM). En los años ochenta compartiría la escena con los distintos grupos independientes, herederos de su propia libertad creativa. Durante este largo proceso, mantuvo su originalidad y su sentido crítico; su obra era un muestrario de posibilidades distintas bajo el sello de un estilo propio.

El proceso de su experimentación fue azaroso, con resultados expresivos y estéticos disparejos. Algunas de sus coreografías debieron ser discretamente desechadas, muchas de ellas "de encargo", con las que no logró conectarse, o realizadas con la única intención de equilibrar un programa. Aquellas que surgieron desde muy adentro de su ser alcanzaron unidad y una riqueza plástico-conceptual que les ha permitido sobrevivir, a pesar de la opinión de algunos críticos.

Para aproximarnos a la peculiar estilística de Flores Canelo, es preciso poner especial interés en la estructura narrativo-conceptual que se desarrolla en su obra

⁶⁶ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 98.

⁶⁷ Raúl Flores Canelo. "Carta abierta", op. cit.

⁶⁸ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 48.

(el mensaje) ya que, como se ha insistido, éste fue el objetivo principal que siguió. Habría que destacar, sin embargo, que al aplicar algunos elementos de la metodología de análisis de movimiento Laban a segmentos de sus principales coreografías, se hicieron evidentes cualidades dinámicas y compositivas que dan muestra de su preocupación por la factura formal.

En opinión de algunos críticos, Raúl simplificaba la realidad en extremo. No obstante, sólo con este recurso le fue posible recrear los complejos temas sociopolíticos que tanto le interesaban, en un lenguaje tan poco apropiado para ello. Sin contradecir la idea anterior, sería válido afirmar que al desmenuzar sus obras, aun las de apariencia más simple, emerge una riqueza de sentidos que va más allá de la simplificación, si bien no intelectual, sí de experiencias y vivencias.

Es interesante que las coreografías de Flores Canelo se hayan ido haciendo más complejas a lo largo de su trayectoria creativa. Con frecuencia planteó que sus danzas eran "sencillas", afirmación que se podría aplicar a sus obras iniciales, quizá las de intención humorística, como *Pastorela* o *Un buen partido*. Con el paso del tiempo sus temas se fueron enriqueciendo, sus atmósferas fueron cobrando profundidad al acercarse a su propia intimidad, y se hizo evidente una perspectiva autoanalítica.

Muchas de las obras de Flores Canelo, si no es que todas, se estructuran en dos planos, el comentario directo que hace cómplice al espectador de forma casi inmediata y un trasfondo individual difícil de ser aprehendido claramente, pero que logra percibirse y queda impreso en el ser "para ser pensado".

La mayoría de las veces Raúl escogió el esquema narrativo para construir su dramaturgia, sin simplificarlo hasta el grado de la linealidad. Narraba de manera condensada, simbólica, de ahí que las superposiciones de tiempos, espacios o personajes fueran una constante. Su narración es como una síntesis onírica, donde las imágenes se suceden con cierta lógica interna y estructura, a final de cuentas, un significado complejo. No sólo se trata de contar una historia coherente o de plantear una visión personal del mundo, las obras van desplegando sensaciones, recuerdos, imágenes, datos y experiencias personales, autobiográficas y de penetración filosófica, política, moral y estética.

Como resultado de este enfoque narrativo, usó la estructura (formal y conceptual) de división en "escenas", a la manera de un guión literario, característica de su estilo desde sus inicios coreográficos y que fue perfeccionando hasta imprimirle una cualidad personal. En su obra *El fin* (1969) es clara esta estructura, que empleará en *Tema y evasiones*, *La espera*, *Queda el viento*, *El hombre y la danza*, *Poeta*, *Jaculatoria*, *De aquí, de allá y de acullá*, *Auras*, *Tres fantasías*, *Terpsícore en México*, *Preguntas nocturnas* y *Pervertida*.

Esta modalidad le daba libertad para abordar cualquier temática con eficacia, construyendo un sentido claro. Si bien en ocasiones las escenas se sucedían abruptamente,

tas y violentas, logró desarrollos con gran unidad y sutileza como *La espera* o *Jaculatoria*. La división en escenas no cumplía necesariamente con un desarrollo cronológico; perseguía en ella la construcción de un mundo atmosférico-afectivo.

Ya al final de su carrera trabajaría complicadas superposiciones y regresiones temporales, con la influencia de las estructuras y técnicas cinematográficas, por ejemplo, la simultaneidad y el *flash back*.

A pesar de habersele tachado de cronista o localista, en muchas de las obras de Raúl no existe un espacio geográfico definido; su búsqueda apuntó, en cambio, hacia las "esencias típicas": la "provincia", la "ciudad". Muchos de sus personajes fueron una especie de tipología: los "albañiles", los "hippies", los "campesinos", las "prostitutas", la "mujer", que por su dimensión sobrepasaban el nivel de la crónica al no ser retratos "fieles" o "realistas".

Raúl exacerbaba a sus personajes otorgándoles características extremas y exagerándolos al grado de la farsa. Sin embargo, todos fueron contruidos con un profundo humanismo, aun los seres ficticios, alegóricos o metafóricos guardan cercanía con una vivencia emotiva real.

El coreógrafo buscó en sus obras tonalidades "peligrosas": unas veces su clasicismo se detuvo justo antes de la "cursilería"; otras, su realismo entró de lleno en el melodrama, sin desbordarse en él. La melancolía y el humor sutil dieron vida singular a su trabajo. El humor fue, quizá, su principal virtud; humor nunca ofensivo, que en ciertos casos rayaba en lo extraordinario.

Es difícil encontrar una obra de Raúl donde la sensualidad o el erotismo no sean parte del discurso. No me refiero a una sexualidad expresa, aunque en ocasiones también la usó. Su manejo corporal tenía implícito este sello, al igual que muchos de los temas que abordó.

En cada una de sus coreografías hay algún rasgo de originalidad. Sus puntos de vista sorprenden, sobre todo si se les ubica en el momento en que fueron compuestas. Fue un creador de sutilezas: un detalle condensa, en ocasiones, la intención de la coreografía.

Raúl usó el cuerpo de una manera hondamente simbólica; buscó la expresividad persiguiendo el gesto preciso que modelara la emoción. Su meta fue transformar al espectador, llegar a él mediante el despliegue de una corporalidad altamente sensible.

Si bien es cierto que no mostró preocupación por forzar la técnica o innovar el movimiento, la construcción de sus frases es ejemplo del dominio de su oficio. En sus inicios tuvo la suerte de trabajar con el talentoso compositor Rafael Elizondo, quien enriqueció sus creaciones; cuando Elizondo le faltó, se aproximó al experto Rafael Castanedo, quien lo apoyó en la selección y edición de la música de muchas de sus obras. Como coreógrafo, hizo un uso acertado de la sonoridad (música, palabras, ruidos); seleccionó música popular de "moda", representativa de la

idiosincrasia de ciertos grupos socioeconómicos, sobre la cual construía intrincadas historias, unas banales, otras de trascendencia nacional.

Raúl superó la pobreza de medios con su inventiva; se consideró el coreógrafo del reciclaje: sus "trapos", económicos y versátiles, le permitieron crear atmósferas increíbles y efectos de gran teatralidad. Al paso de los años empleó mayores elementos de utilería, siempre cargados de significación e integrados magistralmente a la danza; objetos dinámicos y móviles, de gran efectismo.

De una nota periodística rescato una observación acertada:

Raúl Flores Canelo hace lo que en el mundo de la danza se nombra con la fría palabra de coreografía, pero que para los que la vivimos, la gozamos, la sufrimos, la admiramos como espectadores, debería llamarse radiografía de la vida cotidiana, acto de contrición, de fe, de esperanza y a veces de angustia y desolación.⁶⁹

Sirva una vez más la experiencia de Lynton para caracterizar la estilística de Raúl:

La autenticidad y compromiso de su obra estriban precisamente en su rechazo al dogma, a la consigna, al discurso del poder de estridencia y lo pretencioso. Raúl se atreve a mostrar su inocencia, su sencillez, su antioleminidad, su crítica a lo falso, a lo impuesto... En las obras de Raúl, los bailarines siempre son personas en situación, en un contexto. Sus movimientos son gestos abstraídos de la realidad donde el diseño corporal, la teatralidad, la musicalidad, el uso del espacio y la estructura de la obra están en función de la comunicación para el público campesino o urbano, sin necesidad de más preparación que la de sus propias experiencias vitales.⁷⁰

Para esta investigadora —quien considera que nuestra danza moderna fue la tercera después de Estados Unidos y Alemania en iniciar su desarrollo y que pronto será reconocida entre las más vitales y originales—, la gran efervescencia, pluralidad y creatividad de las nuevas generaciones de coreógrafos nacionales "son resultado del desarrollo, negación y síntesis" del ejemplo de Raúl Flores Canelo.⁷¹

Danza e instituciones

Flores Canelo sabía que, a pesar de pronunciarse como independiente, tendría que vincularse con las instituciones de cultura. Esta situación le desagradaba, pues

⁶⁹ "De persona a persona", *La Jornada*, México, 19 de julio de 1985, ABl.

⁷⁰ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...* op. cit., p. 48.

⁷¹ *Ibidem*.

sentía que perdía tiempo creativo haciendo antesalas y presentando proyectos que generalmente no se concretaban. Cuando las instituciones lo ayudaron, demostró sin sentimientos de culpabilidad su gratitud; también mostró su enfado y desconfianza cuando las sintió desligadas de la problemática de la danza y de su grupo. Sus críticas al respecto, pasionales e implacables, fueron acertadas en su mayoría.

A raíz de la escisión del BI, Raúl acudió en varias ocasiones a la prensa para exponer sus puntos de vista y buscar la solidaridad del gremio. En 1979 le expresó a Magdalena Saldaña que las autoridades menospreciaban a la danza y la toleraban en lugar de apoyarla. En su opinión, los bailarines no sabían defenderse: "esa gente que se pasa todo el día colgada de una barra haciendo contorsiones, es un poco muda. Yo mismo pienso que no llego a traducir lo que pienso con palabras. Nuestro lenguaje es demasiado interno y ello ha permitido que nos manipulen".⁷²

Sentido con Salvador Vázquez Araujo, opinó que un director de Danza debía tener capacidad artística además de administrativa; ser una persona culta con un conocimiento profundo de la danza, tomando como modelo a Miguel Covarrubias. Sin embargo, reconoció que los males sufridos por el gremio no provenían únicamente de las instituciones o sus dirigentes, ya que la pobreza creativa había ocasionado que el público no respondiera a los esfuerzos institucionales por promover la danza: "Por una parte, algunos artistas se ponen muy esotéricos, muy por encima del público y no producen lo suficiente... Es muy importante que no nos justifiquemos diciendo que estamos mal administrados o mal apoyados".⁷³

A principio de los años ochenta Flores Canelo declaró: "La danza en México se maneja con ideas políticas más que comerciales... hay un presupuesto de por medio..." y delimitó enfáticamente su postura: "Yo estoy ocupado en el arte, no preocupado por el arte y punto...". Su queja solía apuntar a "la política sexenal" y sus funestos males: "cada seis años se arma una compañía o un aparato oficial con mucho dinero y un gran proyecto por decreto, pero se acaba el sexenio y todo se desmorona por arte de magia, después de haber gastado tanto dinero del pueblo en algo que no tiene continuidad".⁷⁴

En 1985 abordó otros problemas tomando aún como modelo el proyecto vasconcelista. Expresó su preocupación al constatar que "lo comercial le ha comido el mandado a lo oficial", refiriéndose en específico al desinterés por "lo nacional". Pensaba que la poca preparación de los directivos los incapacitaba para distinguir aquello "que va a nutrir verdaderamente a nuestro pueblo y qué es lo que lo va a enajenar", y lamentó la influencia de la cultura de la radio y la televisión, ligada

⁷² Magdalena Saldaña. "Los bailarines que dispersó el INBA", Diorama de la Cultura, *Excelsior*, México, diciembre de 1979, ABI.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ "Cada sexenio la danza de los políticos", *Novedades*, op. cit.

a "lo trasnacional y extranjerizante". Hizo alusión al mal manejo en el campo de la cultura, ya que "en este país puedes hacer todo, si eres audaz. Hay críticos que no saben de danza, pero tienen un espacio garantizado, en un espacio público... hay quienes dan clases de coreografía y nunca han hecho una y así por el estilo en todos los demás aspectos".

Raúl convocó el apoyo del Estado llamando la atención sobre la importancia de la memoria histórica:

El fantasma del nacionalismo recorre nuestro país y mucha gente está confundida... Y es que no lo vamos a encontrar a la vuelta de la esquina. Ese sentimiento que nuestro gobierno trata de fomentar en la gente debe ser un proceso histórico y sobre todo, lo más importante, resultado de una memoria que en nuestro país no se ha desarrollado.⁷⁵

Una queja constante contra las autoridades fue la ausencia de estímulo, no sólo económico, sino principalmente anímico. En opinión del coreógrafo, a las instituciones no les interesaba la danza, y denunció el daño que tal apatía le hacía al ánimo de los bailarines: "es obvio que aunque hagámos todo lo humanamente posible por continuar trabajando, los bailarines se decepcionan y abandonan la carrera. La única inyección de optimismo la recibimos de nuestras salidas al extranjero".⁷⁶

Valiente, denunció las dificultades que enfrentaba cotidianamente para sobrevivir, atribuyendo la falta de apoyo a su elección estilística. En 1986, tras años de lucha, expresaría:

Las autoridades del INBA menosprecian nuestra preocupación por los públicos populares, y este menosprecio se traduce en la asignación del más bajo presupuesto al Ballet Independiente de entre los que se otorgan a las compañías de danza subsidiadas... Lo anterior sucede porque no hacemos cosas espectaculares, que es lo que para ellos cuenta; se deslumbran por lo que hacen otras compañías no para una elite, sino para un grupo reducido de *snoobs*. Con esta actitud se menosprecia también al público popular.⁷⁷

Descorazonado dijo que, a pesar de los esfuerzos por llevar programas adecuados a cada lugar y situación, lo que realmente les interesaba a muchos funciona-

⁷⁵ Miguel Ángel Quemain. "No existe una política cultural para la danza", II y última, *Unomásuno*, México, lunes 26 de agosto de 1985, ABL.

⁷⁶ Elizabeth Pérez de García. "Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", *Novedades*, México, 26 de febrero de 1976, expediente BI, Cenedi Danza.

⁷⁷ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 132.

rios era llenar expedientes que constataran el número de funciones, aunque no las hubieran visto ni promovido.⁷⁸ Sin lugar a dudas, las condiciones vividas a lo largo de los años minaron su entusiasmo y entereza. Alguna vez le confesó a César Delgado que el BI sobrevivía por terquedad y porque él no se veía haciendo otra cosa.⁷⁹

Manuel Hiram hizo patente la discriminación sufrida por el BI, ya que por una razón u otra, siempre parecía que querían desaparecerlo: "las peores funciones, las peores fechas nos las dan a nosotros".⁸⁰ Mencionó también que Raúl, a quien no le gustaban los conflictos, se vio afectado emocionalmente al tener que enfrentar las molestias ocasionadas por su afán de conseguir una mejor situación para el ballet.

En el fondo, Raúl Flores Canelo desconfiaba de las instituciones y se burlaba de toda formalidad oficial;⁸¹ a la larga, el desprecio a los asuntos oficiales y burocráticos, así como haber dejado en manos de otros estas actividades, afectarían al BI.

La importancia de su público

Raúl Flores Canelo tenía una gran confianza en la sensibilidad del público mexicano; pensaba que si se le ofrecían obras sinceras, de calidad, reaccionaría de manera positiva: "La gente quiere que la tomen en cuenta y que le digan la verdad".⁸²

Él trabajó siempre en función de un público popular, y comentaba con orgullo su respuesta calurosa. Se ufana al platicar que el BI había bailado en el mercado de la Merced ante seis mil personas, tan atento "que se oía el volar de una mosca". La idea de que el público no entendía el arte era un mito para Raúl.⁸³

Según cálculos de Jaime Hinojosa en 1992, el BI era la compañía que organizaba un mayor número de funciones al año, más de ochenta. La agrupación suele bailar mucho en provincia, en ferias, al aire libre, en auditorios "donde se pueda o donde nos dejen", afirmó Hinojosa, corroborando la vocación del grupo por los públicos populares.⁸⁴

⁷⁸ Arturo Alcántara Flores. "Pervertida y La visita, estrenos en el II Gran Festival", *Excelsior*, México, 11 de agosto de 1990, expediente BI, Cenedi Danza.

⁷⁹ César Delgado Martínez. "Sobrevivimos por convicción: Flores Canelo", *Excelsior*, México, 28 de agosto de 1991, expediente RFC, Cenedi Danza.

⁸⁰ Felipe Segura. "Entrevista con Manuel Hiram", *Charlas de danza*, México, 30 de enero de 1996, Cenedi Danza.

⁸¹ Josefina Lavalle recordó la ocasión en que algunos elementos del BNM fueron invitados a una importante cena a la que asistirían grandes personajes de la cultura, y Raúl llegó en compañía de una joven prostituta: "Se aventaba esas puntadas para ir en contra de lo establecido" (Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Josefina Lavalle sobre Raúl Flores Canelo, México, 11 de diciembre de 2002, inédita).

⁸² Sofía Vela. "Veinte años de crónica social en la danza contemporánea", s/r, 8 de marzo de 1986, ABI.

⁸³ Elizabeth Pérez de García. "Ballet Independiente pronto tendrá...", *op. cit.*

⁸⁴ Rosario Manzanos. "Raúl Flores y su BI", *Proceso*, México, 10 de febrero de 1992.

La bailarina Socorro Meza le preguntó a Raúl en una entrevista a fines de los años ochenta si pensaba en el público al hacer una coreografía, a lo que contestó con las siguientes palabras:

¡Por supuesto! El onanismo jamás ha sido mi fuerte. ¡Yo no sería el artista que soy ni tendría el amor, ni las ofertas de funciones que tiene el BI! Por supuesto que tomo en cuenta quién va a ver la obra que estoy haciendo. Y pienso en todos, en los niños, en las madres, en los campesinos, en los adolescentes y en las sirvientas. Claro que sí, por eso me cuesta tanta angustia mi trabajo. Buscar la forma adecuada para llegar al corazón, la mente y el sexo de toda esa gente, no es fácil... El espectador y yo tenemos la misma importancia. Si mi universo hace contacto con su universo, pues ya se dio el amor. Los dos somos partes activas. Yo le hablo desde los dominios del arte y él me está dando su esfuerzo, su tiempo y hasta su dinero. Si le fallo, tiene derecho a rechazarme en la forma que quiera.⁶⁵

Un año antes de su muerte, Raúl le dijo a Sonia Morales: "Siempre trato de decir algo en mis coreografías de la manera más estética; porque hay coreógrafos que les interesa el movimiento por el movimiento mismo, la danza abstracta".⁶⁶

La preocupación de Raúl por un público popular determinó el tipo de coreografía que creó. En 1980 dijo que su política estaba enfocada a los programas didácticos o populares, que podían llevarse a espacios sin requerimientos técnicos, y que el BI contaba con tres tipos de programas: los didácticos y populares; el "programa convencional" para teatro y el "programa elitista", con obras de experimentación que tenían la finalidad de que el grupo y los coreógrafos se sintieran en libertad de manifestarse abiertamente. También declaró que no se limitaban a bailar en el teatro, sino que llevaban la danza a las escuelas y a las plazas abiertas, contribuyendo así a crear nuevos interesados en esta disciplina, como los jóvenes que se habían acercado a los seminarios ofrecidos por la compañía en estas funciones.⁶⁷

Raúl estaba consciente de que el público del BI estaba constituido por "estudiantes, empleados de oficina, intelectuales y uno que otro snob despistado". También sabía que en las funciones "vendidas" el público se homogenizaba: obreros, niños, o empleados de banco, lo que le permitía planificar una programación acor-

⁶⁵ Socorro Meza. "Canelo, la fiesta de su labor", *Sensaciones*, año 2, vol. 4, núm. 1, México, octubre-noviembre de 1989, ABL.

⁶⁶ Sonia Morales. "25 años de Raúl Flores Canelo en el universo coreográfico", *Proceso*, México, 5 de septiembre de 1991, ABL.

⁶⁷ Angelina Camargo. "Raúl Flores Canelo recibirá el premio de la Unión de Cronistas de Música", *Excelsior*, México, miércoles 2 de abril de 1980, ABL. El BI ha realizado una importante labor bailando en los distintos centros penitenciarios del país.

de a éste. En su opinión, cada público reaccionaba en forma distinta a las mismas coreografías, cosa que a él le encantaba constatar desde las butacas.

Sin embargo, para Raúl el público más entusiasta era el "de fuera": "... jamás hemos recibido aquí una ovación como las que hemos recibido en el extranjero".⁸⁸ El BI era, y aún es, una de las compañías que más funciones ofrecía afuera de la ciudad de México. Aprovechándolas, quiso influir de una manera permanente en los jóvenes estudiantes de provincia, planteando la posibilidad de hacer residencias temporales durante las giras del Ballet. Su plan era ofrecer talleres de coreografía, cursos, conferencias y películas, además de las presentaciones de la compañía.

Con el afán de interesar a un público extranjero, pensó en la posibilidad de ser apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Secretaría de Turismo, para un montaje en una de las mansiones antiguas del centro histórico:

Se presentarían las danzas que se bailaban en México a partir de la época de la Colonia hasta nuestros días, enmarcadas en una historia de amor. Asimismo, entre las polcas y las redovas, los valeses y las danzas concheras, se contaría la historia de la casa colonial donde se ubicaría el espectáculo, el cual sería permanente... El centro histórico no puede ser únicamente un monumento inerte. Hay que darle vida constantemente.⁸⁹

La idea no prosperó.

Manuel Arista describió la actitud atenta y receptiva de Raúl mientras veía alguna función del Independiente: "sus ojos van del escenario a la gente del público, y su mirada es la de un niño, su mirada es la de alguien que conserva la capacidad de asombrarse".⁹⁰

Los críticos

A lo largo de su extensa carrera, periodistas con miradas e intereses distintos abordaron la obra de Raúl; por ello, la hemerografía sobre el coreógrafo es amplia y variada. En las décadas de los cincuenta y sesenta, la mayoría de los críticos tenía una especialización en alguna disciplina artística, eran asiduos a los espectáculos y mostraban un compromiso serio al abordar la danza. Sin embargo, Guillermina Bravo apuntó algunos males ocasionados, en este caso, por el apego a ciertos principios ideológicos:

⁸⁸ Miguel Ángel Medellín. "El Ballet Independiente", *Revista de la Semana*, México, domingo 12 de mayo de 1968, ABL.

⁸⁹ Norma Ávila. "La suerte envidiable de las fodongas", *El Financiero*, México, 7 de abril de 1989, ABL.

⁹⁰ Manuel Arista. "Aniversario del Ballet Independiente, 25 años con los cirqueros de Dios", *op. cit.*

La época de auge de la danza llamada “moderna mexicana” fue tan breve –lo que duró una administración con dinero y política artística definida en pro de la experimentación– que apenas alcanzó a interesar a unos cuantos críticos de otras artes, fundamentalmente de pintura y música, críticos que por cierto se quedaron fijados, catatónicos, estabilizados en esa etapa y nunca pudieron percibir lo que sucedió después en el interior de los núcleos que auténticamente abordaron la danza como centro de su actividad creadora al declinar el fugaz relámpago covarrubiano. Veinte años después estos críticos siguen pidiéndonos el estaliniano realismo socialista que constituye (aunque inconscientemente) la base conceptual de la época de auge.⁹¹

Surgieron también muchos periodistas improvisados que se contentaron con redactar notas escuetas que ofrecían escasa información sobre la obra. La ausencia de reflexión sobre la actividad ocasionaría, en opinión de Aroeste, la pérdida definitiva de muchas de las obras coreográficas, lo cual dificulta la reconstrucción de su pasado: “... se limitaban a realizar una especie de crónica, de relato sobre quién hizo la coreografía, el vestuario, la escenografía o la música, pero en raras ocasiones nos dan un punto de vista lo suficientemente objetivo como para enterarnos de cómo sucedió un espectáculo dancístico”.⁹²

Desde el inicio de su producción coreográfica Raúl percibió la presión de la crítica. A Jorge Silva le manifestó el malestar que le producían las presiones externas y los calificativos que buscaban orientar su producción: “quiero decir que ahora que el folclor estuvo *in* y está en vísperas de estar *out*, nosotros podremos crear nuestras obras tranquilos, sin un público y unos críticos que nos exijan hacer obras mexicanas. ¿Comprende? ¡Ya no estaremos obligados a ser *sub*! ¿No es estupendo?”.⁹³

Afortunadamente, a mediados de los años setenta y principios de los ochenta, algunos periodistas se especializaron a lo largo de sus intervenciones y aportaron comentarios en contexto, inteligentes y penetrantes. Destacan críticas certeras de Alberto Dallal, Patricia Cardona, Evangelina Osio, Óscar Flores Martínez y Carlos Ocampo, por mencionar los más cercanos y asiduos a la obra de Raúl.

Debido a esta conformación dispareja, la relación de Raúl con los críticos varió de acuerdo con el tiempo. En algunas ocasiones se rompió la armonía entre ellos y se generó tensión en la mente del coreógrafo.

En momentos hubo saña contra el BI, porque su temática se consideraba molesta, por motivo de la “falta de técnica”, o por el uso repetitivo de coreografías “ya superadas”. Esta saña se alimentó al dividirse el BI, cuando sobresalió la crítica

⁹¹ Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., pp. 151-152. Tomado de la conferencia de Guillermina Bravo, “La danza contemporánea: una trayectoria del cuerpo hacia un propósito”, 6 de julio de 1971.

⁹² Aroeste Königsberg, op. cit., p. 74.

⁹³ Jorge Silva. “Raúl Flores Canelo”, op. cit.

severa en lo referente a los aspectos técnicos. Con la intención de mejorar su trabajo, Raúl se mantuvo abierto y atento a los distintos comentarios, pero también manifestó su desacuerdo con las posturas inconsecuentes:

siempre tomé en cuenta lo que me dijeron los periódicos, salvo ya a la mitad de mi carrera, cuando empezaron a penetrar en México las modas de la danza, básicamente la neoyorquina. A mí la moda no me afectaba gran cosa... a pesar de que había aprendido mucho viendo los originales. Conocí otras dinámicas, otras formas, pero supe que eso no me pertenece a mí. Aquella es una forma de moverse para gente muy bien comida, muy positiva. Yo soy otra cosa, sigo por mi caminito, no me quejo.⁹⁴

Se burló de los prejuicios contra el nacionalismo, en un afán de perseguir "lo último": "... si ven algo que huele a mexicano lo rechazan, en cambio si está neoyorquina la cosa, la aceptan irreflexivamente... de obras que son pésimas hacen especulaciones abstractas que el creador jamás quiso decir". También abundó en la relación entre creador y crítico:

tenemos los críticos que nos merecemos... el crítico eruditamente pedante e insensible... Afortunadamente entre estos dos extremos hay escritores que verdaderamente se interesan y gozan de la danza y sus complicaciones. Son personas con sensibilidad que, aunque no se dedican exclusivamente a ser críticos de danza, cuando nos hacen una crítica lo hacen con sensibilidad e inteligencia.⁹⁵

Sin importarle el "qué dirán", Flores Canelo se daría un gusto por largo tiempo esperado: a sus 30 años de trabajo coreográfico (BNM y BI), decidió organizar una retrospectiva de su obra, que presentó en la Temporada de Danza Contemporánea en 1989. Al preguntársele si éste era un autohomenaje, dijo: "¡Dios me libre! Yo detesto los homenajes propios y ajenos, me parece como los premios que le daban a uno en la escuela cuando se portaba bien; yo prefiero seguir portándome mal y sin estrellita en la frente". Citó las palabras escritas por Alfonso Reyes, cuando abordó a un pintor que no era de los tres grandes: "Qué madurez superior, la de aquel que venció el halago y sólo quiere por pago la fiesta de su labor".⁹⁶

Explicó a su entrevistadora su decisión de "darse esta fiesta", que a la vez resultaba una proyección de su carrera profesional, con todos los riesgos que implicaba, ya que presentaría su primera obra

⁹⁴ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 102.

⁹⁵ Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", s/r (1967), ABL.

⁹⁶ Socorro Meza. "Canelo, La fiesta de su labor", s/r (c. 1989), ABL.

ante un público que exige postmodernismo a priori, aunque no sepan exactamente ¡qué es eso! Y luego, una coreografía de 1973 donde los personajes son campesinos y además "indígenas", ¿te das cuenta de lo anacrónico que eso resulta ante un público de BA, que está convencido de que los campesinos ya no existen?, que ¡México es el D. F.!, que somos autosuficientes porque ¡hay muchos supermercados, bancos y ya todos, hasta los teporochos y tragafuegos somos postmodernos! Por eso me pregunto ¿cuál será la reacción de este público "postmoderno" ante dos obras definitivamente rurales?⁹⁷

Raúl también habló de estos riesgos con Pedro Moreno:

¡Imagínate! Reponer *Pastorela*, tal como fue creada en su momento sin quitarle ni ponerle nada, ¡desde 1958! También es una obra que está basada en el folclor, y el folclor ahora está muy demeritado, muy subestimado, es casi tabú... La interrogante es si eso que uno creó hace tanto tiempo está vigente. En fin, no es algo sencillo.⁹⁸

Esta función causó, efectivamente, gran expectación, así como comentarios positivos y otros muy negativos.

Raúl Flores Canelo se quejó alguna vez del hostigamiento que padeció de quienes no concordaban con sus posturas estéticas. Afirmó que cualquier artista se sentiría mal de ser hostigado gratuitamente y sin que se persiguiera un deseo real de comunicación. Al sentirse agredido por no haber incluido estrenos en el programa que presentó en el Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, afirmó:

Hay tiempo para los estrenos y hay tiempo para repetir obras. Es cierto, no traigo obras para estrenar. Pero no me parece grave ni importante. Me da gusto saber que mis coreografías tengan éxito. Además, se les ha dado demasiada importancia a los estrenos. Me recuerda mucho una sirvienta que todos los 5 de mayo quería estrenar algo, lo que fuera, pero estrenar.⁹⁹

Como un comportamiento propio de la honradez que lo caracterizaba, Raúl aseguró que nunca pretendió tener un crítico de cabecera. En ocasiones, al leer comentarios acertados sobre su obra, había tenido la intención de llamar por teléfono

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Pedro Moreno Salazar. "Volverá el ballet de Raúl Flores Canelo", *Vanguardia*, Monclova, Coahuila, viernes 6 de enero de 1989, ABI.

⁹⁹ Braulio Peralta. "La palabra nacionalismo es muy peligrosa, está muy desprestigiada; nosotros buscamos una identidad", *Unomásuno*, México, 5 de octubre de 1983, ABI.

al autor para darle las gracias. Sin embargo, prefirió abstenerse para evitar una relación "difícil de manejar". Con gran humildad agradeció a quienes le habían revelado "cosas de mi trabajo y mi persona" que ni siquiera había imaginado.

Con su actitud desinhibida, confesó nunca haberle temido a la crítica, pues "a final de cuentas siempre he hecho lo que he querido".¹⁰⁰

¹⁰⁰ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 103.

Capítulo 5. El nacionalismo en Raúl Flores Canelo

Algunos críticos incluyen a Raúl Flores Canelo en la corriente nacionalista, primero, por sus producciones iniciales dentro del BNM, de inspiración campirano-folclórico-popular, y segundo, por las célebres de mediados de los años setenta y principios de los ochenta, en las cuales predominan "el comentario social" y "el discurso sobre la provincia".

Sin lugar a dudas, algunas de las primeras coreografías de Flores Canelo son coincidentes con las características de la Época de oro y del MMDM, sobre todo en lo relativo al uso de elementos del folclor y de la cultura popular, sea en la temática, en el tipo de música o en el vestuario usado. Entre ellas se mencionarían *El corrido del Güero Vázquez* (1956), *Pastorela* (1958), *Un buen partido* (1958), *La Anunciación* (1958) y *La boda de Pancha* (1960). Dentro de este periodo se incluye también la coreografía *Ciclo*, compuesta para el BI en 1972, por considerar que el tema, un mito prehispánico, corresponde a los intereses descritos.¹

En este periodo productivo, Raúl compuso tres obras de clara transición, en busca de nuevos caminos formales y conceptuales. *La balada de los amantes* (1961) correspondería al rubro de exploración de temas políticos, sociales y urbanos —aunque la problemática social parece haberse diluido por la fuerza de la historia de amor entre dos jóvenes. Tres años más tarde montó junto con Valentina Castro *Adán y Eva*, en la cual abordaron la relación hombre-mujer con bastante sentido del humor, y *Luzbel*, que llamó la atención por su solución formal y su temática religiosa y de rebeldía individual.

En *Luzbel* la síntesis de argumento y personajes creó una danza metafórica sumamente interesante para el público. Algunos críticos, en busca del nacionalismo, señalaron tintes folclóricos en el vestuario de esta obra, una estilización basada en la danza de Moros y Cristianos. Sin embargo, precisamente con *Luzbel* Raúl iniciaba la definición de una identidad coreográfica, donde la profundidad reflexiva sustituía otros intereses:

El cambio que se nota en mi última obra es absolutamente premeditado. No es un cambio radical porque mi manera de ser no me permite tener

¹ José Limón realizó varios montajes con temas de carácter prehispánico durante su estancia en México en 1950.

cambios radicales. Sin embargo, puedo decirte que *Luzbel*, el nuevo ballet que estoy preparando, me tiene muy asustado. ¡Tengo la sensación de que voy a "dar un mal paso"!²

Con calidades distintas a las del MMDM y dentro del BNM, Raúl compuso en 1964 *Epitafio para un muchacho sin destino*, en 1965 *Ronda*, una experiencia de composición colectiva, y en 1966 *El tramoyista*.

A mediados de los años setenta y principios de los ochenta —con excepción de *La espera*, que daría la puntilla al MMDM, al igual que *El Quijote* a las novelas de caballería—, las demás obras consideradas nacionalistas (o "mexicanistas", término que se empezó a manejar dándole un sentido más amplio a la expresión de la idiosincrasia nacional) estarían vinculadas con el "comentario social", el "discurso sobre la provincia mexicana" y, en algunos casos, con la "problemática urbana".

Si bien es posible establecer una relación, aunque lejana, entre las obras de "comentario social" y el MMDM, en todas las coreografías en las cuales Raúl abordó aspectos diversos de la "mexicanidad" la distancia con el movimiento nacionalista de los años cincuenta me parece abismal.

Se trataría, en todo caso, de un nacionalismo de nuevo cuño, en consonancia con los cambios históricos del país y que habría que estudiar con mayor detenimiento.

a) Obras de inspiración campirano-folclórico-popular

Juan Vicente Melo hizo una síntesis de las características de las primeras obras de Raúl, vinculándolas con su tarea artesanal y dando relieve al humor, la inocencia, la nostalgia y la ternura: "... obras en que figuras y colores antes vistos en su representación escultórica cobran movimiento y nos cuentan viejas historias, divertidos cuentos, transposiciones populares de motivos bíblicos". Melo consideraba que en los ballets tempranos de Flores Canelo predominaba una "sana libertad", que con el tiempo iría



Raúl Flores Canelo. Foto: A. Sánchez, s/f, AB.

² Lin Durán. *La danza mexicana en los sesenta*. Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, INBA, Cenidi Danza, 1990, p. 75.

cediendo paso a "un deseo de rigor, a una voluntad de claridad, a una expresión más total, a la necesidad de explicarse a través de un suceso determinado".³

Con la visión fija en estas obras tempranas, Raquel Tibol opinó que Raúl era "el que más se definía por una reconstrucción de arraigadas tradiciones populares".⁴

El uso de elementos folclóricos o populares, notorio en las obras de aquel tiempo, condujo a algunos críticos a hacerle cuestionamientos. La respuesta de Raúl fue contundente: "Yo no he buscado que mis obras tengan calidades de arte popular, son estas calidades las que me han buscado a mí. El arte popular y yo nos entendemos muy bien, pero nunca hemos hecho juramento de unión eterna".⁵

Es importante destacar que en estas obras tempranas existen visos de originalidad formal y conceptual, ya que su autor tuvo el valor de dejar que su personalidad se expresara libremente. Mientras que la visión de la mayoría de los coreógrafos del momento, salvo contadas excepciones, fue abiertamente trágica o pesimista, o de una seriedad severa —con tintes melodramáticos—, Raúl decidió despojarse de tal solemnidad dedicándose a jugar con el humor, a reírse de la vida y a rescatar momentos fugaces de la cotidianidad.

Su nostalgia provinciana se expresó en pequeñas obras de argumentos chispeantes que recuperaban problemáticas comunes, de seres comunes, vistos a través de su extraordinaria mirada infantil. Raúl llevó a escena personajes provincianos o de extracción popular desprovistos de la idealización o el heroísmo acostumbrados, revelando seres de carne y hueso.

A pesar de que sus argumentos fueron realmente sencillos, presentó soluciones fuera de lo común, fruto de la constante experimentación: compuso coreografía sin música; cuando la usó, no hizo distinciones y echó mano de las corrientes populares; utilizó también sonidos, ruidos, voces y el "collage", y se acercó de manera natural a la teatralidad.

En sus notas autobiográficas el coreógrafo afirmó que Guillermina Bravo era la única coreógrafa de México que podría destacar en cualquier parte del mundo y agradeció el impulso que recibió de ella, refiriéndose enseguida a algunas de las obras incluidas en el presente capítulo. Describió *Pastorela* como un trabajo ingenuo (*naïve*) en el que había tratado de recrear la belleza y la magia de las obras navideñas dirigidas, actuadas y producidas por los pastores de su pueblo, que llegaban a tener una extensión de diez horas. *Un buen partido*, como una danza satírica en la que se burlaba de la muerte a la manera del folclor tradicional mexicano. *La Anunciación*, según afirmó Raúl, recreaba un tema bíblico en un estilo barroco-mexicano, también *naïve*; aprovechó la mención de éstas para destacar el trabajo

³ Juan Vicente Melo. "Raúl Flores: cuatro ballets y algunas esculturas en papel de china", s/r (c. 1965) expediente RFC, Cenidi Danza.

⁴ Raquel Tibol. *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 135.

⁵ Lin Durán. "Flores Canelo y la danza", op. cit.

de composición musical de Rafael Elizondo para ambas obras. *Balada de los amantes* trataba de amantes, guerra y paz; la música resultaba del sonido que los bailarines hacían al chocar los bloques de madera que tenían en las palmas de las manos. Estas percusiones se usaban durante las escenas de guerra, y un solo de flauta acompañaba a los amantes cuando se encontraban en tiempos de paz.

Escribió que en 1964 había sido invitado por la compañía titular de la Universidad Veracruzana para hacer un montaje, para el cual eligió música de jazz. De allí surgió *Epitafio para un muchacho sin destino*, que recreaba la juventud desperdiçada de un sujeto amargado y derrotado mediante una serie de *flash-backs*.

Luzbel, uno de sus proyectos más ambiciosos, se programó para estrenarse en 1963. Raúl trabajó en él durante cuatro meses, sin contar los años que pasó tratando de darle forma. Conforme la fecha se acercaba, el ballet le parecía cada vez peor: "La coreografía tenía la formalidad y la monotonía de un desfile militar; los diseños de vestuario que yo había hecho eran grotescos, la música era muy larga y hasta los dos solistas (que eran maravillosos bailarines) parecían dos principiantes". Refirió entonces cómo, cinco días antes de estrenarse, Guillermina Bravo, "la más astuta y bondadosa de las mujeres", le dijo que el estreno no era cuestión de vida o muerte, por lo que le aconsejaba programar otra de sus obras.

Raúl concluyó este relato sobre sus primeras obras con la siguiente declaración: "Yo sé cuán impropio y repugnante es para un hombre estallar en un mar de lágrimas frente a una mujer, pero estas cosas suceden. Ella me mostró gran comprensión, ya que también había atravesado por ese infierno". Sin embargo, *Luzbel* se convirtió en asunto de orgullo personal, por lo que al iniciarse la programación para la temporada de 1964, él ya estaba listo para retomar la obra con un enfoque totalmente distinto. Tuvo miedo de que los bailarines no pusieran entusiasmo al trabajar con un coreógrafo que había fracasado, pero esto no sólo no sucedió, sino que, por el contrario, le hicieron sentir que la obra sería un éxito. Y lo fue: *Luzbel* duró varias temporadas en repertorio. Esta experiencia, dijo, le sirvió para conocer sus limitaciones, su entereza, cómo funcionaba su orgullo, así como otras cosas, tanto bellas como horribles, de su persona.⁶

EL CORRIDO DEL GÜERO VÁZQUEZ, m. Rafael Elizondo, c. 1956

Esta pieza iba a ser presentada en la temporada de Bellas Artes de 1956; sin embargo, según relató Raúl, el Consejo encargado de seleccionar las coreografías decidió no incluirla en el programa. Un año después, Guillermina Bravo la programaría dentro de la célebre gira del BNM y BBA a los países socialistas. El retra-

⁶ Mecanograma, sin título, con fecha 1965, expediente RFC, Cenidi Danza. La traducción es mía. En este documento, Raúl anunció que estaba trabajando en un ballet que quería titular *Radiocardiograma* y que trataría de los diferentes latidos con que las personas "vivían sus propias vidas y morían sus propias muertes".

so con que llegaban los baúles del BNM a las ciudades donde actuaría, obligó a Raúl a improvisar vestuarios, lo que le restó tiempo de ensayo a su obra:

Tuve que ocuparme de hacer todo el vestuario de emergencia... No tuve tiempo para ensayarlo y ya me olvidé de esa obra.⁷

A Rosa Reyna le detallaría esta experiencia:

Entonces íbamos a las bodegas, pero imagínate, buscando un traje de angelito rosa mexicano... en una bodega china. Y finalmente se solucionó porque nos daban una seda china maravillosa, o una seda rusa...⁸

Si bien Raúl se reía al recordar el fallido intento de sustituir sus percales por sedas, también comentó que el nerviosismo de dicha pérdida le ocasionó una úlcera. Desafortunadamente, no existe registro escrito o filmico de la obra, aunque por el título suponemos que tendría un interés en la cultura provinciana y popular.

PASTORELA, m. percusiones tocadas por los bailarines, 1958

Pastorela fue una de las primeras coreografías de Raúl; permaneció durante un buen tiempo dentro del repertorio del BNM, lo que muestra que satisfacía tanto la línea de la agrupación como al público espectador. *Pastorela* fue repuesta por su autor en 1989, en la retrospectiva que él mismo organizó como regalo por sus 30 años como coreógrafo. Socorro Meza le hizo una entrevista en la que le preguntó los motivos para organizar esta retrospectiva, y tras mencionar que era un balance de lo que había sido su vida dentro de la danza, Raúl se refirió al riesgo de presentar una obra hecha en 1958 ante un público inclinado hacia las corrientes artísticas internacionales, que exigía un "posmodernismo a priori" y creía que los campesinos no existían.⁹

Antonio Rodríguez hizo una pequeña mención de *Pastorela*, inmediatamente después de su presentación dentro de la programación del BNM en el Teatro Fábregas. Señaló la falta de sentido comercial del grupo ya que, en su opinión, las obras no satisfacían ni a la elite de "buenos aficionados a la danza" ni al "público amplio". Al primero "le faltaban obras como *En la boda*, *La manda*, *Tonatzintla* -tan sólo representadas en este programa por *La Pastorela*- y a los otros, el BNM únicamente les ofreció *Braceros*".

El crítico fundamentó su opinión afirmando que *Pastorela* pertenecía a ese tipo de danza rica en matices y que "uno lo siente propio", por haber visto algo pare-

⁷ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 43.

⁸ Rosa Reyna. "Flores Canelo sobre el viaje a Europa y Asia", op. cit.

⁹ Socorro Meza. "Canelo, la fiesta de su labor", op. cit.

cido en algún lugar de México, como "los danzantes del venado en las fiestas del pueblo [o] en el arte popular".¹⁰ Habría que agregar que Rodríguez consideraba que el arte debía "absorber la vida del país, para restituirla, transformada, en producto de otro tipo", lo que, dijo, lograba *Pastorela*.

Raúl Flores Canelo declaró en distintas entrevistas que la principal motivación para componer *Pastorela* fue de tipo emotivo. Había tratado de recuperar en ella sus recuerdos infantiles en casa de unos mineros, donde presencié una obra que lo impresionó profundamente: "Sólo ahí cabían tantos diablos, ángeles y pastores. Eso fue algo que me marcó para siempre. Toda esa noche fue maravillosa para mí, viendo a estos seres que no sabía si eran reales o irreales por las máscaras que usaban".¹¹

Posteriormente, habló de otras motivaciones, quizá inconscientes, propias de su personalidad rebelde y crítica, para la creación de *Pastorela*: "Eso sucedió al final de la época nacionalista, creo que lo hice para darle en la madre a Guillermina Bravo, porque ella estaba en la época comunista, en la que las obras tenían que tener un mensaje social, político".¹²

El coreógrafo aceptó la influencia de la cultura china, en especial de la Ópera de Pekín, al hacer que los bailarines cantaran, bailaran y bromearan en esta "pastorela nortea". Afirmó haber indagado y penetrado en las vivencias humanas más antiguas: "Vengo del teatro netamente popular y campesino".¹³

En defensa de la espontaneidad y emotividad, dijo alguna vez:

Han cuestionado por qué no soy, digamos, un coreógrafo intelectual. Lo cual a mí me tiene sin cuidado... Espero que no me haya abandonado la inspiración de mi pueblo, porque —aunque suene demagógico— lo quiero mucho y es lo que siento. No deseo parecerme a los neoyorquinos, ni a los de ningún otro país. Éste es mi país y esto es lo que hago.¹⁴

Fidelio expresó que Raúl había simbolizado "la tradición en el viejo ermitaño y la gracia popular en el coro de jóvenes y muchachas, que bailan coronados de flores, al son de ritmos ingenuos".¹⁵

En 1980 Raúl le diría a Elizabeth Pérez Liechti que su primer ballet —*Pastorela*— fue bastante folclórico, y se lamentó del enfoque comercial que le restaba mérito

¹⁰ Antonio Rodríguez. "La danza sin subsidio: empresa de hombres audaces", *El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1959, expediente BNM, Cenidi Danza.

¹¹ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, op. cit., p. 22.

¹² *Ibid.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Fidelio. "El Canelo transfigura el folklore mexicano", *Lunes de Excelsior*, México, 20 de septiembre de 1965, expediente RFC, Cenidi Danza. (Con este sobrenombre firmó un crítico sus comentarios; la persona encubierta podría ser Raquel Tibol.)

a este género. Apeló a la existencia del auténtico folclor, que él llevaba en el subconsciente y que afloraba en el momento menos pensado:

Yo soy de extracción burguesa, pero una burguesía muy especial, la de los terratenientes del norte, prácticamente feudal. Esto me permitió convivir con los campesinos, compañeros de juegos en la infancia, con sus familias, con las tortillas, con sus fiestas y costumbres que hicieron parte de mi vida. Tenía amigos ricos a los que veía los sábados y los domingos, días en que mi madre visitaba a su familia, o los veía en la iglesia...

En *Pastorela* los colores fueron una clara fuente de inspiración, ya que en su casa el colorido, sobre todo el rojo y el solferino, se tachaban de vulgares, por asociarlos con la vestimenta de las prostitutas: "A mí me quedó esto muy grabado en la mente, pero en un viaje que realicé a China con el BNM redescubrí el rojo y de pronto se me manifestó como un color fascinante y mágico".¹⁶

En 1989 seguía hablando del colorido chino y declarándose subyugado por el rojo:

Cada vez que yo recuerdo China recuerdo el color rojo, sobre todo en la Ópera de Pekín, aparte de todas las banderas rojas que veíamos por todos lados... Para mí el color rojo y el verde, específicamente, estaban prohibidos, yo tuve una educación totalmente porfiriana, donde todo era exquisito, suave y con base en colores tenues; en mi casa, todo era así.¹⁷

Efraín Moya –quien era ideal para representar "personajes del pueblo" por su sensibilidad hacia las cualidades del movimiento del baile popular y la vida cotidiana mexicana– hizo referencia a un papel que Hilario Vite le enseñó y con el cual debutaron muchos bailarines: la cola de chivo de la *pastorela*.

Esta obra se convirtió en el "caballito de batalla" del BNM y del BI, debido a la gran aceptación que tenía entre el público infantil y de adultos, así como de los intelectuales que apreciaban el uso de códigos mexicanos y populares en la creación.

Moya describió a grandes rasgos la coreografía con la que debutó en el BNM, en un restaurante dentro de una gruta de Teotihuacan, haciendo la cola de chivo, cuando motivó burlas entre sus compañeros, ya que se maquilló para el papel:

Aparece una pastora sobre un gran chivo con chinos de trapo rosa... una persona va adelante cargando una gran cabeza de papel maché y atrás,

¹⁶ Elizabeth Pérez Liechti. "Flores Canelo nos habla de sus vivencias", *op. cit.*

¹⁷ Rosa Reyna. "Raúl Flores Canelo, sobre el viaje a Europa y Asia", *op. cit.*

otro, cubierto con la tela, lo abraza por la cintura, formando entre los dos un gran cuerpo de animal cuadrúpedo.¹⁸

En su última función con el BNM, Lin Durán también la bailarí; comentó que Federico Castro hacía el caballo y que Áurea Turner y ella hacían “una parejita muy dispareja”, debido a lo disparatado de sus estaturas. Durán la describe como una danza muy sencilla, que necesitaba una fuerte presencia escénica.¹⁹

UU BUEN PARTIDO (MÁS VALE MAÑA QUE FUERZA), m. Rafael Elizondo, 1958

Cuando Malkah Rabell le preguntó a Raúl durante una entrevista (1979) si nunca había hecho un ballet con calaveras, Raúl contestó que sí, cuando aún pertenecía al BNM, y explicó el argumento: “trataba de un galán a quien pretendían dos damas, una muchacha decente y otra de la mala vida. Y desde luego la que ganó la partida fue la muchacha ligera”. Con su habitual humor concluyó: “Porque la de la mala vida tenía más experiencia... ¡pero no! No terminó así. Al final, fue el galán quien huyó, quien escapó de las dos. Para esa danza hasta hizo una música especial Rafael Elizondo”.²⁰

Fidelio hizo una referencia a esta danza, donde “con filosos huesos de calaveras y esqueletos” de influencia posadiana, Raúl “usaba lo macabro para ridiculizar las debilidades de la sociedad del presente; ahí satirizaba las tristes mañas de las feas solteronas y sus terribles madrecitas”.²¹

Años después, Raúl le volvería a explicar a Sofía Vela el tema de esta creación:

Se refiere a dos señoritas de pueblo, en forma de calaveritas, que se pelean por un señor que llega al lugar. Las dos mujeres lo jalonean para que se quede con alguna de ellas, pero se abre una tumba elegante y sale una vampiresa que se lo lleva ante el enojo de las solteronas.²²

Lin Durán aparecía vestida de Catrina en esta coreografía que, al ser un “ballet chistoso”, le gustaba a la gente.²³ Anadel Lynton lo describe como un ballet narrativo con personajes y situaciones, como la mayoría de esa época; un ballet de calaveras, humorístico, “precioso”, que se llevó de gira a Cuba, donde bailó Guillermina Bravo y Federico Castro hizo el personaje de “El buen partido”. Había unas

¹⁸ Anadel Lynton. “Efraín Moya”, *Cuadernos de Danza* núm. 33, México, Cenidi Danza, INBA, 1997, p. 46.

¹⁹ Entrevista con Lin Durán sobre Raúl Flores Canelo, mecanograma, México, 9 de enero de 1995, Cenidi Danza.

²⁰ Malkah Rabell. “Raúl Flores Canelo y sus damas-calaveras”, *op. cit.*

²¹ Fidelio. “El Canelo transfigura el folklore mexicano”, *op. cit.*

²² Sofía Vela. “Veinte años de crónica social en la danza contemporánea”, *op. cit.*

²³ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Efraín Moya sobre Raúl Flores Canelo, México, 14 de agosto de 2002 (inédita).

tumbas como escenografía y el vestuario, diseñado por Raúl, ayudaba a personificar a las señoritas burguesas de provincia. El buen partido vestía traje rayado, como de banquero.²⁴

LA ANUNCIACIÓN, m. Rafael Elizondo, 1960

Comentó el autor que cuando montó *La Anunciación*, a fines de los años cincuenta, el objetivo del BNM era crear obras políticas, por lo que el tema religioso estaba "vedado". Esto demuestra que desde el inicio de su carrera Raúl tuvo que superar sus temores y defender sus propios intereses expresivos. Años después, confesaría la incomodidad y el pudor que experimentó al montar esta pieza, así como la satisfacción que le causó haber sido sincero: "... porque de todas maneras lo hice".²⁵

Esta obra ejemplifica la peculiar mirada de Raúl, quien rescató la cotidianidad de la fe religiosa en una metáfora del milagro. *La Anunciación* trataba "de una mujer que lava a la orilla de un río la camisa de su amado. De pronto, ella imagina que se encuentra embarazada y en el instante en que tiende la camisa en un arbusto, éste se llena de flores". Rosa Pallares, quien bailó esta obra, recordó que Raúl hacía de Arcángel y ella de María, que aparecía lavándose el pelo (una gran trenza postiza).²⁶

Para Antonio Rodríguez, *La Anunciación* fue el intento de poner "un angelito de barro policromado de Metepec en movimiento. Resultado, el angelito dejó de ser de barro, de tener gracia, de ser ingenuo, de ser arte popular, sin lograr alcanzar los dominios de la danza".²⁷

Fidelio escribió que el coreógrafo había imaginado una Anunciación "a la manera de los artistas populares, quienes saben ornamentar el candor con ampulósidades barrocas".²⁸

La forma en que Raúl usó la música popular impresionó a muchos: "cuando iba la canción folclórica, ésa de *Lleno estoy de razones pa' despreciarte*, era la música del Arcángel... ese mismo tema pero tocado en celesta. A mí nunca se me olvidó... me gustó muchísimo".²⁹ Así también, el dueto entre Rosa Pallares y Freddy Romero, ella vestida con un huipil blanco, como una virgen oaxaqueña, y él como un ángel barroco (parecido al de *La espera*), resultó impactante.³⁰

²⁴ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002 (inédita).

²⁵ Patricia Cardona. "Temporada de Flores Canelo en la UNAM, con la obra *Tres Fantasías sexuales y un prólogo*, a partir del 13", *op. cit.*

²⁶ Felipe Segura. Entrevista con Rosa Pallares, mecanograma, 1 de diciembre de 1986, Cenidi Danza.

²⁷ Antonio Rodríguez. "La danza sin subsidio: empresa de hombres audaces", *op. cit.*

²⁸ Fidelio. "El Canelo transfigura el folklóre mexicano", *op. cit.*

²⁹ Felipe Segura. Entrevista con Rosa Pallares, *op. cit.*

³⁰ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

LA BODA DE PANCHÁ, m. Rafael Elizondo, 1960

En una crítica se asienta que para el tercer programa de la temporada en el PBA, al que asistió numeroso público, se presentó como primer número *La boda de Pancha*. El papel de la novia, Pancha, estuvo a cargo de Rosa Reyna; el novio, de Farnesio de Bernal, y el vestuario fue realización de Flores Canelo. El autor de la nota, Alejandro Reyes, describió sintéticamente: "Ballet intrascendente y gracioso, que fue celebrado por los espectadores".³¹

A Carmen G. de Tapia le pareció impropio que las damas de honor usaran sombreros en esta obra, pues era una cuestión fuera de "protocolo" en cualquier ranchería. Se quejó también de las aparatosas caídas del borrachín, ya que no mejoraban el ballet "por muy estéticas que éstas quieran ser". Concluyó su nota expresando que "un zafarrancho ranchero en estas condiciones carece de emoción y de toda elevación artística".³²

Lin Durán evaluaría esta temporada conjunta del BBA y el BNM diciendo que sólo dos obras le habían parecido logradas: *Opus 1960* de Sokolow y *El paraíso de los ahogados* de Bravo. De los otros estrenos (entre ellos, esta obra de Raúl) no quiso hacer mención, debido a que Farnesio de Bernal, Raúl Flores Canelo y Josefina Lavalle atravesaban por una etapa de desorientación o desmoralización, como cabría esperarse "en una compañía oficial donde el estímulo y la orientación brillan por su ausencia".³³

ADÁN Y EVA, m. Rafael Elizondo, 1964

Valentina Castro afirma que ella se unió al BNM debido al tipo de coreografía "costumbrista" que Raúl hacía en aquella época y menciona como ejemplos *Adán y Eva*, *Pastorela* y *La Anunciación*, obras que llamaron la atención de los medios.³⁴

Encontramos una pequeñísima reseña de Luis Bruno Ruiz acerca de *Adán y Eva*, que dice: "Es un paso de dos un tanto convencional a veces humorístico y formal otras veces".³⁵

Por otra parte, un crítico destacó su falta de ingenio: "Un hombre y una mujer; además una manzana, y entonces ya pudo llamarse (*Adán y Eva*)". Sobre el grupo dice que bailaban poco y que, más bien, "adquirían posturas".³⁶

³¹ Alejandro Reyes. "Fumarola", *Revista de Revistas*, publicación de *Excelsior*, núm. 2770, México, 23 de octubre de 1960, p. 63. Otra nota también en "Fumarola" menciona la actuación de destacados coreógrafos en el BBA, entre ellos, Carlos Gaona, John Sakmari, Rosa Reyna, Elena Noriega, Guillermo Keys, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Farnesio de Bernal, Guillermina Bravo y Raúl Flores Canelo. (*Revista de Revistas* núm. 2768, México, 9 de octubre de 1960.)

³² Carmen G. de Tapia. "Urge otro concepto del ballet", *El Universal Gráfico*, s/r, Cenidi Danza, ABBA.

³³ Lin Durán. "Ana Sokolow y Guillermina Bravo triunfan en la Temporada de danza", *México en la Cultura*, México, 16 de octubre de 1960.

³⁴ Óscar Flores Martínez. "Valentina Castro: la fortaleza de la vocación", *Una vida dedicada a la danza*, *Cuadernos de Danza* núm. 22, México, Cenidi Danza, INBA, 1990, p. 34.

³⁵ Luis Bruno Ruiz. "Temas de ballet", *El Universal*, México, julio de 1964, expediente BNM, Cenidi Danza.

³⁶ "Ballet", *Siempre*, México, 30 de agosto de 1967, ABL.

Lin Durán criticó el abuso de la pantomima, rasgo que le restaba interés a la obra, y elogió los diseños de Flores Canelo y la música de Elizondo, "un experimento fascinante como todos los que emprende este compositor".³⁷

En cambio, Efraín Moya declaró que para él interpretar esta obra fue una experiencia muy placentera: "Me gustaba mucho el repertorio. Para una gira a San Antonio Texas, Raúl me dejó su papel en *Evita y Adán* y lo bailé con Valentina" (Castro).³⁸ Recordó también que ayudó a hacer el decorado, que consistía en unas grandes manzanas de papel maché, una verde y otra roja, que de pronto bajaban desde lo alto, lo cual sorprendía y gustaba al público. La primera imagen del ballet era impactante, ya que aparecía la mujer arriba de la espalda del varón, que estaba en una posición semi reclinada.³⁹

A pesar de ser un dueto, e inspirarse en la pareja arquetípica, Raúl supo darle un carácter distinto a Eva, el personaje dominante. Así también, la danza se desarrollaba de manera humorística: "él no trabajó a Eva como el origen de la culpa o el pecado".⁴⁰

Graciela Henríquez, intérprete de esta pieza, enfatizó su humor suave e indicó el adecuado manejo de los contrastes, tanto de personalidad como de tamaño, ya que él era muy alto y tanto Valentina (la otra Eva) como ella eran pequeñas.

El vestuario consistía en mallas con guirnalda pintadas, buscando parecer figuritas de alguna iglesia barroca. A petición de Raúl, Henríquez tuvo que tomar algunas clases de karate para poder ejecutar los movimientos de forma adecuada, ya que la coreografía perseguía destacar la fuerza de la mujer. Los movimientos eran fijos, pero había ciertos momentos de espontaneidad e improvisación.⁴¹

CICLO, m. Carlos Chávez, 1972

Esta obra también se llamó *Tocatta*, en alusión a la composición de Carlos Chávez que utilizó Raúl para su montaje; después se le cambió el nombre a *Ciclo*, en referencia a su tema.

En una nota que da cuenta de las funciones que dio el BI en su gira a París, Raúl expresó que las danzas de la compañía perpetuaban, de alguna manera, "los mitos mexicanos y transcribían la realidad cotidiana, inserta en los orígenes y en la cultura indígena", sin hacer concesiones al exotismo del folclor. Inspirada en la cosmogonía maya, la obra representaba, según el autor de la nota, el acto vital de la fecundación, haciendo uso de todas las tendencias del ballet moderno, "aunque

³⁷ Lin Durán. *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit., p. 117.

³⁸ Anadel Lynton. "Efraín Moya", op. cit., p. 47.

³⁹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Efraín Moya sobre Raúl Flores Canelo, op. cit.

⁴⁰ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, op. cit.

⁴¹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, México, 8 de septiembre de 2002 (inédita).

Flores Canelo rechaza las verdades de las escuelas y de las ideologías". En *Ciclo*, "la diosa tierra y el dios sol, tras enfrentarse, se unen, se integran, se convierten en elementos complementarios, para dar nacimiento a la progenitura humana". Concluye el crítico: "Con sobriedad, con un dosificado empleo de la música de Chávez, *Ciclo* constituye un eterno movimiento de danza, que va del cielo a la tierra, del sol a la luna, del águila a la serpiente".⁴²

En México se destacó el momento en que, enmarcados por un círculo de luz, dos ídolos "tejían un diálogo amoroso" con sus manos. El final fue descrito de la siguiente forma: "a los ídolos-bailarines se les ve una máscara de muerte, mientras el grupo de danzantes interpreta una danza de signos abstractos". En esa ocasión se subrayó la expresividad de los movimientos, especialmente el de las bailarinas, y el uso frecuente del suelo.⁴³

Manuel Hiram afirmó que, por medio de los símbolos prehispánicos, Raúl establecía la lucha de contrastes, concepto que de alguna manera abordó en todas sus coreografías. En este caso, dos deidades, una femenina y otra masculina, se unían para crear a los hombres. Tras la escena de creación, seguían otras en donde trabajo y vida cotidiana eran elaborados hasta culminar con la muerte, una ofrenda a las deidades. Según Hiram, esta obra impresionó al público europeo.⁴⁴

b) Obras de transición

LA BALADA DE LOS AMANTES, m. Antonio Vivaldi, 1961

En 1962 Raúl se extendió en su explicación de cómo fue concebido este ballet:

Observé a una pareja de adolescentes en la calle de Donceles, que se cubría de la lluvia con un periódico y reía estruendosamente. El periódico estaba tan mojado que ya era inútil protegerse con él; también era inútil el gran encabezado del periódico que hablaba de nuevas pruebas atómicas de no sé cuál de las dos potencias. En cuanto a la forma, me obstiné en que fuera sencilla y clara; que la pudieran entender los estudiantes, obreros, campesinos, pescadores, amas de casa, burócratas y solteronas de cualquier país del mundo. Es obvio que esta obra no es para los "muy, muy cultos", de éstos se encargan otros artistas.⁴⁵

Para estas fechas, Raúl Flores Canelo era promovido como uno de los coreógrafos

⁴² "Éxito de Ballet Independiente de México", *La Prensa*, México, 2 de junio de 1975, expediente BI, Cenidi Danza.

⁴³ "Gran triunfo de Herminia Grootenboer", *Temas de Ballet*, s/r, expediente HG, Cenidi Danza.

⁴⁴ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

⁴⁵ Lin Durán. "Flores Canelo y la danza", *op. cit.*

más talentosos de la "nueva ola", reconocido además como pintor, escultor, artesano, diseñador y "responsable principal de la ingeniosa jerga que circula entre los bailarines".⁴⁶

En 1986 el coreógrafo dijo a Sofía Vela: "Se trata de dos adolescentes que se encuentran en una fiesta campesina y se enamoran, pero no ven nada de lo que pasa a su alrededor. Surge una crisis que sugiere una guerra y ellos quedan separados definitivamente".⁴⁷

LUZBEL, m. Rafael Elizondo, 1964

Raúl explicó que en *Luzbel* se manifestaba aún su interés por las "raíces populares"; sin embargo, esta obra tenía un mensaje distinto, ya que Luzbel era un antihéroe –al ser el ángel más inteligente y hermoso, fue expulsado del paraíso por envidias– y no el acostumbrado villano:

Yo lo vi como el primer rebelde del que tenemos noticia, por haberse rebelado contra el orden establecido. Presentaba el cielo con sus arcángeles en un ambiente bastante aburrido. El poder somete a Luzbel, pero al mismo tiempo se está creando una contraposición igual al bien... al final del ballet se quedan los arcángeles buenos luchando contra el arcángel malo... a este último le daba tanta fuerza como la que podría tener el bien.⁴⁸

Lin Durán hizo la reseña del estreno de *Luzbel*. Destacó que marcaba un camino "de conciliación entre los temas locales y los estilos de vanguardia surgidos de otras atmósferas". En su opinión, salir del "realismo maniqueísta" para encontrar un "realismo poético con raíces míticas" era una hazaña deslumbrante. Continuó su descripción: "En *Luzbel* transita el lenguaje mágico de los danzantes como poderosa síntesis de una modernidad todavía rica en mitos y vibrante de manifestaciones ingenuas, imaginativas y solemnes. Su factura no siempre es rigurosa, pero la concepción es de tal modo sólida, que no puedo menos que emocionarme ante un hallazgo de esta magnitud".⁴⁹

Esta obra estaba programada para el II Festival de Danza Mexicana de 1963, pero fue suspendida por Guillermina Bravo. En otra nota, la misma Durán comentó que esto mostraba la irresponsabilidad del coreógrafo –o su incompetencia–, al no haberla terminado a tiempo, y la acertada actitud de la directora, quien por otra parte había permitido dos estrenos injustificados.⁵⁰

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Sofía Vela. "Veinte años de crónica social en la danza contemporánea", *op. cit.*

⁴⁸ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁹ Lin Durán. "La danza mexicana en los sesenta" *op. cit.*, p. 118.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

En 1965 Lin Durán comentaría que la obra había electrizado a los espectadores por su correcta colocación en el programa y debido a su calidad sostenida y profunda:

Sólo dos figuras en el foro con sendos trajes solemnísimos y una especie de vitral-ojo-de-dios que resume "al altísimo"; todo participa de la reminiscencia indígena que encierran nuestros grandes y pequeños actos. La rebeldía de Luzbel, la lucha, su crisis y su instauración como elemento de equilibrio: el bien y el mal en perfecto balance; todo ello en ese tono solemne e ingenuo que marca tan a fondo nuestra identidad...⁵¹

También por esas fechas, Fidelio afirmó que ésta era quizá la más pretenciosa de las creaciones de Raúl, pues arrancaba de lo popular "con terciopelos chillantes y espejos y brillos de todos los estaños y latones imaginables", para sugerir filosofía. A pesar de tener elementos más evolucionados, no alcanzaba, según el crítico, la grandeza que el tema exigía.⁵²

Jorge Silva le preguntó a Raúl si esta obra podría ubicarse en la tendencia folclórica o costumbrista. Contestó, con cierta incomodidad, que su intención no había sido estar a la moda o "apantallar" a los extranjeros, sino recrear la anécdota del primer rebelde del mundo:

En *Luzbel* me valí de ciertos elementos exteriores (vestuarios y escenografía) que se pueden reconocer como procedentes, o inspirados, en los trajes de los danzantes mexicanos, pero lo que yo estoy tratando ahí no es un asunto folclórico... En este caso se trata de Luzbel, pero podría haber sido Prometeo, Jesucristo, Emiliano Za-



Luzbel. Foto: Jorge Contreras C., 1964, ABI.

pata o algún hippie cualquiera. El hecho de que esté vestido con estrellas, espejos y terciopelos chillantes, son simplemente elementos de los que yo

⁵¹ Durán en Delgado, *Arrieros somos...*, pp. 67-68.

⁵² Fidelio, "El Canelo transfigura el folklore mexicano", *op. cit.*

me valgo para crear la magia teatral. Lo "folclórico", lo "mexicano" es lo de menos en este ballet.⁵³

En *Luzbel* Raúl desarrolló un tema complicado, enfatizando algunos aspectos formales que dejaban entrever su proceso creativo:

Las áreas escénicas se dividen y cada una tiene acción propia. No se ha perdido la frescura inicial, pero los movimientos y los gestos obedecen a una significación total en la que participan los colores y algunos accesorios del vestuario (espejos, por ejemplo, que reproducen en el chocar de la luz la batalla corporal).

En esta coreografía el movimiento no se supeditó, como en otras ocasiones, a la música, alterándola o contrariándola. Tuvo unidad y los rasgos de ingenuidad de sus primeras obras fueron suprimidos:

El largo Alabado que inicia el ballet está construido sobre movimientos y actitudes que apenas se insinúan. Provocados por una necesidad expresiva y significativa, se terminan apenas nacen porque el coreógrafo sabe, ya, que no están obligados a su prolongación, a su desarrollo. Podría pensarse en una danza que tiende a la inmovilidad, al silencio, y sin embargo, se trata de un ballet —y ésa es la característica de todas las obras de Raúl Flores— esencialmente pensado y construido para ser bailado, para regocijo del cuerpo humano... Él es un artista joven, todavía en búsqueda de sí mismo... podemos afirmar que asistimos al término de un periodo creador y al inicio de otro nuevo, acaso más personal punto de partida que, sin duda, conducirá a Flores al descubrimiento de otra realidad de sí mismo.⁵⁴

El crítico Luis Bruno Ruiz se refirió a esta obra como "un ballet magnífico, muy bien meditado y realizado"; elogió la música magnetofónica de Rafael Elizondo, "gran solemnidad en las voces del coro eclesiástico como en los sonidos de una tormenta psicológica", y la interpretación de Carlos Gaona y Freddy Romero. Por la nota de Ruiz nos enteramos de que Raúl utilizó el apoyo de un texto, en la voz de Ángel Pineda: "Luzbel, cómo caíste del cielo, tú que decías en tu corazón: sobre las alturas de las nubes subiré y seré semejante al altísimo..."⁵⁵

Luzbel fue dedicado a Lumumba, líder africano sacrificado en fechas cercanas al estreno. Raúl explicó que su trama giraba en torno a la rebeldía de Lucifer con-

⁵³ Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

⁵⁴ Juan Vicente Melo. "Raúl Flores: cuatro ballets y algunas esculturas en papel de china", *op. cit.*

⁵⁵ Luis Bruno Ruiz. "Temas de ballet", julio de 1964, *op. cit.*

tra el orden establecido y sintetizó el mensaje: "Entonces se hace la primera rebelión y se le unen muchos ángeles, pero finalmente el poder lo tenía Dios y mandan a volar al rebelde".

Con tono inocente confesó haber disfrutado de las enseñanzas de la doctrina católica, a pesar de no haber aprendido nada por haber estado observando las pinturas del templo: "Aquellos demonios que estaban presentes en los cuadros, ángeles y todo el entorno bíblico siempre me impresionaron".⁵⁶

Graciela Henríquez opinó que esta obra fue, coreográficamente, muy simple; sin embargo, esa sencillez en el trazo era su principal aportación, pues si bien aparentemente no sucedía gran cosa, aquellas dos presencias de Dios y el Diablo eran muy impactantes. Habría que recordar la aspiración de Raúl a lograr, como los actores de la Ópera de Pekín, una fuerte presencia escénica a pesar de la aparente simplicidad de la acción. Los movimientos, según la descripción que hace Henríquez, eran muy cortados, como japoneses, quizá inspirados en la expresividad oriental.⁵⁷

EPITAFIO PARA UN MUCHACHO SIN DESTINO, m. John Lewis y Ray Brown, 1964

La única nota que se encontró acerca de esta obra fue la de Alfonso Loya, quien afirma que se estrenó en Jalapa con el Ballet de la Universidad de Veracruz, haciendo uso del jazz.⁵⁸ Raúl comentó alguna vez que le habría gustado reponerla.⁵⁹

RONDA, m. Leonardo Velásquez, c. Raúl Flores Canelo, Luis Fandiño, Guillermina Bravo y Freddy Romero, 1965

Para la temporada de 1965 el BNM ofreció seis conciertos con dos programas. Uno de ellos fue *Ronda*, obra colectiva en la que los propios bailarines producían sonidos con percusiones y para la cual Guillermina le solicitó a Leonardo Velásquez que compusiera un final que integrara todos los elementos rítmicos usados, con el fin de darle unidad sonora.

El resultado fue una "composición orgiástica, rítmicamente hablando", un verdadero éxito entre los músicos percusionistas.⁶⁰

Ronda hablaba del amor, cosa inusitada dentro de la programación del BNM. Su enfoque era simbólico y realista a la vez. En ella se retrataba a hombres con personalidades distintas: el juguetero, el romántico, el apasionado, y a las niñas que desconocen el amor y que huyen atemorizadas. Lin Durán concluyó la descrip-

⁵⁶ Sofía Vela. "Veinte años de crónica social en la danza contemporánea", *op. cit.*

⁵⁷ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

⁵⁸ Alfonso Loya. "Raúl Flores Canelo", *s/r* (c. 1965), expediente RFC, Cenidi Danza.

⁵⁹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

⁶⁰ Margarita Tortajada Quiroz. "Leonardo Velásquez", *Cuadernos de Danza* núm. 34, México, Cenidi Danza, INBA, 1998, p. 72.

ción de esta obra con la imagen de "una mujer de carne y hueso que valsea y se entrega en encadenamiento, siendo ella misma la entrega sin fin".⁶¹

En esta nota se criticó que las dos terceras partes de la coreografía hayan transcurrido casi en silencio o con sonidos sutiles producidos por los bailarines. Cuando finalmente entró la música de Leonardo Velásquez, aunque también a base de percusiones, el clima de la obra cambió por completo. *Ronda* causó en el público sentimientos encontrados.

EL TRAMOYISTA, m. Lopresti, Antonio Vivaldi y The Beach Boys, 1966

Esta coreografía se presentó en el PBA durante el I Festival de Danza Profesional Clásica y Moderna (1966) con el grupo Danza de Cámara, de Rossana Filomarino, y es el antecedente de *Terpsícore en México*. En ella Raúl quiso que uno de los tramoyistas del PBA saliera al foro, cosa que nunca logró. Admiraba a estos profesionales del escenario, que se mantenían siempre tras bambalinas y a quienes consideraba especialmente creativos debido a su capacidad de resolver los más difíciles problemas escénicos.

La coreografía era novedosa; constaba de varias entradas y salidas de los bailarines, momento aprovechado por el tramoyista (Federico Castro), quien aparecía con un martillo en mano, chiflando y dando indicaciones para colocar los "trastes". La obra finalizaba con la imagen del tramoyista deshaciendo la escenografía.⁶²

Quizá inspirado por la manera en que se vestían y se comportaban algunos bailarines estadounidenses de la época en que vivió allá, Raúl incorporó en esta danza una escena en donde los bailarines entraban al foro montados en motocicletas. Una crítica de Luis Bruno Ruiz señalaba que la obra tenía "otro espíritu", lleno de "humor crítico, pero muy bien expuesto"; en otra, Alejandro Reyes la calificó como una graciosa parodia.⁶³

c) Obras con predominio del comentario social, el discurso sobre la provincia o la temática urbana

A mediados de los años setenta, quizá en forma extemporánea, ya que en la plástica esta problemática se había agotado, se desató una nueva polémica en torno al nacionalismo, tal vez motivada por la insistencia de los críticos de danza en afianzarse en una manifestación que había producido frutos interesantes durante casi dos décadas, y por coincidir con el intenso nacionalismo panfletario del régimen de Luis Echeverría Álvarez. Fue ésta una época en la cual las revueltas políticas

⁶¹ Lin Durán. *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit.

⁶² Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Efraín Moya sobre Raúl Flores Canelo, op. cit.

⁶³ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 2, op. cit., p. 119.

estuvieron a la orden del día y el fracaso de los ideales revolucionarios se comentaba cotidianamente.

En este periodo, muchas de las obras de Raúl se tornaron acres, críticas, centradas en el comentario social, en respuesta a un sentimiento de agravio generalizado después de los acontecimientos de Tlatelolco. Es comprensible que estas producciones fueran relacionadas con aquéllas de denuncia política producidas durante el MMDM.

Curiosamente, los trabajos de Raúl con referencia a la provincia mexicana –en el tema o la atmósfera– fueron incorporados dentro de este resurgimiento del nacionalismo. Casi sin sentirse, debido a un desliz temporal imperceptible y a la necesidad de raigambre, se fue conformando el mito del “coreógrafo nacionalista”, aun a pesar de Raúl. Es interesante contrastar las obras y el discurso del coreógrafo con las posturas de los críticos.

Flores Canelo comenzó a hacer declaraciones extensas y unipersonales a la prensa a partir de la integración del BI, que cuatro años después de fundado empezaba a tener fuerte peso en el ambiente artístico. Al haber probado suerte en el extranjero y cosechado éxitos, el BI fue pronto un tema obligado para la danza mexicana.

Conforme el grupo fue adquiriendo renombre, lo acompañaron las notas sobre su programación, las pequeñas entrevistas con motivo de algún estreno y las crónicas y críticas a las obras presentadas. En ocasiones especiales o coyunturales (con relación al grupo o a un incidente fortuito) se le brindó un espacio amplio a Flores Canelo, en donde pudo expresar sucesos importantes de su vida o expresar sus ideas artísticas. Los setenta fueron años muy significativos, cuando se vio precisado a definir y defender su postura artística.

Para entonces, Raúl ya había producido sus obras *La espera* y *Jaculatoria*, ambas de gran impacto para el espectador. A pesar de ser tan distinta una de la otra, son ejemplo de una aproximación a la expresión e identidad de los mexicanos. Quizá por esta razón, las preguntas sobre el nacionalismo continuaron acosando a Raúl hasta el grado de molestarlo, y se le siguió orillando a pronunciarse al respecto.

Si bien al principio era notorio el rechazo –y el enojo– que le causaba ser considerado un coreógrafo nacionalista, con el paso de los años fue matizando su postura hasta mostrar nuevos visos. No obstante, Raúl siempre se manifestaría contra el nacionalismo falso, “oportunist”, metido “a fuerza” y “desde afuera”,



Tema y evasiones. Foto: Raúl Velázquez, s/f, ABI.

desconectado de un proceso de creación profundo y que privilegiara la postura ideológica.

Por contraste, se declaró partidario de un "mexicanismo sensual", instintivo, casi inconsciente y fundamentado principalmente en percepciones y sensaciones: "No soy nacionalista ni tampoco folclorista *a priori*, soy lo que comí, y lo que he vivido".⁶⁴

Ante los críticos, defendió cotidianamente su derecho a la libertad e independencia artística; a ser contradictorio y espontáneo. En una entrevista con Norma Leticia Ávila, afirmó que cuando lo etiquetaban de nacionalista o regionalista, limitaban a su persona y a su obra. Enfático declaró: "Nunca premedito si voy a plantear o retomar tal tema o elemento del folclor mexicano; sólo soy sincero y expongo lo que siento que es necesario comunicar". La periodista apoyó el sentir de Raúl mencionando la crítica extranjera, que sin encasillamientos describía su propuesta coreográfica como estética, de hondo contenido poético e identidad propia.⁶⁵

Debido a la imputación de nacionalista de la que constantemente era víctima, Raúl decidió escribir una carta abierta, titulada *La preguntita*, en la que concentró muchos de sus pensamientos sobre el tema. El tono que empleó muestra su fastidio por los encasillamientos.

Seguramente con la intención de que los responsables de hablar sobre su obra reflexionaran más detenidamente acerca de ella, reconociendo su apertura, aclaró sus pensamientos. Con una especie de entrada chispeante, confesó que iba a tratar de responder "la preguntita", para con ello desvanecer algo de su "perplejidad".

Reiteró en el texto, como tantas otras veces, que su creación era espontánea y sencilla, capaz de despertar ternura en un espectador igualmente sensible, y que sus temáticas eran muy diferentes unas de otras. Dirigiéndose a su interlocutora ficticia, enumeró: "Y así seguí, Chabelita, haciendo danzas sobre calaveras jacarandas, anunciaciones y maldiciones metafísicas, luchas por el poder, derramamientos de sangre, drogas, neurosis metropolitanas..."

Al hacer el recuento de sus intereses, Raúl se preguntó si podían ser o no nacionalistas estas obras, para concluir que la respuesta lo tenía sin cuidado. Sin embargo, al tener que reflexionar y dar una razón válida de su producción, dijo que hacía coreografía de lo que había visto y vivido... "¡así de simple!".

En esta "carta" aceptó el mote de coreógrafo *naïve*, calificativo con el que algún crítico francés describió su obra (Patricia Cardona y Evangelina Osio harían uso de este adjetivo en algunos de sus escritos de épocas posteriores) y anunció su

⁶⁴ "Raúl Flores Canelo: Queremos hacer una danza que se sustente en las raíces del pueblo", *Heraldo de Toluca*, Toluca, 5 de agosto de 1981, ABL. La crítica posterior rompe con el concepto valorativo nacionalista de la obra de Raúl y habla de su eclecticismo creativo y de pensamiento.

⁶⁵ Norma Leticia Ávila. "Flores Canelo, el ilimitado coreógrafo nacionalista", *Danza y Teatro*, año 8, números 42 y 43, México, nov.-dic. de 1982 y ene.-feb. de 1984, expediente RFC, Av-per. BNA.

futura obra sobre López Velarde, exponiendo las razones de su creación. Eligió trabajar sobre este poeta provinciano "por la simple razón, Chabelita, de que López Velarde me acompañó desde que empecé a distinguir los sonidos, porque al igual que él, he visto las garzas en desliz y porque vivo en el mismo país a quien el niño dios le escribió un establo y los veneros de petróleo el diablo".

Asimismo, defendió su compromiso con el país que lo vio nacer y le heredó un gusto y una razón de ser: "Mis danzas están hechas para el hombre que se mueve en un espacio que nos es común y que respira el mismo oxígeno social histórico. Si esto me hace un artista nacionalista, pues así sea. Amén. Ni me afecta ni me desafecta, sino todo lo contrario".

Como cierre, Raúl aprovechó para extender una protesta contra otro calificativo al que había sido sujeto, el de "político-revolucionario": "¡Qué horror! El día que yo mencione revolución en el texto de una obra será porque ya me pasé al otro lado. Sí Chabelita, a la demagogia y a la mercadotecnia". Finalmente, declaró ser un "artista reaccionario (¡oh, pecado!)".⁶⁶

A pesar de haber conseguido esta síntesis de identidad, si se analiza la producción de Raúl para el BI hasta ese momento, se encuentra que sus intereses distaban de temas o formas tradicionalmente consideradas como nacionalistas. Por el contrario, sus obras habían sido eclécticas, con un acento en lo universal, como lo demuestran *Juegos de playa*, *Librium*, *Plagios*, *El fin*, *Elegía*, *Ceremonias*, *Vespertina*, *El hombre y la danza y Solo*.

En ese tiempo afirmaba: "A mí me interesa todo, pero quiero ser sincero y ser yo mismo. Así como en mis principios como coreógrafo mi cabeza estaba llena de arcángeles, pastorelas y calaveras, ahora está llena de... jazz, música barroca, hongos alucinantes, libriums y esas cosas".⁶⁷

Otra de las grandes prioridades en el pensamiento –y, por tanto, en la obra de Flores Canelo– fue el compromiso de la danza con la sociedad, que nutrió al BI dándole sentido. Si bien en sus inicios el BI se manifestó preocupado por un compromiso político ("el arte puede y debe despertar conciencias"), tal parece que esta postura, por demás representativa del momento, correspondió más al pensamiento de Gladiola Orozco, cofundadora de la agrupación. No obstante, Raúl nunca negó la función social de la danza, aunque su postura fuera más moderada y sensata.

En 1963 Flores Canelo participó en una conferencia sobre danza junto con la bailarina y coreógrafa estadounidense Joan Gainer (quien años después realizó un montaje con el Independiente) y el también bailarín y coreógrafo Carlos Gaona, del BNM. En ella explicó que la danza "que se hacía en las fiestas o en los

⁶⁶ Raúl Flores Canelo. "La preguntita", *Danza y Teatro*, año 4, núm. 22, México, noviembre de 1979, pp. 8 y 9.

⁶⁷ Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

salones de baile" también desempeñaba un papel social; sin embargo, el arte no debía cumplir con una función determinada: "para liberar a los campesinos, para despertar a las masas, para que las criadas se rebelen... Cuando el artista hace una obra, no le preocupa liberar a nadie ni a nada, lo hace porque le parece importante desde su punto de vista. El arte no es funcional, es una forma de expresión".⁶⁸

En cuanto a la danza moderna, tema de la conferencia, dijo que su finalidad era "expresar cosas de nuestra época", así como la de la danza folclórica era "expresar tradiciones". Raúl aprovechó para manifestar la fortuna de que en México existieran varias compañías de danza moderna subsidiadas por el gobierno; "no sé de otro país en que exista esto", concluyó.⁶⁹

Al estrenarse la Temporada Dominical del INBA en 1973, declaró que los problemas políticos y sociales eran uno de los tantos elementos del arte, "por lo que ni pueden ocultarse ni pueden convertirse en la parte fundamental de la obra", lo que hacía que el grupo tuviera como norma "no hablar sino presentar claridades".

Reiteró que él no pretendía hacer crítica social, pues su espectáculo no ofrecía soluciones, simplemente trataba de reflexionar sobre la realidad mediante el manejo de símbolos y creando arte. Al preguntársele sobre *Tema y evasiones*, ballet en que abordaba el subdesarrollo y donde manifestó sus preocupaciones por los problemas urbanos, explicó que el artista sólo "expresa una visión personal".⁷⁰

A mediados de los años setenta el BI se caracterizaba, según registró Mónica Gómez, "por entregar, con temáticas auténticamente mexicanas, una visión de la realidad del pueblo mexicano profundizando en [...] sus angustias, limitaciones y miserias".⁷¹

Al parecer atrapado en un conflicto, en 1980 Raúl aceptó que le gustaba que en sus coreografías fuera manifiesta su inquietud o preferencia por temas de índole social; sin embargo, aseguró, "no soy un sociólogo... yo sólo hago arte, lo que me nace hacer".⁷²

Abrumado por la realidad cotidiana, haría sentidas declaraciones sobre la inmovilidad del sistema político mexicano, sosteniendo que por tal causa sus pro-

⁶⁸ "La danza moderna", "El Gallo Ilustrado", suplemento dominical de *El Día*, México, 16 de junio de 1963. Los coordinadores de esta conferencia fueron Miguel Ángel Marín, Sergio Ortiz Hernández e Isaac Arriaga.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Gerardo Arreola. "La problemática social, uno de los elementos del ballet: Raúl Flores", s/r, 1973, ABL. Según Gladiola Orozco, como todo individuo, el bailarín tenía responsabilidades de tipo social, por lo tanto, la meta del BI era alejarse de la elite intelectualizada y llevar la danza al campesino, el ser más explotado y reprimido de la sociedad. (Colomba Gálvez. "Un minuto con Ballet Independiente", s/r, 1975, ABL.) Gladiola también estaba interesada en otros problemas, como las represiones locales y la bomba atómica; pensaba que, al conocer los problemas sociales, podrían lograr un arte mejor (Emiliano Pérez Cruz. "La danza es un arma", *La Onda, Novedades*, México, septiembre de 1977, ABL).

⁷¹ Mónica Gómez. "Compromiso en el Ballet Independiente", *op. cit.*

⁷² Gerardo Arreola. "La problemática social, uno de los elementos del ballet: Raúl Flores", *op. cit.*

puestas seguían vigentes: "Las situaciones que me motivaron [a abordar temas sociales] se han acentuado y aunque me aterra pensarlo, tengo que decirlo: como están las cosas, siento que México nuevamente se va a ver envuelto en un baño de sangre".⁷³

En esa ocasión Raúl hizo patente su soledad creativa ya que, según veía, los nuevos coreógrafos no estaban interesados en obras que tocaran los problemas de México.⁷⁴ Sentía y padecía la total desvinculación de las compañías de danza respecto de las condiciones del país. En 1986 Sofía Vela comentó que los jóvenes espectadores se asombraban al ver las obras de Flores Canelo, verdaderas crónicas sociales.⁷⁵

Sobre un receso compositivo de varios años, declaró que había obedecido a la necesidad de reflexionar en su producción. Después de un proceso de autodefinition, llegó a la conclusión de que su futuro apuntaba hacia la reafirmación de sus convicciones, en específico, su interés por México. Contundente afirmó: "porque fue de Coahuila el aire que yo respiré al nacer; conocí a López Velarde y crecí con los muralistas. Esto... hace muy diferentes mis concepciones de mexicanidad".⁷⁶

Con Miguel Ángel Quemain habló también de su postura: "Mi compañía retoma lo social, los problemas actuales y los expresa a través de la danza. Somos mexicanos y estamos orgullosos de serlo".⁷⁷

Ante todo, Raúl consideraba que el BI, y él como su director y principal figura coreográfica, estaban obligados a hacer un arte que "reflejara" el momento y que hablara sobre su comunidad. Debido a la coincidencia de problemas económicos y políticos, su pensamiento se hermanó con los países latinoamericanos:

En el fondo siento estar tocando situaciones comunes a todos los países del mundo, creo que son más afines a los problemas de los latinoamericanos; la situación geográfica, el color de la piel, todo esto tiene su influencia para que la danza presente características muy particulares.⁷⁸

En 1988 Raúl seguiría defendiendo la idea del compromiso del artista. Al respecto, dijo ser sincero y no estar interesado en "apantallar" a su público: "conozco trucos comerciales, pero a mí no me interesa eso, yo sólo quiero reflejar al mexicano

⁷³ Arturo García Hernández. "Mis coreografías, vigentes, porque no hay una revolución triunfante", *La Jornada*, México, 23 de agosto de 1985, ABL.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Sofía Vela. "Veinte años de crónica social en danza contemporánea", *op. cit.*

⁷⁶ Arturo García Hernández. "Mis coreografías, vigentes, porque no hay una revolución triunfante", *op. cit.*

⁷⁷ Miguel Ángel Quemain. "Compañía de danza de Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

⁷⁸ Elizabeth Pérez de García. "El Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", *op. cit.*

en su país como en el extranjero... en nuestro país también existe arte y de muy buena calidad".⁷⁹

Un año después declaró que el BI se había unido motivado por la idea de entregar un "espectáculo muy nuestro", manteniendo ese espíritu mexicano, "sin chauvinismo". Comentó que años atrás habían tratado de limitar la producción y presentación de coreografías extranjeras, pero que al comprender lo infructuoso de semejante postura, aceptaron colaboraciones de artistas extranjeros como Michel Descombey, quien montó *Año 0* (tan discutida por incluir un desnudo).⁸⁰

Como síntesis de su preocupación por los acontecimientos sociales, Raúl comentó que quizá algunas de sus obras eran como un exorcismo contra la tristeza, el pesimismo y el desengaño, sentimientos a los cuales retornaba periódicamente, ya que no podía borrar el dolor que sentía por su país, "aunque mis detractores me digan localista, pero me duele más la corrupción de mi país que la de Reagan".⁸¹

Las obras de profundo contenido social se inauguraron con *Tema y evasiones*, para continuar con *La espera* —quizá su coreografía de mayor renombre— y *Queda el viento*. Entre *La espera* y *Queda el viento* median ocho años.

Tras un pequeño receso (1980) sin producción, en 1981 el coreógrafo regresó con ímpetu, para crear cinco obras de distinto carácter en un solo año: *De jaulas y mariposas* (temática emotivo-personalista), *De aquí, de allá y de acullá* (donde elementos populares van tejiendo una visión), *Queda el viento* (comentario social), *Tres fantasías sexuales y un prólogo* (elementos populares urbanos y reflexión sobre actitudes humanas) y *Soliloquio* (emotivo-personalista).

Para fines explicativos, se unirán las tres obras de comentario social, aunque medien ocho años productivos entre ellas; el resto de las producciones se abordará en el apartado que corresponda.

c.1) El comentario social

TEMA Y EVASIONES, m. Brown, Caballero, Felipe Villanueva, Rafael Elizondo, Jaramillo, Schatner y popular brasileña, 1972

Mucho tiempo después de su estreno, Raúl le dijo a Elizabeth Pérez Liechti que el detonador de esta obra fueron unas fotografías, de "unas viejas muy ridículas", que vio retratadas en la prensa. Señalando los contrastes, indicó que éstas organizaban un desfile de modas a favor del niño pobre, lo cual lo indignó. Sintetizó: "*Tema y evasiones* es una farsa trágica sobre la realidad sociológica latinoamericana".⁸²

En otra entrevista de mediados de los años ochenta expresó que esta obra era una especie de reliquia en su repertorio, pues había sido creada en 1971 [sic], e

⁷⁹ "Al volver a Monclova me encuentro con mis orígenes, Raúl Flores Canelo". *Vanguardia*. Monclova, Coahuila, 29 de julio de 1988, ABL.

⁸⁰ Mónica Gómez. "Raúl Flores busca plasmar en la danza su libertad de espíritu", *op. cit.*

⁸¹ Arturo García Hernández. "Regresa Flores Canelo tras seis años de silencio creativo", *op. cit.*

⁸² Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo nos habló de sus vivencias", *op. cit.*

hizo una especie de denuncia colectiva: "Todos tenemos evasiones. Todos somos culpables de cómo están las cosas en nuestro país... Todas las evasiones son una forma de corrupción".⁸³

El crítico Manuel Capetillo habló de *Tema y evasiones* haciendo énfasis en la diversidad de la música empleada, "música sería contemporánea, música de salón, de vecindad y de tabla deportiva". Se refirió asimismo a la marginalidad del campesinado y destacó la imagen metafórica utilizada por Flores Canelo:

La calca, la caricatura y la burla se entremezclan en primer plano, mientras que la presencia del campesino que agoniza permanece como fondo, a manera de acusación imborrable. Tiempo de "rondó": el tema al que se regresa necesariamente es el de la agonía del campesino, el de su muerte.⁸⁴

Un reportero clasificó esta obra como crítica social comparable a las caricaturas de Abel Quezada. Su desarrollo del hilo argumental permite la reconstrucción mental de la obra:

Un campesino duerme en cuclillas, con su sombrero de palma hasta las orejas; pero de pronto despierta y ve a la distancia una marcha de atletas o falsos atletas, muy bien vestidos... Vuelve a dormir y al despertar contempla admirado un desfile de mujeres vestidas exageradamente, como las que pintaba Clemente Orozco; además ve gente drogada de vanidades y mariguana. El campesino se desespera y busca una vela para su propio entierro, mientras escucha la marcha de deportistas que al final no hacen caso de su tragedia.⁸⁵



Tema y evasiones. Foto: s/a, 1972, ABL.

Alfredo Henares comentó, en cambio, la buena preparación de los bailarines: "Junto con Job Sanders, Raúl Flores Canelo puede dar a México el prestigio que jamás ha tenido en danza; aquél en clásica y éste en moderna".⁸⁶

⁸³ Carlos Guzmán y Sofía Vela. "El Ballet Independiente, entrevista con Raúl Flores Canelo y Silvia Unzueta, coreógrafos", *El Nacional*, México, s/f, ABL.

⁸⁴ Manuel Capetillo. "Ballet Independiente, notas sobre cierto cuádruple espectáculo", *Excelsior*, México, 20 de mayo de 1973, expediente BI, Cenidi Danza.

⁸⁵ "Gran interés despertó el Ballet Independiente", *Excelsior*, México, 2 de abril de 1973, ABL.

⁸⁶ Alfredo Henares. "Plena aceptación de la danza moderna", s/r, ABL.

Mónica Gómez afirmó en 1977 que la obra era una crítica al sistema, donde se mostraba la influencia de "motivaciones que no corresponden a nuestra realidad... especialmente lo que se refiere a vicios y evasiones, producto del hastío y decadencia de las grandes ciudades".⁸⁷

Casi diez años después de su estreno, Alberto Dallal destacaría el efecto visual de los bellos diseños del coreógrafo, no sin expresar la falta de vigencia de la obra: "Pero volvemos a lo mismo: la misma historia vuelta a contar. Y mucho ha ocurrido en la danza del mundo para que nos cuenten todo de nueva cuenta. El arte de la danza da para más".⁸⁸

LA ESPERA, m. Silvestre Revueltas, 1973

En esta obra Flores Canelo abordó magistralmente el sincretismo religioso de nuestra cultura. La obra se sitúa en una comunidad indígena, donde existe una intensa lucha por el poder. Los personajes, campesinos, invocan a San Miguel Arcángel, cuando en realidad están a la espera de Quetzalcóatl. Aclaró Raúl que el pueblo mexicano siente una predilección por este santo; por sus atributos —plumas y escamas en su traje, y la espada— él lo asoció con el dios prehispánico.

San Miguel Arcángel representa, para la comunidad miserable retratada en la obra, la posibilidad de tener y hacer justicia. Los habitantes de ese lugar claman por la ayuda del Arcángel, pero "viene la traición" y quedan igual de indefensos como al principio del ballet.⁸⁹

Daniel Gleason escribió que la percepción del significado del color rojo y el estudio de la Revolución Mexicana fueron los gérmenes de la obra. Comentó, asimismo, que Raúl vivió una de las satisfacciones más importantes de su vida al estrenarla, ya que José Revueltas, muy enfermo, subió al foro para decirle: "A Silvestre le hubiese gustado mucho tu trabajo".⁹⁰

En una reseña de 1973, en la que como preámbulo se decretaba "Quien no se cierre en el sentimiento porfiriano de que sólo el rococó y los pastelitos a piruetas y giros de volantín pueden hacer danza, quien entienda que el baile es expresión corporal total, saldrá complacido con la danza moderna", se ensalzó esta coreografía. Según su redactor, en ella era posible encontrar "la frustración y la tragedia humanas, la sed de mesianismo de los oprimidos y los pobres", sin descartar la posibilidad de la esperanza. Advirtió, sin embargo, sobre la longitud y la reiteración del prólogo, que ocasionaban una pérdida de eficacia. No obstante, reconoció la fuerza del epílogo, con "sus combatientes fervorosos y sus Cristoparías agonizando sobre la tierra mártir".⁹¹

⁸⁷ Mónica Gómez. "Compromiso en el Ballet Independiente", *op. cit.*

⁸⁸ Alberto Dallal. "Cinco obras contemporáneas", *Revista de Revistas*, México, 5 de octubre de 1984, expediente BI, Cenidi Danza.

⁸⁹ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁰ Daniel Gleason Galicia. "Juegos internos", *op. cit.*

⁹¹ "San Miguel", s/r, noviembre de 1973, ABL.

En otro comentario se resaltaron las imágenes mexicanas de "trasfondo trágico" que integran los diversos elementos en una sola unidad de "intenso dramatismo"; se dijo de la figura del Arcángel "nos recuerda la cerámica popular de Metepec" y del uso de los mantos, "se convierten en rebozos, paredes, banderas y estandartes plasmados en escenas de alegría, lucha, derrota y esperanza renaciente".⁹²

Una de las críticas más largas y atinadas, contemporáneas de esta obra, fue la de Malkah Rabell, quien señaló que los elementos empleados habían resistido "las oleadas musicales": "*La espera*, si no resultaba más fuerte que la música —hazaña imposible—, quedaba envuelta en ella, sumergida en ella, rodeados sus bailarines en sus sones como náufragos que emergen del abismo". Mencionó la acertada incorporación de la palabra y destacó la presencia del Arcángel, "figurita de Metepec, con sus colores chillones, con sus dorados y su tiara brillante, y toda una cursilería grandilocuente e ingenua de los santitos populares".

Rabell puso énfasis en la belleza de "esas dolorosas madres vírgenes que llevan sus Cristos-hijos ensangrentados en sus ensangrentados rebozos" y en el uso de éstos, "que paso a paso adquieren diversos significados: redes, estandartes milagrosos de la Guadalupana, mantas o carpas, techos bajo los techos desnudos del cielo". Añadió que Flores Canelo "se afirma, o tal vez se reafirma como uno de los máximos o tal vez el máximo coreógrafo mexicano".⁹³

Por otra parte, Raquel Tibol escribió en 1974 una nota en donde resaltó las tendencias de Raúl a usar elementos populares y a inspirarse en la plástica contemporánea:

Las campesinas llevan vestidos blancos y rebozos blancos o de un beige muy claro. Los campesinos sólo el pantalón y los torsos desnudos. Con sentido simbólico se usan unos paños de dos caras: una gris y otra roja. Son bandera, petate, sudario, tierra o viento. Permiten componer escenas de desolación existencial o descendimientos que Rodríguez Lozano hubiera reconocido como propios.

Añadió, coincidiendo con Rabell, que el coreógrafo extrajo del barroco popular al Arcángel, "a quien los campesinos a coro ruegan que castigue a gobernadores, enfermedades, hambrunas y otras plagas".⁹⁴

En 1977 Mónica Gómez se refirió en su nota a los elementos simbólicos de la obra, al tratamiento del tema de la justicia, de gran interés para Latinoamérica, así como a la necesidad de creer en "un ser mágico, el Arcángel San Miguel, Quet-

⁹² "Con gran éxito, el Ballet Independiente estrenó 3 obras", s/r (c. 1973), ABL.

⁹³ Malkah Rabell. "La música de Silvestre Revueltas, estrella del Ballet Independiente", *El Día*, México, 21 de noviembre de 1973, ABL.

⁹⁴ Raquel Tibol. "Arte y público", *Excelsior*, México, 13 de noviembre de 1974, ABL.

zalcóatl o Zapata". Elogió la primera parte de la presentación, "donde el trabajo de conjunto del ballet alcanzó a transmitir la angustia e impotencia en que se encuentra abandonado el ser humano". Habló de la figura de Cristo, que representa "la de muchos otros hombres que han realizado el intento de superar al hombre de su triste condición de barbarie".⁹⁵

Alberto Domingo alabó reiteradamente la obra, no sólo por el contenido sobre "la fe, la lucha, el desencanto y la renovada esperanza de los hombres en el destino redentor", sino por el movimiento acertado y bello y por la importancia de la "proyección dramática". En su opinión, la coreografía estuvo a la altura de la música de Revueltas, "donde nuestro ser hondo palpita, crece, se desgarrar y renace limpiamente".⁹⁶

Manuel Blanco sentenció que esta coreografía era un "parteaguas" en la carrera de Flores Canelo, primicia de nuevas búsquedas, "una vez, quizá, roto el cordón umbilical que lo ata a su propia y rica herencia". Según enunció, en *La espera* "se fortalecieron los aires de provincia, los polos de la opulencia y la miseria, el convencimiento de que la danza de concierto nace del barrio y de los bailes populares. Y la idea de que el misterio de la danza no es patrimonio de cofradía sino ganancia de los públicos sencillos".⁹⁷

Francisco Villaseñor destacó la influencia de Anna Sokolow en este trabajo —dramático y pesado— y los mayores recursos intelectuales, "ya que presenta una complicación política, teniendo que hacer uso de conceptos tan claros como los de José Revueltas".⁹⁸

Jesús Quintero consideró que *La espera* era, hasta ese momento, la obra cumbre de Raúl: "Una pieza redonda, bien construida en el sentido formal, pero que además se inscribió en una corriente nacionalista revitalizada, airada".⁹⁹

Por otra parte, en Cuba (1981) se calificó este trabajo como el mejor de la compañía, idea fundamentada en principios como la identidad cultural, "el equilibrio entre forma y contenido", en que "las esencias raigales están expresadas de un modo contemporáneo, elaboradas culta y popularmente".¹⁰⁰



La espera. Foto: Raúl Velázquez, s/f, ABI.

⁹⁵ Mónica Gómez. "Compromiso en el Ballet Independiente", *op. cit.*

⁹⁶ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁷ Manuel Blanco en *ibid.*, pp. 93-94.

⁹⁸ Francisco Villaseñor en *ibid.*, p. 94.

⁹⁹ Jesús Quintero. "Raúl Flores Canelo, una contradicción danzaria", *El Nacional*, México, 3 de febrero de 1996, expediente RFC, Cenidi Danza.

¹⁰⁰ Pedro de la Hoz. "De cómo San Miguel puso los pies en la tierra", *Cada Domingo*, Cienfuegos, Cuba, 1 de marzo de 1981, ABI.

Dos años después, en 1983, *La espera* equilibró las críticas negativas de Angelina Camargo a un programa del BI. No obstante, la cronista señaló su falta de vigencia, a pesar de haber sido "lo mejor de la noche":

Flores Canelo tiene logradas imágenes como la sorpresiva aparición del Arcángel San Miguel, interpretado por el propio autor a sus 54 años; y las imágenes del Cristo y La Piedad, que nos recuerdan la pintura de Rodríguez Lozano. Obra que en su momento, época del exaltado nacionalismo, debió [de] haber sido un golpe, pero que hoy requería otro tratamiento.¹⁰¹

En 1989 Raúl le anunció a Pedro Moreno, en Monclova, que estaba planeando una retrospectiva en la que tenía pensado incluir *La espera*, ya que "ni aquí ni en el extranjero ha recibido un 'pero'". Recordó que era una obra sobre México, en la que se tocaban algunos aspectos de su historia, en específico el anhelo de todos los mexicanos de tener un líder, "de cifrar todas sus esperanzas en una persona que los va a sacar del atolladero".

Raúl aprovechó para explicar algunos momentos de su creación:

Es una obra que salió sola, y salió de un tirón. Para variar no sé de dónde. La génesis de la obra es muy compleja... yo tuve una etapa de convalecencia; me puse a leer mucho, cosas que a veces no me da tiempo... leí historia de México... un libro ilustrado por los hermanos Casasola... me impactó sobremanera que todos los movimientos sociales terminaban con la foto del líder ensangrentado, muerto siempre en forma violenta... Tal vez ahí surgió *La espera*, no sé...¹⁰²

La obra se le había ocurrido en una iglesia en miniatura del pueblo de Santo Tomás, en las faldas del Ajusco:

Una tarde bajaba yo del cerro y me metí a esa iglesia en la que unas mujeres rezaban con unas vocecitas muy pequeñas, indígenas, y cantaban y rezaban a San Miguel Arcángel. Se me enchinó el cuerpo al ver cómo esa gente dependía totalmente del Santo para sobrevivir; él era su única esperanza para que se le lograra su cosecha o sus hijos no se enfermaran, o que sanaran si estaban enfermos.

Destacó en esa plática su gusto particular por las iglesias, todas tan diferentes:

¹⁰¹ Angelina Camargo. "Con un programa pasado de moda, Flores Canelo concluyó la temporada de danza 83", *Excelsior*, México, 10 de septiembre de 1983, ABL.

¹⁰² Pedro Moreno. "Volverá el ballet de Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

"Existen algunas donde no hay esa miseria de la que te hablaba, donde siento una gran cachondería, donde hay mujeres vestidas de negro, pero muy bien vestidas, donde huele a azucenas y cera quemada".¹⁰³

En 1991 Raúl reconoció *La espera* como la insignia del BI, ya que siempre funcionaba "en provincia, en Europa, en Centroamérica. Nunca nos ha fallado. Es nuestro caballito de batalla. Incluso por eso tenemos en el logotipo un angelito con una espada. A nosotros nos defiende San Miguel Arcángel. Es nuestro protector". Al preguntársele en esa misma entrevista si se consideraba continuador de la Época de oro, respondió:

Seguí por ese camino, nada más que con una forma de expresarme muy diferente a los coreógrafos de esa época. Casi todos los demás desecharon todo y dijeron: ¡Abajo México! Estaban muy pendientes de ser modernos y lo mexicano consideraban que no lo era... A mí, por ahí alguien me dijo despectivamente que tenía influencias del Indio Fernández, lo cual me dio un gusto enorme.¹⁰⁴

Una nota de 1974 recogió la respuesta del público a esta obra afirmando que pocas veces en la danza moderna "se ha aplaudido a una compañía como en esta ocasión". Raúl sintetizó: "El respeto al público es importante. La respuesta a lo que nosotros intentamos la ha visto usted ahora".¹⁰⁵

PRESAGIO, m. Julián Carrillo, 1975

El periódico *La Prensa* publicó que *Presagio* (antecedente de *Queda el viento*) se inspiró en el *Preludio a Colón*, de Julián Carrillo. Tras decir que sólo tres bailarines participaban en la coreografía, resumió la obra: "El indígena que consulta el oráculo, la creencia de que Hernán Cortés no es otro que el dios Quetzalcóatl, que muchos siglos atrás había abandonado a su pueblo, indica la claudicación de una cultura que nunca termina de morir y el trágico nacimiento de otra, que aún no puede afirmarse".¹⁰⁶

En 1981 Canelo aclaró que *Presagio* era un pequeño trío (diez minutos) sobre la conquista de México, pensado para presentarlo durante la gira a Europa. Después de algunos años la idea seguía vigente en su mente, pues México aún padecía una conquista sin caballos ni armas, "pero sí con transnacionales y publicidad, entre otras formas".¹⁰⁷

¹⁰³ "Cada sexenio la danza de los políticos", *Novedades*, op. cit.

¹⁰⁴ César Delgado Martínez. "Sobrevivimos por convicción, Flores Canelo", op. cit.

¹⁰⁵ "Movimiento artístico con temática mexicana", *El Sol de México*, México, 12 de noviembre de 1974, expediente BI, Cenedi Danza.

¹⁰⁶ "Éxito de Ballet Independiente de México", *La Prensa*, op. cit.

¹⁰⁷ "Cada sexenio, la danza de los políticos", op. cit.

Manuel Hiram comentó que Raúl nunca se sintió satisfecho con esta obra, concebida para completar el tiempo del espectáculo requerido para la gira a Francia. En ella aparecían tres personajes: el Indio, la Malinche y el Conquistador, cuyos intérpretes originales fueron Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Raúl Zermeño.

La obra se iniciaba con un Indio que, situado en el centro del escenario, hacía gestos con un pluma larga, usada como elemento coreográfico. Cada uno de sus movimientos se acompañaba de un cambio de color, hasta que quedaba el rojo, símbolo de la sangre. Presenciaba la seducción de la Malinche y al final quedaba relegado.

La parte inicial de la danza fue retomada por Flores Canelo para construir, años después, *Queda el viento*. El vestuario era un quexquemetl plisado, en color turquesa.¹⁰⁸

QUEDA EL VIENTO, m. Julián Carrillo, Cuco Sánchez, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Manuel Bernal Jiménez y Rafael Elizondo, 1981

Raúl se inspiró en las siguientes palabras de *El luto humano*, de José Revueltas, para construir su obra: "Pasa el viento, una vez y otra, y otra más, hasta mil. Desaparecen sobre la tierra los hombres, las edades, queda el viento..."¹⁰⁹

Nos enteramos por una entrevista que Malkah Rabell le hizo a Raúl en 1979, que el tema de esta coreografía —la violencia vivida en la ciudad de México— se venía gestando con anterioridad. La intención del coreógrafo fue conformar un programa completo, como lo había hecho ya con *El hombre y la danza*:

No será un ballet que tenga un hilo dramático, sino una visión de México a través de los siglos desde la época precolombina... Por el momento voy haciendo un guión; reúno materias musicales, tanto de la época prehispánica como de la época colonial. Y van surgiendo las imágenes que quiero. Ya empecé a esbozar algunas danzas. Creo que en algunas de las partes

va a llevar como lema una frase de José Revueltas, escritor que admiro mucho... Es la misma tendencia que encontramos en toda la poesía prehispánica, donde el hombre se pregunta qué hacemos en la vida, donde venimos a sufrir, a estar en la tierra por un segundo y desaparecer... Pero mien-



Queda el viento. Foto: Raúl Velázquez, 1981, ABE.

¹⁰⁸ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op cit.*

¹⁰⁹ José Revueltas. *El luto humano* (5ª ed.), México, Organización Editorial Novaro, 1973, p. 264.

tras estamos aquí, hay que vivir, hay que gozar las flores y el viento. Hay que ser feliz.¹¹⁰

Manuel Hiram describió aspectos temáticos y sentimentales de la obra traduciendo las imágenes metafóricas que empleó el coreógrafo: al inicio aparecían "La Llorona" y "Los muertos", que un hombre ayudaba a levantar. En la parte de la Revolución había un dueto acompañado por la melodía de *Qué bonito amor*, en el que "una mujer que trae unos moños tricolores en la cabeza se va desnudando hasta convertirse en una dama elegante, lo cual indica que es comprada por el político rico".

Hiram señaló un momento importante de la coreografía, que poca gente nota: "una canasta en manos del poderoso que reparte su contenido a quien él quiere". La obra abordaba también el tema religioso y, a pesar de no parecerlo, era optimista, ya que Raúl siempre creyó que había esperanza para México: "Entra un campesino con una vela, un candelabro y unas flores de cempasúchil para hacer una limpia a un muerto. Ahí surge la ilusión. Al final una pareja baila un danzón".¹¹¹

Una nota en el periódico *El Día* asentó que la coreografía surgió de la lectura de José Revueltas y de algunos ensayos sobre la idiosincrasia del mexicano, con lo que el autor había "hilvanado algunas imágenes y proyectado una desconcertada y sombría mirada sobre nuestra existencia". El periodista recuperó palabras de Flores Canelo, en las que expresó poéticamente su dolor ante una realidad que lo trascendía:

Me asombra la realidad e irrealidad cotidianas que me rodean; los niños que comen lumbre; las cifras de barriles de petróleo que exportamos; la casa verde esmeralda con ventanas moradas; la sangre que chorrea de la nota roja; las vendedoras de gardenias; la lluvia sobre el valle de México y el rencor apacible del desierto norteno; las caras tristes en las ferias de los barrios.¹¹²

Angelina Camargo presenció *Queda el viento* en la celebración de los 25 años de vida artística de Flores Canelo, función que consideró un auto-homenaje. Se refirió a la obra como un "extraño collage", retrato del mexicano, con todos los vicios y deformaciones y sin posibilidad reivindicatoria. Sintetizó Camargo: "Lo que quiere ser divertido resulta molesto, por la forma obviamente burda del tratamiento del tema; la terrible paradoja de la mexicanidad enarbolada patética, grotescamente; el fanatismo derrotista y la exaltación de los valores del vencido, en arrogante aceptación: así somos y qué..."

¹¹⁰ Malkah Rabell. "Raúl Flores Canelo y sus damas-calaveras", *op. cit.*

¹¹¹ Manuel Hiram en Delgado Martínez. *Arrieros somos*, *op. cit.*, p. 130.

¹¹² "Mis obras han sido amables o gratamente sorprendidas", *El Día*, México, 24 de octubre de 1981, ABL.

La periodista comentó que todo el programa lució "viejo, opacado por el paso y el peso de los años". Describió a los ejecutantes como envejecidos y se quejó de la falta de iluminación, que "aumentó la pobreza del espectáculo". Al hablar de la calidad técnica del grupo, dijo que el coreógrafo "sólo exige movimientos de brazo, cabeza, pasitos de vals y danzón y el remedo de los traspiés del borrachín; lo demás es caminar, correr, o tirarse en el escenario".

Arremetió contra el afán populachero de Raúl, que utilizaba "ciertos arquetipos del mexicano con un marcado gusto por lo pobre y degradante", y criticó que las escenas fueran representadas de manera trivial, "sin la conciencia política que instrumente la acción que estructura las obras y que nada tiene que ver con las proclamas panfletarias".

Para finalizar, aconsejó "ser más consecuente con la verdad si se pretende expresar las aspiraciones populares" y evitar "echar mano de las obras del pasado" —aun aquellas que fueron impactantes en el momento de su estreno—, pues ello conducía a "poner al descubierto sus fallas técnicas y estructurales".¹¹³

En 1983 esta obra también se presentó en Monterrey, donde recibió críticas menos severas. Tras describir el contenido de las distintas escenas, comentó el autor de la nota: "Se sucedieron imágenes cada vez más familiares; las extremidades de los danzantes dibujaban en el aire el fervor religioso de una población que más tarde vería a sus jóvenes estudiantes masacrados por el fantasma de la democracia".¹¹⁴ Como aspecto positivo de la coreografía mencionó el uso de la técnica como medio y no como fin.

Patricia Cardona describió *Queda el viento* como una crónica de la historia de México y calificó a su autor de retratista *naïve*: "Pasan las edades, las épocas. Llega la conquista, el origen del mestizaje, se impone la virgencita de Guadalupe, viene el 68, se repite la conquista, hay muchas malinches y también el sustrato del pueblo de México, el que no se vende, el más puro, aunque mestizo".¹¹⁵

Saide Sesín expresó que la obra era la visualización de los conceptos humanistas de Raúl, donde a pesar del paso del tiempo y de las vicisitudes, permanecía el espíritu del hombre: "sólo queda el viento, eternamente el viento que barre los despojos para que vuelva a germinar la semilla, lo inmortal que hay en todo ser humano; su búsqueda incansable por superarse".¹¹⁶

¹¹³ Angelina Camargo. "Con un programa pasado de moda concluyó la temporada de danza 83", *op. cit.* ABI. Hay que señalar que Angelina Camargo y José Enrique Gorlero simpatizaban con la línea del BTE, aunque con este comentario no se trata de descalificar la agudeza de sus críticas.

¹¹⁴ "Capturan con la danza la magia de un México de ensueño", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 9 de octubre de 1983, ABI.

¹¹⁵ Patricia Cardona. "Se inauguró la temporada de danza contemporánea", *Unomásuno*, México, 25 de agosto de 1985, ABI.

¹¹⁶ Saide Sesín. "Las obras de Ballet Independiente crecen como lenguaje vivo que habla del hombre: Flores Canelo", *Unomásuno*, México, 22 de mayo de 1984, ABI.

En palabras de su autor, *Queda el viento* trata de

La violencia que ha padecido la ciudad de México desde la conquista hasta nuestros días, al final de la última matanza, la que todavía no cicatriza [el 68], de entre los muertos se reincorpora una pareja y empieza a bailar lentamente un danzón entre los muertos, los zapatos, las pancartas, las banderolas y las veladoras. Con la terrible melancolía de la música y la seguridad pasmosa de su ritmo, la Sonora Santanera y yo decidimos que aquí estamos todavía a pesar de todo. Mientras exista una pareja bailando danzón, la vida continúa. Así de simples son mis danzas.¹¹⁷

Efraín Moya recordaría la escena final, en la que bailó por largo tiempo: "yo botaba mi pancarta de manifestante después de la masacre, y resucitaba de entre los muertos para bailar el último danzón con Socorro Meza, que gozaba muchísimo. Se me enchinaba el cuerpo".¹¹⁸

c.2) El discurso sobre la provincia

LA TRILOGÍA: JACULATORIA, POETA Y EL BAILARÍN

Entre los importantes y nostálgicos recuerdos de su niñez, Raúl dio especial valor a aquellas tardes en que sus tías le leían la parte casta de la producción de López Velarde a la sombra de un nogal.¹¹⁹ Desde entonces, admiró enormemente la obra del poeta, fuente de vivencias, experiencias y sentimientos.

Tomando como inspiración la vida, la obra y la atmósfera creada por Ramón López Velarde en sus poemas, fue integrando una trilogía que principió con *Jaculatoria* (1979) y que completó casi diez años después con los montajes de *Poeta y El bailarín*. Esta trilogía quedó conformada como un solo programa, que se continuó presentando aún después de la muerte del coreógrafo.

López Velarde proveyó a Raúl de muchas imágenes evocativas: "los colores, el incienso, las flores, la tierra mojada, la mujer", y se convirtió en un ejemplo, pues si bien el poeta se había traído de Jerez sus sensaciones de provincia, "no se quedó en eso, fue más allá".¹²⁰

Raúl manifestó su admiración por López Velarde al opinar que abordó valientemente los temas que le interesaron "valiéndole madre que lo tacharan de provinciano, cuando lo elegante era asimilar las grandes ciudades, ser cosmopolita", cosa que él había evitado también.¹²¹

¹¹⁷ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, op. cit., p. 40.

¹¹⁸ Anadel Lynton. "Efraín Moya", op. cit., p. 47.

¹¹⁹ Arturo García. "El espíritu Lopezvelardiano, en la coreografía de Flores Canelo", *La Jornada*, México, 15 de junio de 1988, expediente RFC, Cenidi Danza, p. 18.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Pedro Moreno Salazar. "Aún en desarrollo la danza en México", op. cit.

Algunas similitudes entre poeta y coreógrafo referentes a sensibilidad, forma de vida y propuestas de creación fueron establecidas por el propio Raúl, y resaltadas por los críticos. Primero, la semejanza entre Zacatecas y Monclova, poblaciones con arraigo religioso y social. También se destacó que ambos artistas aman la vida provinciana y la bohemia, y que fueron creadores sinceros, honestos y muy religiosos.

Patricia Cardona escribió que los dos lograron su trascendencia "gracias a sus cuadros escénicos", que despertaban la emoción por medio de las imágenes, probando ser artistas visuales y sensoriales:

López Velarde se apoya en esto para definir a la patria. Flores Canelo la toma como un fuerte pincelazo visual para trazar fragmentos de ritmos, de juego de transformaciones temáticas, las manchas de luces, el desarrollo de las emociones, las referencias históricas, la psicología detrás de las acciones.

Ella destacó también la omnipresencia de la mujer en la creación de ambos, "Mujer que todo lo determina", y ahondó en las semejanzas:

Más allá de lo pintoresco o superficial –calificativos utilizados para señalar a ambos creadores– está fundamentalmente la pureza como sustrato desde el cual se forman su propia visión del mundo. No es nostalgia de la infancia sino la fuerza de la experiencia formativa que en todo deja huella. Son hombres tímidos, con capacidad para ruborizarse y sorprenderse ante una bella imagen, una puesta de sol, el gorjeo de las aves, las mujeres con trajes vaporosos.

Sin quedar atrapada en estas analogías, incluyó en su crítica a *Jaculatoria* una memorable y acertada descripción de las cualidades personales de Raúl:

Muestra su espíritu como si estuviera tras una vitrina transparente. Y con esa sinceridad fascina al espectador... Como en las pinturas sobre papel amate, el magnetismo de sus coreografías no está en el detalle del movimiento, ni en el contorno del cuerpo de los bailarines, ni en la elaboración de un paso, sino en el cuadro total. Su lenguaje es la poética del teatro y el movimiento es el pincel. Luz, color y sonido, así como la energía que propicia la vida escénica: como la tierra, el aire, el agua y el fuego que rigen las transformaciones de la naturaleza.

Cardona sintetizó también la razón por la cual su obra producía empatía en el espectador, destacando "la inmediatez de su experiencia sensible":

El ataque a lo visual es lo que aparece en primera instancia. Al espectador le corresponde hacer las asociaciones personales, íntimas que se desprendan de su biografía particular... Raúl Flores Canelo, lo hemos dicho muchas veces, es un gran cronista, un gran reportero. No es arqueólogo que anda tras lo oculto de la realidad. Su catalizador es lo que ya es evidente para el espectador. Nada más que Flores Canelo lo sintetiza, lo recompone, lo pinta, lo musicaliza, lo traslada al lenguaje silencioso del movimiento. Su lenguaje es la poética teatral. El vehículo, una hermosa compañía con elementos jóvenes, llenos de vitalidad.¹²²

Carlos Ocampo también se dejó envolver por las comparaciones:

Afin en más de un aspecto al poeta Ramón López Velarde, este hombre de la danza se embebió en el legado jerezano, encontrando en éste hondas resonancias personales. Su perenne nostalgia de una Monclova perdida para siempre lo llevaba a viajar cada año a la ciudad donde nació en una búsqueda infructuosa de ese tiempo perdido que sólo puede actualizarse de nuevo en el campo que finca la obra artística... Otro enlace entre ambos creadores es su desgarradura erótica, siempre en precario equilibrio entre lo místico y lo profano, entre la sordidez y la belleza, entre lo masculino y lo femenino. En el filo de estas tensiones quedan las hiladuras que vincularon a ambos con la vida popular, con el gusto por el oropel de cantina, y el desdén a los refinamientos artificiosos de una burguesía arribista intoxicada de pretensiones insustanciales.¹²³

JACULATORIA, m. Manuel M. Ponce, Henri Mancini, Froberger, Frederick Chopin y Richard Wagner, 1979

Esta obra tuvo como motivo los versos de *Retablo*, poema que escribió José Juan Tablada en Nueva York, cuando supo de la muerte del poeta zacatecano. Con esta coreografía Raúl esperaba despertar en algunos espectadores la inquietud de conocer mejor al célebre poeta fallecido: "Si ésa fuera mi misión, me encantaría".¹²⁴ El sentimiento rector de *Jaculatoria* será la añoranza.

Con su tradicional estilo, Luis Bruno Ruiz describió esta obra inspirada "en el más mexicano de los poetas mexicanos" y resaltó los valores plásticos trascendentes y el deseo de expresar "lo mexicano". En el mismo tono y dando peso a la solución

¹²² Patricia Cardona. "Descriptivo y emocionado", *Unomásuno*, México, 9 de julio de 1988, ABL.

¹²³ Carlos Ocampo. "En pos del Canelo", *Siempre! Presencia de México*, México, 1996, ARFC-Cenidi Danza.

¹²⁴ Elda Maceda. "Ofrenda coreográfica a Ramón López Velarde", *El Universal y la Cultura*, México, 19 de junio de 1988, ABL.

formal, escribió otra nota en la que asentó: "es una remembranza de un estilo de vida ya ido en la cual Flores Canelo hizo un excelente uso del escenario con trabajos de grupo e individuales en diversos planos de profundidad escénica".¹²⁵

En la revista *Danza* Ruiz repitió algunos de los conceptos anteriores sugiriendo el cometido de apoyar al BI, ya que "sus obras siguen el camino pertinente de lo mexicano, como lo siguió el muralismo nacional y se convirtió en universal sin perder la fisonomía espiritual propia". Concluyó describiendo el éxito de la obra, que en su opinión "rememora obras del momento de Oro de la Danza Mexicana que propiamente terminó en 1954".¹²⁶

Connie Ibarzábal alabó abiertamente este montaje haciendo referencia a los preceptos técnicos y conceptuales utilizados por el autor. Hizo alusión al romanticismo de López Velarde, echando a volar la imaginación al hablar del ambiente generado por la obra. Aunque se quejó de la pobreza de la producción, la periodista reconoció el manejo de los movimientos corporales y la búsqueda de nuevas soluciones —a pesar de estar basados en la técnica Graham.

Ibarzábal destacó, a la vez, las características teatrales y describió la atmósfera de provincia en forma detallada, poniendo en evidencia el clima opresivo:

Las señoritas durante el día pasean con sombrilla y galantean con los caballeros; y los deseos ocultos que, finalmente, se llegan a concretar durante la noche, en que la cursilería se convierte en el aspecto sensual, en la represión liberada, de una u otra manera, pero con gran sentido de culpa, para volver a la mañana siguiente al hipócrita romanticismo.¹²⁷

Raúl Díaz planteó con acierto la dificultad de trasladar el lenguaje literario al de la danza, que sólo gracias a la imaginación del coreógrafo pudo alcanzar "dimensiones altamente ilustrativas y enriquecer, a través de imágenes plásticas" la cualidad literaria. Elogió la realización formal destacando que la obra era "rica en matices", poseía un "buen sentido del espacio" y potenciaba las "posibilidades reales de sus bailarines".

Al igual que otros críticos, se refirió en su nota "al romanticismo de las señoritas con sombrilla y los caballeros engominados", aclarando que el trabajo "no permite concesiones ni una visión bucólica de tiempos idos". En suma, lo calificó de revolucionario en su "concepción intrínseca y franca denuncia".

En otro de sus comentarios abordó el contenido crítico:

¹²⁵ Luis Bruno Ruiz. "Otro triunfo de Flores Canelo", *Excelsior*, México, 2 de julio de 1979, expediente RFC, Cenidi Danza.

¹²⁶ Luis Bruno Ruiz. "El éxito de Raúl Flores Canelo y su Ballet Independiente", *Danza*, año 3, núm. 17, México, octubre de 1979, expediente RFC, Cenidi Danza, p. 25.

¹²⁷ Connie Ibarzábal. "Noche de estrenos", *Danza y Teatro*, año 3, núm. 16, México, agosto de 1979, pp. 22-23.

Atrás de la apariencia cursi se encuentran los deseos inconfesables; toda la represión de una sociedad de señores de horca y cuchillo que impide cualquier tipo de libertad, la sexual incluida, lo que hace que las pasiones se desaten al abrigo de la noche en que los emperifollados diurnos (ellos y ellas), dan cauce a su sensualidad teniendo que acudir al otro día, con una gran cruda moral, ante el señor cura que perdonará —si se es de buena familia— el pecado cometido.¹²⁸

Una crítica de Cardona, que data de 1979, mencionó el erotismo y alertó sobre el gusto latinoamericano por lo real-maravilloso y el lenguaje teatral, cualidades que en su opinión conformaron el resultado coreográfico. Asimismo, la consideró como la obra más lograda hasta ese momento, ya que envolvía al espectador en “el encanto del mundo ilusorio de la representación escénica”:

Y es ahí donde surge “lo real maravilloso”, una visión del mundo enriquecida por la magia y concepción mística de las cosas, por el colorido de las emociones y reacciones psicológicas, por la poesía oculta en las frases y gesticulaciones... En medio de claroscuros... Es una danza de imágenes teatrales, iluminadas dramáticamente como una indicación de la turbulencia de la represión, pese a la suavidad y elegancia de los movimientos...¹²⁹

José Enrique Gorlero se ocupó de ella aseverando que Raúl “tiene todavía muchas cosas que decir y el talento suficiente para hacerlo”. El crítico mencionó también su espíritu latinoamericano:

Jaculatoria es el romanticismo peculiar que sufrió nuestro continente, apoyado en el eco europeo y vuelto a la circulación por la sangre caliente de nuestros hombres. López Velarde como poeta fue todo eso, profundamente católico, reprimido, erótico en su fondo. Gracias a una puesta bastante teatral, Flores Canelo exhibe a esas criaturas, ya desde una perspectiva puramente descriptiva, ya como la mirada indiscreta por sus deseos y pasiones reprimidas... Hermosa coreografía que no se detiene allí, que por el contrario, expone una reflexión y se hace cargo de un pedazo, pequeño, de la historia de México.¹³⁰

¹²⁸ Raúl Díaz. “Alentador panorama”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 8 de julio de 1979, ABL.

¹²⁹ Patricia Cardona. “Ballet Independiente de México recrea la realidad mágica de América Latina”, *Unomásuno*, México, 2 de julio de 1979, ABL.

¹³⁰ José Enrique Gorlero. “Flores Canelo y Graciela Henríquez presentaron sus dos últimas coreografías con el Independiente”, *El Día*, México, 1 de julio de 1979, ABL.

En 1980 Patricia Cardona agregó nuevas perspectivas a la interpretación de *Jaculatoria*, obra "madura" en la que el espectador tenía "una base firme donde apoyarse para la comprensión cabal de ese trabajo", con tema "turbulento". Consideró que *Jaculatoria* era "un descanso y un momento de recreación plena", a pesar de lo imprevisto del final, que le restaba intensidad por la espera de que se retomara "el curso del principio".¹³¹

En 1980, José Enrique Gorlero se refirió a los aspectos formales y técnicos de la coreografía, no sin resaltar que era una "obra de atmósfera" que recreaba no sólo la figura del poeta, sino la forma de vida provinciana de principios del siglo xx:



Jaculatoria. Foto: Roberto Aguilar, 1979, ABL.

Existe en Canelo un cierto apego extra-danza: explícito en cuanto a la puesta en escena y menos riguroso en calidades de movimiento. *Jaculatoria* restablece la línea coreográfica de su creador, quizá un poco olvidando o relegando conscientemente el lenguaje interno de la danza. Cada elemento o bailarín, aun relacionado con otros, aparece como pequeña isla, desarrollando en soledad sus movimientos más importantes. El erotismo (quizá por esto las articulaciones sean poco visibles) reprimido y como fantasma, ronda cada secuencia. La danza de los hombres, por ejemplo, luego de los acercamientos con las mujeres castas, cobra precisamente un valor diferente: a la llegada de las prostitutas, el clima se agudiza y a nivel estrictamente de movimiento, la obra cobra fuerza.¹³²

En otra nota vaticinó Cardona la dificultad de superar *Jaculatoria*, aun por su autor: "Obra completa, rica en detalles, con una atmósfera sugestiva, se opone a los estrenos que nos presenta hoy y que escasamente agregan nuevos planteamientos a su trayectoria anterior".¹³³

En 1981 Marco Antonio Acosta presentó un balance comparativo con respecto a la Época de oro de la danza mexicana y de la exploración de las raíces mexi-

¹³¹ Patricia Cardona. "El Ballet Independiente perdió su nombre original, pero no su calidad artística", *Unomásuno*, México, 24 de mayo de 1980, ABL.

¹³² José Enrique Gorlero. "La Compañía de Danza de Flores Canelo abrió los programas en Bellas Artes", *El Día*, México, 24 de mayo de 1980, ABL.

¹³³ Patricia Cardona. "Mozart y Pérez Prado en la coreografía de Raúl Flores Canelo", *Unomásuno*, México, 5 de mayo de 1981, ABL.

canas, resaltando el desarrollo técnico, la resolución y el concepto coreográfico de *Jaculatoria*:

Este afán reivindicatorio de lo auténtico logra expresiones coreográficas que no pudieron lograrse en la etapa nacionalista de la danza mexicana... *Jaculatoria* logra expresar la vida y obra de Ramón López Velarde sin caer en lo anecdótico. Superpone tiempos literarios y biográficos, combinados con técnicas encontradas de teatro y danza. Creando atmósferas oníricas, recurriendo a formas escénicas, Canelo entra al mundo de la poesía de López Velarde presentándonos una visión intimista de su vida, su muerte y su religiosidad erótica.¹³⁴

Una crítica durante la gira del BI por La Habana puso énfasis en "el equilibrio entre el significante y el significado", enfoque teórico de moda, e indicó que la obra conseguía efectos de fondo y transmitía mediante ellos su verdad: "los atavismos religiosos que inciden en la formación ética del hombre mexicano". Escribió De la Hoz que, al tiempo de establecer "un diálogo vivo con la figura poética" de López Velarde, Canelo había captado el "México de la vanguardia, de la revolución" presente en su danza. No obstante, le negó la perfección: "¿Una coreografía perfecta? Nunca; pienso que una mirada nueva pudiera encontrar elementos superfluos, simplificaciones necesarias".¹³⁵

A pesar de que Malkah Rabell no era una experta en danza, admitió que el BI le despertaba la tentación de hablar de sus coreografías debido a su cercanía con lo teatral. Después de esta justificación señaló que *Jaculatoria* carecía de las "extravagancias de los locos años veinte", y más bien insinuaba "una cierta suavidad de provincia, con no poco de romántico que fue el tono de los principios del sublime zacatecano".¹³⁶

Por otra parte, Saide Sesín hizo una acertada síntesis de sus percepciones:

Jaculatoria es una oración en movimiento. Es tan sutil como los movimientos de labios cuando se eleva una plegaria y a la vez tan fuerte como la energía que emana de los rituales fúnebres; llega a momentos grotescos, donde se proyecta toda la pequeñez del ser humano, para volver por las líneas de lo sutil al camino de la oración.¹³⁷

¹³⁴ Marco Antonio Acosta. "Búsqueda de raíces mexicanas auténticas en las obras coreográficas de Flores Canelo", *Figaro*, México, 29 de julio de 1981, ABI.

¹³⁵ Pedro de la Hoz. "De cómo San Miguel puso los pies en la tierra", *op. cit.*

¹³⁶ Malkah Rabell. "Ballet de Raúl Flores Canelo", *El Día*, México, 16 de agosto de 1982, ABI.

¹³⁷ Saide Sesín. "Flores Canelo", *Unomásuno*, México, 22 de mayo de 1984, ABI.

En 1988, Angélica Abelleira afirmó: "Se hace presente de nuevo el cielo brillante y las múltiples muertes que se van llevando la vida de López Velarde. El monaguillo con papalote blanco, el juego entre profano y sacro, la autoflagelación como castigo al deseo y al pecado".¹³⁸

Anadel Lynton logró capturar un momento que enorgullecería a Raúl por su simpleza, al describir la entrada de una de las bailarinas "con un paraguas blanco de encaje, un vestido blanco y zapatos blancos de tacón, una aparición bellísima y distante". Además, recalcó la sencillez de la acción: "solamente cruzaba el foro caminando y se detenía para acariciar suavemente el piso", subrayando la capacidad de Raúl para "dejar una imagen tan profunda y duradera".¹³⁹

Después de la muerte de Flores Canelo, Reyna Barrera López expresó que en *Jaculatoria* éste describía los versos de López Velarde:

Concreta la atmósfera de la provincia, que sutil como el aroma de los campos, llegaba con sus telas transparentes; cruzaba una mujer con sombrilla –enguantada, tal vez–, mientras un acólito danzaba alrededor como entre vuelos de palomas y campanas... En *Jaculatoria* el verso se hizo danza y brincaban de aquí para allá palabras hechas cuerpo, anidando el río de los recuerdos de Ramón López Velarde, su timidez y su modestia, con las que disfrazaba su estatura de hacedor de éxtasis, es decir: poeta. Con él, más que con ningún otro, Flores Canelo encontró la coincidencia de la danza y la poesía, y –como López Velarde– se entregó al oficio de cambiar en danza el sueño y la presencia de las cosas. En él habitaron los cuchicheos de la lluvia en la ventana, el sacrificio del tiempo a mitad del día y el hacer de la danza un acto divino o mágico, que trasciende la condición humana.¹⁴⁰

Raúl manifestó su interés por la contradicción entre el pensamiento religioso y el sentimiento erótico del poeta, que creaba una tensión significativa en su obra. El coreógrafo recordó que en una de sus obras López Velarde había plasmado su deseo de "morir en un enamorado mausoleo"; esta imagen lo motivó a "crear un segundo final" un tanto romántico con un adagio del preludio de Chopin transcrito al chelo. Describió esta idea: "Compongo un mausoleo de hombres y mujeres que se van cayendo entre desmayados y eróticos, pero luego se van desmoronando, deshaciendo, hasta que al final caen al suelo... y se transforman en gusanos, la otra cara de la muerte".¹⁴¹

¹³⁸ Angélica Abelleira. "La danza, otra manera de descubrir a López Velarde", *La Jornada*, México, 19 de junio de 1988, ABL.

¹³⁹ Anadel Lynton. "Cecilia Baram". Una vida dedicada a la danza, *Cuadernos de Danza* núm. 33, México, Cenidi Danza, INBA, 1997, p. 16.

¹⁴⁰ Reyna Barrera López. "In memoriam, Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

¹⁴¹ Elizabeth Pérez Liechti. "Raúl Flores Canelo, uno de los grandes coreógrafos mexicanos nos habla sin prejuicios" (1ª parte), *Galdética, El Universal*, México, 14 de abril de 1989, ABL.

POETA, OFRENDA A LÓPEZ VELARDE, m. Franz Schubert, Felipe Villanueva, Thompson, Piovani, Johannes Brahms, Robert Schumann, Manos Hadjidakis y Alcalá, 1988

El estreno de esta "ofrenda" fue en junio de 1988, centenario del natalicio de López Velarde, en el Teatro Hinojosa de Jerez, Zacatecas. Tras describir el estado emocional de Raúl Flores Canelo al término de la función, Angélica Abelleira recuperó un comentario del coreógrafo, quien dijo que la solución fácil hubiera sido recrear *La suave patria* —"por esa patria impecable y diamantina, o por la picadura del ajonjolí"— y que él prefirió dar a conocer "su poesía más íntima... En fin... no irme por la provincia y el rompo".¹⁴²

De tal manera, después de meditar calmadamente sobre cómo acercarse al poeta, decidió componer una biografía coreográfica, "un ballet lineal, sin trucos fáciles", apegado al orden cronológico en que sus poemas fueron escritos. Raúl describió como una de las principales características de la obra su ritmo cinematográfico y añadió que en ella se reflejaban varios estilos artísticos, "desde el romanticismo hasta lo popular, pasando por el expresionismo".¹⁴³

Arturo Alcántara entresacó las motivaciones e intereses del coreógrafo al producir esta obra, que intentaba rescatar las "dichosas dualidades de López Velarde; el conflicto de su religiosidad y su erotismo". Flores Canelo afirmó:

Quise llegar al otro lado, al de su tristeza, al de su sentido de culpabilidad... Es una obra que estremece al mundo litúrgico del poeta: la primera comunión de las jovencitas, el incienso, el sonido de los tacones en la iglesia, con la reacción en el poeta de unos orgasmos increíbles, a mi creer... Yo tomo mucho material de sus primeras obras, en las cuales aparece la mujer idealizada, aquella Fuensanta, su novia pueblerina, y por otro lado el contacto urbano del poeta con las prostitutas e increíbles mujeres refinadas.¹⁴⁴

La estrecha relación entre el poeta y el coreógrafo, apuntada ya por el mismo Raúl, resurgió en la nota de Evangelina Osio: "ambos provincianos, ambos soñadores, ambos mexicanos y ambos artistas. Uno, poeta que amó la danza, y el otro bailarín y coreógrafo que ama la poesía". Describió Osio cómo, con "vivísima y muy mexicana gracia macabra", el coreógrafo llevó a los espectadores por "el camino de las dualidades y el juego constante de los significados opuestos: nos habla de la pervertida ciudad, de la beatitud de los placeres mundanos donde la vida y la muerte son denominador y complemento".

Para Osio, Canelo tiñó de un colorido *naïve* a *Jaculatoria y Poeta*, coqueteando por

¹⁴² Angélica Abelleira. "La danza, otra manera de descubrir a López Velarde", *op. cit.*

¹⁴³ "Ballet Independiente en homenaje a López Velarde", *El Día*, México, 1 de junio de 1988, ABL.

¹⁴⁴ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, *op. cit.*, p. 140. (Raúl se refirió a *Jaculatoria* en este comentario.)

momentos con la cursilería; sin embargo, "cuando parece que va a adentrarse de lleno en ella, la esquivo milagrosamente con tintes de ironía y filoso humor negro".

La atención se fija en la atmósfera creada por el coreógrafo, un mundo provinciano en el cual desfilan "señoritas recatadas y otras no tanto; damas enigmáticas como un presagio constante de la muerte; las figuras blancas y las buenas conciencias representadas por los jóvenes rectos, píos y católicos, con sus sueños y tentaciones de la carne".

También apuntó Osio que el coreógrafo mostraba la provincia desde "la lente del enamorado eterno", desde una visión "mágica", descartando el costumbrismo con el que a menudo se le relacionaba: "La provincia no es tanto un punto en el espacio como la nostalgia de un bien irrecuperable. Él lo sabe aunque se defiende con la ironía".

Según la autora, Raúl se encontraba en una etapa de madurez "lozana" que le permitía crear "con espléndida claridad productos cargados de vitalidad, fuerza y un ingrediente rarísimo de encontrar en el intrincado mundo de la modernidad: la ternura; combinación que consideramos divinamente buena y endiabladamente acertada".

Finalizó sus comentarios refiriéndose a Raúl "como el 'eslabón' -de ninguna manera perdido- entre la vieja generación y los jóvenes de hoy, pues en su trabajo se detectan vestigios y expresiones características del modernismo mexicano, expresados a la luz de la contemporaneidad".¹⁶⁵

En el Homenaje a López Velarde organizado por el gobierno de Zacatecas, las obras de Raúl Flores Canelo fueron más ilustrativas que todas las mesas redondas sobre el tema: "las ofrendas coreográficas que interpretaron fueron de tal belleza visual y musical, que el público lo agradeció con un muy prolongado aplauso".¹⁶⁶

EL BAILARÍN, m. Eleni Karaindrou, 1988

El coreógrafo declaró que en esta obra no había querido representar el momento en que el bailarín se encuentra en escena, sino la escena íntima cuando éste se acicala antes de salir al foro: "Me interesa mostrar ese narcisismo... me importa retratar ese instante previo al gran momento, como el ritual de los toreros antes de salir al redondel. Después presento un baile de salón muy estilizado en el que participa toda la compañía".¹⁶⁷

Dos reporteras describieron lo que les atrajo de esta danza: "el artista hizo un despliegue de su fuerza muscular, en movimientos lentos, pero muy estéticos". Al

¹⁶⁵ Evangelina Osio. "Flores Canelo mostró una mágica visión de la provincia", *Tiempo Libre*, México, 7-13 de julio de 1988, expediente BI, Cenidi Danza.

¹⁶⁶ Arturo Alcántara Flores. "Toda la poesía de Ramón López Velarde es íntima", *Excelsior*, México, 21 de junio de 1988, ABI.

¹⁶⁷ Delgado Martínez. *Arrieros somos...*, op. cit., p. 143.

aparecer en escena su pareja, el juego de movimientos, los dibujos coreográficos y la limpieza de su ejecución "arrancaron al público sus aplausos".¹⁴⁸

Dallal se concentró en los intérpretes al escribir sobre *El bailarín*:

Percibe y da a conocer el regodeo que el verdadero bailarín descubre en su propio cuerpo. Por momentos, olvidándose de sí mismo, pero sin apartarse de su naturaleza introspectiva, asesta en el aire movimientos contundentes, tajantes, para volver, enseguida, a la asunción de esa actitud expectante, silenciosa, al mismo tiempo sensual que caracteriza a los danzantes profesionales, serios o excepcionales. La aparición de la otra solista conllevará imitación, dúo, ritmo a dos, relación a partir de lo interno, figuras y figuraciones dancísticas; constituirá sólo un complemento. Y al final, la entrada del resto de la compañía terminará por hacer que la atención se cifre de nueva cuenta en el personaje principal, en la profunda descripción que logran simultáneamente López Velarde y Flores Canelo: el bailarín.¹⁴⁹

Algunas disonancias, como la voz en *off* que recitaba el texto, carente de emotividad, así como el *scratch* de la grabación y la falta de un contraste al presentar *Poeta* y *jaculatoria* juntas, fueron puestas en evidencia por Osio. Después de recordar que Flores Canelo había sido sordo a los vaivenes de la moda, ensalzó la depuración de su estilo, alabando la ejecución de los bailarines, "quienes se lanzaron a una verdadera competencia en el arte del buen danzar":

El coreógrafo los hace deslizarse con una fuerza y agilidad de musicalidad contagiosa: dúos, tríos y danzas de grupo irrumpieron en la escena llenándola de movimiento, y a nosotros –los espectadores– que nos encontrábamos amarrados en nuestras butacas, nos llenó los ojos de color y forma, nos inyectó ritmo en las venas y regocijo en el corazón.¹⁵⁰

Flores Canelo diría que López Velarde supo penetrar en la personalidad del bailarín: "un poco la locura, alguien que se dedica a una profesión en la cual sabe que jamás va a ser rico. Como dice Ramón, el bailarín baila sobre lo utilitario, no busca otra cosa que el placer de bailar".¹⁵¹



El bailarín. Foto: Raúl Velázquez, 1988, ABI.

¹⁴⁸ Tere Fuentes y Miriam Brown. "Luce su ofrenda a López Velarde", *El Norte*, Monterrey, Nuevo León, 30 de julio de 1988, ABI.

¹⁴⁹ Alberto Dallal. "Preguntas nocturnas de Ballet Independiente", *La Jornada*, México, 7 de diciembre de 1989.

¹⁵⁰ Evangelina Osio. "Flores Canelo mostró una mágica visión de la provincia", *op. cit.*

¹⁵¹ Elda Maceda. "Ofrenda coreográfica a Ramón López Velarde", *op. cit.*



Capítulo 6. El "otro" Raúl

La distancia histórica nos ha permitido reconocer la pluralidad y diversidad de intereses existentes en las expresiones del MMDM. Alberto Dallal habla, en sus estudios sobre la danza en México, de la "variedad de tendencias y conceptos" dentro de dicho movimiento; no obstante, señala el predominio de la "tendencia mexicana o nacionalista" y puntualiza la necesidad de "estudiar a fondo las corrientes poeticistas, indigenistas, infantilistas, animistas, las incipientemente folklóricas, cosmopolitas, mitológico-populares y francamente políticas" del MMDM.¹

Matilde Aroeste coincide con los planteamientos de Dallal, y hace énfasis en la individualidad de los coreógrafos, que abordaron temáticas disímiles que podrían ubicarse dentro de grandes ramas, como "la introversión de la naturaleza humana", "el hombre como una naturaleza social", los "tiempos pasados", las "culturas distantes" o "lo concerniente a su presente".

Asimismo, aclara que la danza se volvió "multifacética en sus formas" pero manteniendo la convicción de que su vocación era "expresar pensamientos y sentimientos relevantes para la sociedad contemporánea".²

Ante estos comentarios, no sorprende la heterogeneidad en la temática y la estructura compositiva de Raúl Flores Canelo. Después de su inclinación hacia lo religioso y de la explosión creativa al fundar el BI—donde experimentó con obras urbanas y de contenido social— a mediados de los años ochenta se interesó en el psicoanálisis y difundió los beneficios de la danza mediante lo que llamó "catarsis liberadora". La danza contemporánea, decía, ponía en evidencia y cuestionaba los mitos que ataban al ser humano, que sufría una verdadera "psicosis sexual" al reprimir sus deseos y "evadir su realidad corporal" por el afán de cumplir con los protocolos sociales.

Este nuevo interés lo motivó a crear obras que abordaban lo sexual "sin obscenidad y de forma realista", en el marco de las pasiones humanas: el complejo de Edipo, la homosexualidad y el amor incestuoso. Según declaró, su intención era presentar "las otras caras de la vida", los problemas y posibles soluciones, persiguiendo una especie de psicoanálisis social.³

¹ Alberto Dallal. *La danza en México*, op. cit., p. 168.

² Aroeste Konigsberg, op. cit., p. 36.

³ "A través del arte se obtiene la libertad de las represiones", *El Heraldo de SLP*, San Luis Potosí, 20 de mayo de 1985, ABL.

Muchas de las obras que produjo motivado por estas reflexiones fueron incorporadas al movimiento de la danza-teatro, debido a sus características formales y conceptuales. Hubo quienes aseguraron que Flores Canelo era el padre de esta corriente, lo cual rechazó de inmediato, aunque aceptó que debido a sus necesidades expresivas había utilizado infinidad de veces las herramientas teatrales.

Alguna vez asentó que cualquier danza que se presentara en un foro era danza-teatro y que sus coreografías siempre habían sido "calculadamente teatrales", ya que desde la primera hizo que sus bailarines actuaran y hasta cantaran, razón por la que quizá lo querían volver "papá de tan moderno teatro danza".⁴

También por esas fechas, el coreógrafo hizo una importante alusión a su búsqueda de un lenguaje corporal propio, ya que, en su opinión, la técnica Graham no había podido integrarse a las características específicas del mexicano. De nueva cuenta defendió el sentido de la teatralidad en nuestra danza:

Pienso que el mexicano es un ser que vive en una realidad teatral, el rito es más teatral que coreográfico. En la procesión de *Queda el viento* o en *La espera* se traduce esa teatralidad de la que ninguna procesión puede escapar. La misma constitución física del mexicano lleva a movimientos recortados. Pasos cortos y consistentes. Posiciones encorvadas y piernas siempre en flexión. Éstas son algunas de las características fundamentales de campesinos e indígenas mexicanos, a diferencia de los cubanos, por ejemplo, cuyos movimientos son largos y ondulantes.⁵

En 1992 un crítico destacó la capacidad de Raúl y de su BI para adelantarse a su época, a pesar de la celeridad de los cambios en el campo dancístico mexicano durante la segunda mitad del siglo XX: "Desde su primera presentación, este ballet mostró una danza abierta a distintas técnicas y corrientes artísticas: danza identificada con una visión crítica y desmitificadora sobre México y América Latina".⁶

Concordando con estos antecedentes, mencionaré las coreografías que, sin relación directa con el nacionalismo, aunque no por ello sin aludir a México o a nuestra idiosincrasia, tocaron problemas urbanos, emotivo-introspectivo-biográficos o formales.

⁴ Socorro Meza. "La fiesta de su labor", *Sensaciones*, año 2, vol. 4, núm. 1, México, octubre-noviembre de 1989, ABI.

⁵ Miguel Ángel Quemain. "Hay saturación de movimientos en la mayoría de los grupos de danza contemporánea, dice Raúl Flores Canelo", s/r, 25 de agosto de 1985, ABI. El crítico afirmó que el uso de la teatralidad en el BI era un medio para encubrir las deficiencias técnicas. Raúl respondió: "La incorporación de aspectos teatrales en la danza es parte de una propuesta, de una estética, que en el caso de nosotros, hemos seguido desde nuestras primeras creaciones. Cada temporada de danza es un proceso de experimentación constante".

⁶ "Flores Canelo, nueva visión de danza mexicana", *Cine Mundial*, México, 6 de julio de 1992, expediente RFC, BNA.

En palabras de Raúl Flores Canelo, después de seis meses de vivir en Nueva York y quince años en la ciudad de México, le "brotó la temática urbana". Al concretar sus ideas sobre la ciudad, se atrevió a hacer un ballet "chilango", *Queda el viento*, pero no por ello abandonó a sus danzantes y calaveras.⁷

En realidad, muy pronto en su carrera, el coreógrafo mostró interés por los problemas derivados de las situaciones vividas en las urbes. Muchos de sus personajes representaron a habitantes envueltos en las incongruencias y la violencia ciudadinas. Su sensible olfato lo llevó a ocuparse de momentos clave dentro de la vida y la cultura mexicana, señalando las transformaciones y el deterioro generados por las políticas económicas.

La Guerra Fría había sumido a los países occidentales en una política de vigilancia anticomunista, a la vez que en una ideología de consumo e hipócrita respeto a las normas sociales. A mediados de los años cincuenta, la figura de James Dean motivó a los jóvenes a buscar una forma de expresión propia, que si en un principio fue un tanto irresponsable, pronto dio signos de politización y compromiso.

A fines de la década de los sesenta, el país, y la ciudad de México en particular, empezaron a crecer desahoradamente. Cinturones de miseria comenzaron a albergar a miles de campesinos forzados a trasladarse a la ciudad en busca de mejores perspectivas. Estos cambios no pasaron inadvertidos a los artistas mexicanos que, como Carlos Fuentes, tomaron a la ciudad como eje de sus reflexiones. En *La región más transparente* (1958) Fuentes convirtió a la capital mexicana en "gran personaje" y recuperó "el aliento de los muralistas al pintar la ciudad en un fresco inmenso".⁸

Vicente Leñero ganó en 1963 el premio Biblioteca Breve con su novela *Los albañiles*, en la que recuperaba la temática social y el habla coloquial de los sectores populares de la ciudad. Como contraparte, el grupo de escritores y artistas conocidos como "La mafia", que estableció sus dominios en la Zona Rosa, se desligaba de las raíces populares, admirador de las nuevas corrientes que venían del extranjero.⁹

En la época de inicio del B, Flores Canelo se sintió atraído por el "hippismo", movimiento de contracultura estadounidense. En México los hippies se identificaron con los indígenas, "se pusieron huaraches, cotones, camisas de manta", repudiaban conscientemente "los frutos negativos de la civilización occidental".¹⁰ El rock de la segunda mitad de la década comenzó a manifestar la toma de conciencia y abanderó nuevas formas de percibir y sentir la vida. En este movimiento se dio también "una inclinación hacia la religiosidad místico-esotérica, cristiana y orientalista, visionaria y psicológica",¹¹ que el coreógrafo abordó en algunas de sus obras.

⁷ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". *Una vida dedicada...*, op. cit., p. 46.

⁸ José Agustín. *Tragicomedia mexicana 1*, op. cit., p. 144.

⁹ *Ibid.*, pp. 219 y 221.

¹⁰ *Ibid.*, p. 245.

¹¹ *Ibid.*, p. 243.

Con esta temática, Raúl creó tres obras (*Librium*, *Ceremonias* y *El fin*) que se encuentran entre los rubros del comentario social y la problemática urbana. En ellas hizo uso del collage, tanto musical como visual, y de una dramaturgia libre que dejaba al espectador la posibilidad de llegar a sus propias conclusiones. Estas obras destacaron no sólo por su osada temática, sino por la manera de ponerlas en escena, fresca, libre, punzante.

LIBRIUM, m. Charlie Parker y Tomasso Albinoni, 1967

Librium se presentó en agosto de 1967 en el PBA, durante el Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea. Este festival fue de gran importancia, ya que permitió mostrar coreografías tan distintas como *La Bayadera* de Petipa y *You bastard...* del polémico artista Juan José Gurrola. Raúl expresó su alegría de encontrar un público con capacidad de apreciar las distintas propuestas y constatar que "no sólo de folclor vive el hombre."¹² Compartieron esta temporada con el BCM, BNM, BCON y la Compañía de Danzas Tradicionales de Japón.

Juan Vicente Melo opinó que la presentación del BI —en específico su obra *Librium*, en la que encontró cierta influencia de Paul Taylor— sacudió el ambiente dancístico nacional. El crítico hizo referencia al proceso de Raúl, que después de caracterizarse por el predominio del humor, la inocencia, la nostalgia y la ternura —en sus primeros trabajos— había adquirido mayor claridad, voluntad de orden y rigor, "sin perder por ello la frescura". Hizo hincapié en que el vestuario y el empleo de accesorios habían perdido la nota folclórica para alcanzar una verdadera significación:

Raúl Flores Canelo ha conseguido resumir admirablemente en este ballet todas sus preocupaciones y eliminar todos los elementos parásitos... el "argumento", por otra parte, ya no es una referencia meramente literaria o sentimental sino una razón de danza... Cierta disposición escultórica —reminiscencia y homenaje de Rodin— anula el pintoresquismo ingenuo que dominaba los anteriores trabajos.¹³

A Jaime O'Farril le pareció un "simpático número" que mostraba los efectos de las pastillas *Librium* en el organismo. Mencionó el contraste musical Albinoni-Parker y concluyó que "este ballet fue, sin duda, uno de los más gustados".¹⁴

Cuando el crítico Jorge Silva intentó obtener mayor información sobre la creación de esta obra, "un éxito de la temporada", Raúl, con un desplante tí-

¹² Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", s/r (1967), ABI.

¹³ Juan Vicente Melo. "Conmoción en Bellas Artes: Fealy, Flores Canelo y Gurrola reviven la danza en México", *Siempre*, México, 6 de septiembre de 1967, ABI.

¹⁴ Jaime L. O'Farril. "En el arte de la danza", *Impacto* núm. 914, México, 6 de septiembre de 1967.

pico, le dijo que ya no tenía interés en ella, pues la angustia que le había causado componerla lo había enfermado, convirtiéndose en un asunto "de vida o muerte".¹⁵

En 1970, durante su gira a La Habana, Flores Canelo tuvo oportunidad de hablar ampliamente acerca de *Librium* con José Manuel Otero. Explicó entonces que en ella había querido mostrar la dependencia de los tranquilizantes, ocasionada por la vida agitada y despersonalizada de mediados del siglo xx. Criticó su uso, ya que servían para transportarse a mundos ideales que desaparecen después de la ensoñación.¹⁶ El crítico comentó que la música poseía una función psicológica dentro de la obra, ya que Parker expresaba la realidad, mientras que Albinoni, la evasión.

Según Anadel Lynton, *Librium* era una danza abstracta en la que el uso del vestuario era fundamental para apoyar el significado: cuando se hacía alusión a la vida urbana los bailarines se ponían unos impermeables arriba de los mallones amarillos y blancos que portaban y corrían dramáticamente, golpeándose unos con otros, mostrando agresividad y competitividad.

La obra tenía cuentas definidas y utilizaba un desplazamiento geométrico y movimientos cortados para mostrar el estrés propio de la ciudad. Como contraste, Raúl introdujo una mujer de pelo suelto con una gran sombrilla multicolor que se paseaba tranquilamente en medio del caos. Los ciudadanos consumían entonces los tranquilizantes y de inmediato cambiaba el clima de tensión por el de serenidad. Se despojaban de los impermeables y los amontonaban a un lado del escenario, mientras que la mujer de la sombrilla daba término a la danza hurgando entre montones de basura y desperdicios.¹⁷

En opinión de Efraín Moya, esta coreografía era muy modernista y tenía buena aceptación del público.

CEREMONIAS, m. popular italiana, 1972

Ceremonias fue la reposición de una obra montada en 1970 (*Cuatro ceremonias*, m. Gionmbini, Federici y Scopini) que mostraba una problemática actual, pero la gente de danza parecía no interesarse en ella. Los personajes -afectos a las drogas



Librium. Foto: Jorge Contreras C., 1967, ABL.

¹⁵ Jorge Silva. "Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

¹⁶ José Manuel Otero. "Raúl Flores Canelo habla de *Librium*, obra que estrenará el próximo sábado en el Mella", *Granma* 13, La Habana, Cuba, 11 de septiembre de 1970, expediente RFC, Cenidi Danza.

¹⁷ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

y la música de moda—dejaban sus hogares para unirse a las sectas religiosas en busca de su identidad.

Estaba estructurada en cuatro secciones y el tema era, una vez más, el hippismo. Los movimientos eran suaves y los bailarines se subían unos sobre otros para levantar y manipular telas rojas.¹⁸

Felipe Cazón comentó en 1971 que el tema de esta obra giraba en torno a rituales de doctrinas que proclamaban la violencia. La interpretación no fue de su agrado pues, dijo, los bailarines habían mostrado “poca expresión dramática, hasta el grado de parecer objetos”.¹⁹

Otra crítica observó, en cambio, que en *Cuatro ceremonias* Raúl confirmaba sus calidades: “dominio rítmico, plena seguridad en los desplazamientos hilados con suave sencillez, sin esoterismos ni discursos cansones, búsqueda de la gracia eminentemente plástica sin injertos filosóficos apantallantes”.²⁰

Hiram señaló que esta obra se montó cuando la Época de oro ya había finalizado y aún no se consolidaba otra corriente interesante. Guiado auténticamente por sus intereses al montarla, Raúl planteó, quizá de manera inconsciente, nuevos derroteros.²¹

EL FIN, m. Modern Jazz Quartet y Jim Morrison, 1969

Unas frases de Walt Whitman fueron usadas como inspiración y como texto dentro de la obra: “He oído unos jaguares que hablan del comienzo y del fin... Nunca ha habido otro comienzo que éste de ahora, ni más juventud que ésta. Nunca más perfección que la que tenemos, ni más cielo, ni más infierno que éste de ahora”.

La coreografía se presentó en el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea en el PBA. Una reseña de la época indicó que coreográficamente era pobre, además de asemejarse a un ballet de Merce Cunningham.²²

En opinión de John Fealy, el coreógrafo había logrado adentrarse en esta obra, cuya idea era cíclica: “Violencia en una forma u otra, produce siempre violencia. La indiferencia, la pseudo-paz, sirven para engendrar la siguiente fase.



El fin. Foto: Muñoz, 1969, ABI.

¹⁸ Alberto Domingo. “La vida airada”, *Siempre! Presencia de México*, México, 2 de febrero de 1972, expediente HG, Cenidi Danza.

¹⁹ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 3, parte I, op. cit., p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, op. cit.

²² Raúl Torres. “Ballet Independiente”, *Hoy, Arte y Cultura*, s/f, ABI.

Aun las ideas y filosofía pacifistas, amorosas de un gurú, terminan en una especie de orgía sexual sin sensualidad". Para el crítico la obra, a pesar de ser difusa, expresó la idea de Flores Canelo; sin embargo, Fealy señaló una tendencia del coreógrafo a repetirse y sugirió "más concentración, más construcción, menos experiencia de improvisación" para las próximas obras.²³

En 1984 Luis Bruno Ruiz expresó una opinión distinta, al describirla como "un ballet humanista, muy interesante":

Aparece gente que vive como en un mercado de angustias, sonrisas y vanidades, y que sin embargo guarda silencio ante la figura respetable de un profeta que predice la paz. Esta imagen idílica se rompe cuando a espaldas de los seguidores se afilan las lenguas de brillantes cuchillos.²⁴

Cinco años después, al hablar con Pedro Moreno acerca de la retrospectiva que estaba planeando, Raúl comentaría que a pesar de haber vivido por algún tiempo en San Francisco y Nueva York, no se había contagiado del furor del hippismo. También confesó su recelo hacia dicho movimiento, pues el mundo no cambiaría con una "revolución" de ese tipo. El coreógrafo describió su obra:

Empieza con un quinteto que representa la alta sociedad en una fiesta y unos jóvenes alrededor aburriéndose soberanamente... aparece un personaje que subyuga a los jóvenes pues les ofrece mayor diversión... los jóvenes caen en el entusiasmo, pero es un entusiasmo muy artificial producido por el sexo, las drogas y todo eso. Hacia el final de la obra esos jóvenes sucumben y quedan como sepultados entre un montón de basura que les cae como del cielo. Para terminar con un simple trabajador, un hombre de lo más normal, que entra a barrer toda la basura.²⁵

Después de casi veinte años de haberse estrenado, Diana Flores reseñó esta coreografía, que fue presentada junto con *Preguntas nocturnas*, indicando que en ella se mostraba con crudeza un mundo en el cual "gran parte de los valores humanos y espirituales se habían perdido".²⁶

PERVERTIDA, m. Agustín Lara, Silvestre Revueltas, P. Sarde, J. Addison y Juan Gabriel, 1990

Esta obra se le solicitó a Raúl Flores Canelo para estrenarse en el PBA durante el

²³ John Fealy. "El Ballet Independiente", s/r (1969), ABI-BNA.

²⁴ Luis Bruno Ruiz. "Promueven buenos espectáculos", *Excelsior*, México, martes 21 de agosto de 1984, ABI.

²⁵ Pedro Moreno. "Volverá el ballet de Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

²⁶ Diana Ramos Flores. "Inició la temporada de Ballet Independiente, presentó el estreno de *Preguntas nocturnas*", *El Heraldo*, México, 2 de diciembre de 1989.

II Gran Festival de la Ciudad de México. Para esta ocasión —la única en su vida—, se le proporcionó un apoyo económico considerable, por lo que sintió por primera vez la emoción de “comprar buenas telas” y “hacer escenografías”, olvidándose de su acostumbrado “reciclaje”. Expresó que se iba a “aventar un rollo sobre la ciudad”, algo que hacía mucho tiempo “le quería decir”.²⁷

Raúl nunca se planteó esta obra como un homenaje “porque esa palabra la detesto”, sino como una declaración de amor a la ciudad que, como reiteró, “me tiene atrapado desde que llegué a ella con mis huaraches”.

Pensar y documentar el asunto de esta coreografía le consumió bastante tiempo, pero una vez aclarada la idea, tardó sólo un mes en llevarla a escena. La célebre frase de Agustín Lara “te quiero aunque te digan pervertida” le sirvió de inspiración; a Arturo Alcántara le dijo que amaba a esta ciudad por su perversión “porque lo es, es una ciudad corrupta”. Sin embargo, aclaró que, a diferencia de otras grandes ciudades, en México había encontrado lugar para la ternura.

Para Raúl era un privilegio conocer los bajos fondos de la ciudad, sus cabarets y barrios (Tepito, Santa Julia, la colonia Guerrero, La Merced), que inspiraron el ambiente de algunas de sus coreografías. Amante de esta ciudad, nunca se quejó de vivir en ella, ni protestó por la contaminación o la corrupción. El D. F. era como un mal amor: “quisieras dejarlo pero siempre regresas”. Convencido afirmaba: “Amo la ciudad y por eso no me he ido”.²⁸

En *Pervertida* Raúl quiso experimentar y cambiar su modelo compositivo, por lo que decidió trabajar sin un orden cronológico, con base en una estructura modular, en la que cada una de las partes era independiente y se podía jugar con su orden.²⁹ Sin embargo, lamentó que, al no haber desarrollado transiciones, se produjeran saltos drásticos entre lo dramático, lo cómico y lo satírico, que eran demasiado contrastantes: “el cuadro de la casa de las lágrimas, inspirado en la vida de las prostitutas, que es totalmente dramático, da paso a *Tragedia en Polanco*, que es totalmente cómico”.³⁰

La estructura de la carpa fue su influencia, de la cual no se avergonzaba: “a mí me vale repetir estructuras mías o de otros coreógrafos”.³¹

Raúl declaró que nunca fue pervertido pero que había visto a muchas perver-

²⁷ César Delgado Martínez. “Gané mi galardón más importante”, *Excelsior*, México, 22 de mayo de 1990, expediente RFC, Cenidi Danza.

²⁸ Arturo Alcántara Flores. “*Pervertida* y *La visita*, estrenos en el II Gran Festival”, *Excelsior*, México, 11 de agosto de 1990, expediente, BI, Cenidi Danza.

²⁹ Tiempo antes había montado al grupo Barro Rojo *Tragedia en Polanco*, coreografía integrada dentro de *Pervertida* que, al ser estrenada con el BI, resultó molesta para mucha gente. (Arturo Alcántara Flores. “Danza nacional con personalidad propia, meta”, *Excelsior*, México, 29 de agosto de 1991, expediente BI, Cenidi Danza.)

³⁰ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 149.

³¹ Manuel Arista. “*Pervertida* o por ella aunque mal pague”, *Tiempo Libre*, México, 16 al 22 de agosto de 1990, ABI.

tidas, por lo que le fue posible hablar de ellas de manera tan abierta. Advirtió, asimismo, de la existencia de situaciones autobiográficas dentro de esta obra, sobre todo en las dos últimas escenas, ya que al crearla, tuvo presente a su tierra y a su familia, recogió vivencias de sitios y personas que habían hecho de él "lo que soy".³²

Angélica Téllez escribió una nota sobre *Pervertida* donde recuperó las siguientes palabras de Raúl: "... la obra parte de una metáfora, donde uso a la mujer o a varias mujeres... que van desde la Malinche hasta algunas vedettes, las cuales no quiero mencionar...".³³ Por medio de ellas, pretendía reflejar la vida de la ciudad de México a lo largo de cuatro siglos.



Pervertida. Foto s/a, 1990, ABL.

En *Pervertida* Raúl se permitió muchas locuras, por lo que tenía miedo del estreno, sentimiento que no había experimentado en mucho tiempo. Irma Vega, quien incluyó en su nota los comentarios de agrado y desagrado del público -"Si yo fuera autoridad no permitiría que se exhibiera esto en BA"-, describió la coreografía siguiendo el título de cada una de sus partes:

Al inicio aparece un grupo de bailarinas de cabaret de los años veinte, que representan el amor más allá del bien y del mal; "Teporochos"... presenta una estampa del popular Tepito, o de cualquier barrio de la ciudad, con sus prostitutas de quinta categoría, sus drogadictos, minusválidos perdidos y barrenderos... "Encuentro" (es el) origen de la sumisión de la raza mestiza, el encuentro de la Malinche y Hernán Cortés... "Casa de lágrimas": la tiranía de la madrota, el hambre y la miseria...

Vega hizo referencia a *Tragedia en Polanco*, "cuyo tema es la vida de un gay solitario y aburrido que se enamora del clásico Tarzán de barriada, quien después de tener relaciones amorosas con él se acuerda de su machismo y lo abandona".³⁴

Para Ana María González esta obra fue una representación casi literal de la letra de Juan Gabriel, "un festín para los ojos acostumbrados a la jotería acentua-

³² César Delgado Martínez. "Sobrevivimos por convicción: Flores Canelo", *op. cit.*

³³ Angélica Téllez Trejo. "La perversión de Flores Canelo", *El Universal*, México, martes 21 de agosto de 1990, ABL.

³⁴ Irma Vega. "Crónica en vivo y a todo color con el Ballet Independiente", *El Sol de México*, México, s/f, ABL.

da de cómicos de tercera". Consideró que la obra era poco profunda y comentó que no podía considerarse como "un homenaje digno para la capirucha y su gente de la vida real".³⁵

PLAGIOS, m. Villarreal, Brown, Caballero, Franz Schubert, Robert Schumann, Lopresti, popular de la India y folclórica mexicana, 1968

Durante la XIX Olimpiada, con sede en México,³⁶ el BI participó en el III Festival de Danza Clásica y Contemporánea (1968). Presentó dos programas en mayo, en el recién remodelado Teatro del Bosque. *Plagios* aparece en el primero junto con *Jardín y Voces* de John Fealy, *Cuarteto de Nellie Happee*³⁷ y *Bachianas* de Joan Gainer. El segundo programa estuvo formado por las coreografías *Capriol* y *Jardín* de Fealy, *Cuarteto de Happee*, *Bachianas* de Gainer y *Librium* de Flores Canelo.

Plagios se acompañaba de una frase de Jaime Sabines que seguramente sirvió de inspiración a la obra: "Cuando tengas ganas de morirte no alborotes tanto: muérete ya".³⁸

Juan Vicente Melo apuntó que Raúl, con "mirada inquietante", hacía referencia a la muerte y la agonía, y suscitaba "otras provocaciones".³⁹

Raúl le relató a Anadel Lynton que esta obra había sido antecedente de *Terpsícore en México*, aunque de algún modo también era el planteamiento de *Tema y evasiones*.⁴⁰

Luis Bruno Ruiz calificó esta obra como un "ballet del absurdo", por las siguientes razones: "por la superposición de música y danzas, estilos y técnica muy diferentes sucediéndose cuando menos se espera. Muerte y alegría. Tristeza y humanismo a la vez. Danza *par terre* y *fouettés* en sus 33 tiempos. Danza del absurdo pero con el valor que tiene el teatro moderno. También tiene algo a lo Charles Weidman".⁴¹

³⁵ Ana María González. "Dfiesta", *La Jornada*, México, jueves 23 de agosto de 1990, ABl.

³⁶ En la Olimpiada Cultural participaron numerosos grupos extranjeros que enriquecieron la escena nacional: Ballet de Canadá, Antonio y sus Ballets de Madrid, Ballet Nacional de Cuba, Ballet Teatro de Holanda, Ballet de la Ópera de Finlandia, Ballet Bayanihau, Ballet Estudio de Praga, Martha Graham y su Compañía de Danza, Solistas del Ballet Bolshoi, Merce Cunningham, Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París, Ballet Folclórico Zhok de la República de Moldavia, Teatro y Danzas de España de Luisillo, Ballet del Teatro de la Ópera de Dusseldorf, Ballet Olímpico Idla de Suecia, Ballet del Siglo XX y Ballet Folclórico Rumano Ciocirlia, que alternaron en el escenario de Bellas Artes con el Ballet de los Cinco Continentes. (50 años de danza. Palacio de Bellas Artes, México, INBA-SEP, 1986.)

³⁷ Luis Bruno Ruiz escribió que con *Cuarteto* se podría pensar en la existencia de una compañía semejante a la del Ballet Teatro de Holanda, que participó también en la Olimpiada Cultural, ya que demostraba que "tenemos coreautores plenamente preparados para llevar a cualquier compañía o grupo a la más brillante avanzada de la danza y el ballet". (Luis Bruno Ruiz. "Temas de ballet", *Excelsior*, México, 14 de mayo de 1968.)

³⁸ Programa de la XIX Olimpiada, México, 1968.

³⁹ Margarita Tortajada Quiroz. *Danza y poder II*, capítulo 2, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁰ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". Una vida dedicada..., *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ Luis Bruno Ruiz. "Temas de ballet", *Excelsior*, México, 14 de mayo de 1968.

Obras emotivo-introspectivo-biográficas

Aunque todas las obras de Raúl son personalistas, en el sentido de que aborda su temática desde la perspectiva de un interés propio y desde esa mirada suya tan característica, algunas se relacionan directamente con sus sentimientos y vivencias. Se podría decir que existe una mayor liga emotiva y biográfica en las coreografías que responden a esta categoría.

En ellas se reflejan también la incursión en problemas de corte íntimo y el interés de Raúl por el psicoanálisis, por lo que conllevan una reflexión profunda, aunque expuesta de manera sencilla.

ELEGÍA, m. popular rumana, 1970

El periódico *Excelsior* anunció la participación del BI en el V Festival de Danza Contemporánea en Bellas Artes. En una entrevista cercana a la presentación, Raúl Flores Canelo hizo la siguiente referencia a esta obra: "una danza que, como su nombre lo indica, es un poema de amor; son imágenes que discurren en la conciencia de una mujer enamorada –podría ser también un hombre– de un amor imposible que tuvo su clímax en lo pasado".⁴²

Ricardo Mungarro escribió que *Elegía* era un "hermoso poema plástico" que "afirmaba al hombre en la vida". Para Jaime O' Farril la obra expresaba un mensaje de "amor y belleza", sin hacer uso de elementos fuera de la danza.⁴³

La función programada para tal ocasión estaba formada por coreografías dramáticas, como *A* de John Fealy;⁴⁴ con seguridad, *Elegía*, con su tono lírico, la equilibraba. Raúl abordó en otras ocasiones el tema del amor imposible o perdido, y logró su acertado manejo en sus coreografías sobre Ramón López Velarde.



Elegía. Foto: Eduardo López R., 1970, ABI.

SOLO (La autodestrucción es la consecuencia de la vida no vivida), m. Silvestre Revueltas, 1977

El autor describió el tema de esta obra: "El miedo y la frustración como elementos de autodestrucción como consecuencia de la vida frustrada que puede afectar

⁴² "Amor, angustias, bomba, Biafra, temas de las coreografías de Ballet Independiente", *Excelsior*, México, 12 de abril de 1970.

⁴³ En Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, capítulo 2, op. cit., p. 207.

⁴⁴ Raúl calificó *A* de John Fealy como un ballet muy dramático, con la presencia de tres adolescentes, una pareja de novios jóvenes, una niña, una monja y una suripanta: "El miedo poco a poco se apodera de ellos hasta que se define la causa: el estallido de la bomba atómica; los personajes quedarán desnudos –hasta donde permita la censura– apilados como en un campo de concentración". "Amor, angustias, bomba, Biafra...", op. cit.

al individuo dentro del medio".⁴⁵ Por lo aquí descrito, parece que Raúl retomó el tema planteado ya en *Epitafio para un muchacho sin destino*.

La obra presentaba el enfrentamiento de un hombre solitario con su imagen y con las imágenes que evocaban su pasado. Luis Bruno Ruiz ensalzó a Luis Zermeno (bailarín y actor) por su interpretación en esta obra, de proyección psicológica: "Él ve su imagen en un espejo y se pierde a sí mismo para volverse a encontrar. Mira a la mujer amada, que es sólo una mujer en eterna huida. Existe un estado transferencial pleno de sentimiento poético".⁴⁶

Manuel Hiram dijo que no comprendía la razón por la cual Raúl nombró a esta obra *Solo*, ya que la bailaba toda la compañía. Comentó que cuando Raúl la compuso, todavía estaba ligado a los temas de los años sesenta, y la describió:

Era una especie de ceremonia, en la que aparecía una mujer encinta tocándose el vientre junto con varios hombres, que completamente flexionados caminaban junto a ella creando una imagen muy llamativa. La cara de la mujer estaba ligeramente ladeada, mirando al público y se notaba en su expresión una placidez que lograba emocionar. Había también una lucha, un dueto entre Jorge Gale y Mario Rodríguez en el que nunca se tocaban; sin embargo, siempre estaban juntos. Al igual que *Ceremonias*, cada sección de esta obra representaba un ritual que tenía que ver con distintas situaciones por las que atraviesa el hombre.⁴⁷

DE JAULAS Y MARIPOSAS, m. George Crumb, 1981

Esta coreografía fue calificada de fracaso por su autor. Desapasionadamente, ofreció sus razones: "no me salió porque mientras la elaboraba yo sufría una etapa depresiva en mi propia vida". Le confesó a Patricia Cardona que con ella había aprendido una gran lección, al darse cuenta de que con semejante estado de ánimo, no era posible "sacar una obra adelante".⁴⁸

Era una obra "un tanto cansada que de forma alegórica planteaba la búsqueda y la pérdida de la libertad del espíritu".⁴⁹

Una reseña periodística que concede un buen espacio a los estrenos de Flores Canelo, entre ellos *De jaulas y mariposas*, ofreció una descripción:

⁴⁵ "Gran técnica e imaginación en el Ballet Independiente", s/r, expediente HG, Cenidi Danza.

⁴⁶ Luis Bruno Ruiz. "Añoran los ballets de los años 50s", *Excelsior*, México, 24 de septiembre de 1977, expediente HG, Cenidi Danza.

⁴⁷ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

⁴⁸ Patricia Cardona. "Temporada de Flores Canelo en la UNAM, con la obra *Tres fantasías sexuales y un prólogo*, a partir del 13", *op. cit.*

⁴⁹ Ma. Elena Matadamas Jiménez. "La falta de temática en la danza contemporánea es una enfermedad: Raúl Flores Canelo", s/r.

Este hombre está en una jaula, con una mujer posesiva, que trata de liberarse de ella y cae en otra jaula, en donde intenta poseer a otra mujer en la forma en que él es poseído... vuelve a la primera mujer, se siente oprimido (se acerca a) una tercera mujer y ésta lo atrapa en otra relación donde al final queda en posición de un feto...

Raúl explicó que utilizó la mariposa como un símbolo de libertad, pues es un insecto de vida muy corta "pero muy eufórica". La obra surgió de sus lecturas sobre psicología, en específico del narcisismo y la dependencia. Habló sobre la libertad de los niños y cómo el ambiente familiar conduce a su pérdida "por la dependencia que tenemos de otros seres... es un tema freudiano, aunque digan que está pasado de moda, pero yo pienso que no".⁵⁰

Patricia Cardona reconoció que la obra lograba crear "un clima o ambiente" e hizo alusión a importantes aspectos formales que nos permiten percibir la originalidad del coreógrafo: "se da el contraste de los focos luminosos de atención y la generalizada oscuridad del foro. En esquinas opuestas de una misma diagonal, dos acciones dancísticas simultáneas permiten desarrollar el epígrafe de la obra, 'Quien ha perdido la libertad, ya no tiene nada que perder'". Sin embargo, concluyó que estos estrenos "no ofrecen nuevas ideas dancísticas que nos hagan ver otra dimensión del autor".⁵¹

Raúl Díaz escribió que la obra era interesante, ya que a pesar de tratar un tema "muy manejado", la creatividad del coreógrafo permitía "nuevas interpretaciones". Se centró en el aspecto "narrativo" de la obra:

De jaulas en la diaria presencia -a ratos insufrible, a ratos deliciosa- de la permanente compañera... De jaulas y mariposas en el ordinario devenir de la pareja que no obstante continúa hasta alcanzar, o no alcanzar y hacer por último, que uno, tal vez los dos, se refugien en el mítico regazo de la madre.⁵²



De jaulas y mariposas. Foto s/a, 1981, ABL.

⁵⁰ "Raúl, Flores Canelo: hay hombres que no tienen la capacidad para la libertad", *El Día*, México, 30 de abril de 1981, ABL.

⁵¹ Patricia Cardona. "Mozart y Pérez Prado en la coreografía de Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

⁵² Raúl Díaz. "De jaulas y mariposas, oraciones y acullá (Flores Canelo y compañía)", *Figaro, Arte y Tiempo*, México, 28 de abril de 1981, ABL.

SOLILOQUIO, m. Franz Schubert, 1981

Estrenada en el PBA, esta obra se inspiró, según afirmó su autor, en la vida de una mujer joven que estaba buscando una casa de asistencia: "Un día ella estaba leyendo uno de esos anuncios que aparecen en el periódico: Se renta apartamento amueblado, conducta intachable. Hablé con ella, me contó un poquito de su vida, por ahí empezó".⁵³

Raúl le comentaría a Patricia Cardona que en *Soliloquio* había reunido todo lo que le impresionaba de la gente sola, de esos anuncios que rezaban "Se renta cuarto amueblado para hombre soltero y honorable... Se renta recámara a señorita honorable y con referencias. Imagínate, qué patético. Entonces visualicé un cuarto de ese tipo al que llega una mujer sola para vivir en él".⁵⁴

En una reseña de la obra se dijo que hablaba de la soledad, del desamor y de la desesperanza; según este periodista, Raúl Flores Canelo se apartaba con ella de dos de sus vetas principales: lo mexicano y lo humorístico, para inscribirse en una corriente dancística "donde sobresale la parte teatral en la interpretación aunque no se haga uso de la palabra".⁵⁵ Mencionó, asimismo, la influencia de Anna Sokolow en ella.

Tres años después de su estreno, Dallal abordó *Soliloquio* haciendo hincapié en la interpretación, no sin antes reconocer el "espíritu de seriedad del coreógrafo": "Silvia Unzueta... ha entendido muy bien el lenguaje de Flores Canelo, su tendencia a ilustrar, a contar, siempre dramáticamente sus historias, su sobre-explicación de los proyectos y los sentidos de sus danzas. En *Soliloquio* sobran y sobreactúan dos sillas y una maleta...".⁵⁶

Una nota del *Meridiano de la Danza*, de San Luis Potosí, se congratula de la selección musical de *Soliloquio* que, grabada en vivo, tenía más calor humano, "inusitado en una coreografía de soledad". Continúa la nota subrayando la profundidad psicológica, el tema crudo, y la fuerza interpretativa de la bailarina:

[El tema] encontró en el cuerpo de Silvia Unzueta las fibras necesarias para lograr una interpretación dramática y desgarradora. Silvia encarna con-



Soliloquio. Foto: Raúl Velázquez, 1981. ANI.

⁵³ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 125.

⁵⁴ Patricia Cardona. "Temporada de Flores Canelo en la UNAM, con la obra *Tres fantasías y un prólogo*, a partir del 13", op. cit.

⁵⁵ Delgado Martínez, *Arrieros somos...*, op. cit., p. 125.

⁵⁶ Alberto Dallal, "Cinco obras contemporáneas", op. cit.

movedoramente a ese personaje mitad freudiano mitad sartiano que arrastra su existencia dentro de una maleta llena de fetiches. Una muñeca como símbolo de sí misma, una mujer en busca de afecto, cuyas fantasías, representadas por una mascada de seda con la que danza evocadoramente, la mantienen alejada-protegida de una realidad abrumadora, recordando en soliloquio viejos amores en una habitación que se alumbra con una lámpara verde.⁵⁷

PREGUNTAS NOCTURNAS, m. Glenn Branca, Wim Merten, Jurgen Kneiper y Eleni Karaindrou, 1989 (selección y edición musical de Rafael Castanedo)

"Todo en la noche vive una duda secreta, el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar" (*Nostalgia de muerte*, Xavier Villaurrutia).

Alberto Dallal escribió que *Preguntas nocturnas* era una exploración sobre las vivencias de la adolescencia. El crítico otorgó un carácter biográfico a la obra, no sin agregar que toda creación artística contiene elementos que brotan de la experiencia personal de su realizador.

Los personajes "resultan invocaciones de las figuras clave de la niñez y la adolescencia de Flores Canelo", y señala a la madre, los parientes, los amigos, los hombres de trabajo, "con cuyo trato directo o indirecto quedó impresionado". Las soluciones coreográficas y escénicas referentes a situaciones de agresividad y violencia destacan en su nota, que aclara su ubicación en el primer plano escénico:

El fuste, el látigo, las actitudes marcadamente varoniles y hasta machistas, así como el acoso a un adolescente sensible, enamorado de la belleza y del movimiento de los cuerpos; todos estos ingredientes hacen de *Preguntas nocturnas* una danza atractiva, dinámica, fluida, participe del mismo estilo evocativo e invocativo aplicado por Flores Canelo en su homenaje a López Velarde.⁵⁸

Con *Preguntas nocturnas*, Óscar Cuéllar se introdujo en su propio mundo psíquico y recreó sus recuerdos y experiencias adolescentes: "aquel que recuerda y pregunta en la noche recupera el control de su presente, una vez que respondió a sus propias preguntas". En forma sintética describió el crítico: "Flores Canelo, dueño de una trayectoria... hace de su coreografía un ámbito que le permite desandar el camino en busca de ciertos nudos clave en su formación como gente de danza, y así de simple, como hombre...". Resaltó el uso de todos los recursos que le permiten al coreógrafo "decir algo", como la palabra, la expresión corporal, la iluminación, el vestuario, la escenografía y la música.

⁵⁷ *Meridiano de la Danza*, s/r, San Luis Potosí, San Luis Potosí, 21 de mayo de 1985, ABI.

⁵⁸ Alberto Dallal. "Preguntas nocturnas de Ballet Independiente", *La Jornada*, México, 7 de diciembre de 1989.

Cuéllar enumeró los recuerdos íntimos reflejados en la obra:

mujeres que se despiden en fantasmales estaciones de ferrocarril; parejas ataviadas como en los retratos antiguos que portan el pino navideño cargado de nostalgias; vaqueros que latigean, amenazantes; hembras que defienden a un niño vestido de marinero y ese mismo niño que al tiempo adquiere la capacidad de blandir su propio látigo, arma de plata que le permite ordenar su propia vida. La coreografía es el paraje de la memoria donde el coreógrafo introduce incluso a sus propias criaturas dancísticas, se reconoce como creador y sutura la herida del pasado. Ningún exorcismo más adecuado contra los propios fantasmas nocturnos. El insomne queda liberado.

Finalizó su nota con una síntesis de tinte crítico: "El abigarramiento visual cubre, con su abundancia de signos, las posibilidades expresivas del cuerpo. El barniz nostálgico que permea la propuesta de Flores Canelo corre el riesgo mayor de caer en la autocomplacencia, y de ahí a lo cursi no hay más que un salto; mejor hacerse una pregunta más, antes de darlo".⁹⁹

Cabe mencionar que Flores Canelo no había utilizado su biografía hasta entonces, momento en que pareció interesarse por algunos recuerdos de su vida. Cuenta Manuel Hiram que Raúl empezó a recoger plumas de paloma para ponérselas en la oreja derecha. Le dijo en confidencia que esta actitud se debía a que creía tener un antepasado indio. A partir de esa fantasía, sintió la necesidad de hablar de sí mismo y de su origen.

A pesar de la distancia, el lazo de Raúl con su familia era muy fuerte, sentimiento filial que renovaba cada año, cuando en Navidad viajaba a su natal Coahuila. Esta nostalgia familiar se le agudizó al morir dos de sus hermanas.

Preguntas nocturnas se presentó siendo apenas un esbozo, ya que Raúl nunca pudo desarrollar la idea completa y logró sólo un retrato de familia. Sus personajes son el padre y la madre al centro, y su tía, quien lo entendía y apoyaba.

Desde pequeño Raúl quería ensanchar sus horizontes, por lo que manejó dentro de la coreografía varios símbolos de movilidad, como una petaca y un tren. Cuando su tía le pone el traje de marinero, lo inviste de una personalidad errante.

Otro símbolo complejo que utilizó fue el látigo, expresión del "castigo", alusión a personajes y situaciones clave de su vida: la abuela y el padre, la dureza de la sociedad, el dominio, el poder.

La obra no ofrece conclusiones, sino preguntas abiertas. Hiram consideró que no pudo concluirse de forma definitiva, pues Raúl tenía muchas dudas de origen.¹⁰⁰

⁹⁹ Óscar Cuéllar. "Preguntas nocturnas, danza de la memoria del Ballet Independiente de México", *El Día*, México, 19 de diciembre de 1989, expediente BI, Cenidi Danza.

¹⁰⁰ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista a Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

Carlos Ocampo hizo referencia a la carga autobiográfica de esta creación, con hondas reflexiones acerca de ella:

Si toda obra artística constituye una confesión de su autor, las hay tan explícitas en ese tenor que asemejan minas explosivas capaces de exterminar tanto al ego del artista como a la sensibilidad

del espectador. Lo dicho en *Preguntas nocturnas* quema. Y a buen seguro quemó a Flores Canelo en el momento de acometerla... hay un aliento cinematográfico en esta concepción. Envueltos en la bruma incierta del recuerdo, los conflictos se reavivan en su calidad de imágenes indelebles y eternas... Familiares, trabajadores del campo o vaqueros que flocean sus cuerdas y chicotean el aire sacando chispas de sus látigos, rodean al chamaco que contempla atónito el mundo que lo rodea y no alcanza a comprender. El niño será iniciado en un ritual sadomasoquista de visibles connotaciones eróticas. La violencia de la masculinidad en total expansión, literalmente lo flagela.⁶¹



Preguntas nocturnas. Foto: Dirk Meys, 1989, ARI.

Ocampo vio en el ferrocarril la fuga al entorno asfixiante y sentenció: "es una coreografía mediocre e inacabada. Empero es una pieza clave para comprender el total del *opus* florescaneliano... Así, el valor de esta reposición estriba en su carácter documental".

Obras monotemáticas

EL HOMBRE Y LA DANZA, m. Mellé, ritmos polinesios, prehispánica, Gervaise, Phalés, Praetoris, Susato, Campa, Galuppi, Nino Rota, G. Delerue, Scott Joplin, N. Riddle, J. Schönberg, R. Turt, P. Piccioni, N. Fajardo, D. Pérez Prado, L. Alcaraz, Smith, Singer, S. Bonno, M. Roch, F. Sor, Silvestre Revueltas, Heitor Villa-lobos y Ennio Morricone, 1978

Estrenada en 1978 en el PBA, *El hombre y la danza* tuvo una duración de una hora y veinticinco minutos, primera con esta extensión en el proceso coreográfico de su autor. La idea surgió de que el público solía preguntarle a Raúl acerca de las diferencias estilísticas y conceptuales de la danza. Inteligentemente pensó que debía mostrarlas en la práctica y abstenerse de ofrecer respuestas teóricas. La coreografía resultó útil para dar a conocer al público las diversas modalidades dancís-

⁶¹ Carlos Ocampo. "Preguntas y respuestas", *Siempre! Presencia de México*, México, 11 de marzo de 1999.

ticas, así como para que los jóvenes bailarines del BI experimentaran estilos distintos.

Raúl explicó que, a pesar de los comentarios de la crítica, él no veía esta obra como didáctica, calificativo sinónimo de "aburrido". Aclaró que su intención había sido mostrar las danzas que "han influido de una u otra manera en la historia del hombre", por lo que tomó como base al historiador Curt Sachs, aunque en los bailes populares puso mucho "de su cosecha".

Después de manifestarle a Norma Ávila que el público de provincia se emocionaba con *El hombre y la danza* y que los niños eran el mejor termómetro para saber si una obra funcionaba o no, señaló: "Para mí es muy importante que los espectadores participen... No dudo de que (la obra) tenga algunos aspectos pedagógicos, porque al fin y al cabo es historia, pero sobre todo conserva la estructura de espectáculo".⁴²

En 1978, tras enfatizar que *El hombre y la danza* fue pensada para todo tipo de público y no para "snobs" o eruditos, Raúl dijo que era "una obra con grandes contrastes y toques humorísticos que orienta y divierte a la vez".⁴³

Dionisia Urtubees proporcionó una extensa descripción de la obra, donde entremezcla sus propias consideraciones. De la danza inicial, que nos remonta a la época primitiva, afirmó que "los movimientos (de los bailarines) son todavía torpes pero poco a poco se van sincronizando hasta trazar un diseño espacial definido en el espacio y un ritmo regular". De la danza de la cacería, dijo que era muy bella a pesar de que la idea coreográfica no era muy novedosa. La danza de la fertilidad le trajo recuerdos del inicio de la danza expresionista: "un coro de mujeres que emite sonidos, que invoca y gesticula con las manos". Una danza religiosa y una sacerdotal daban fin a la primera parte del espectáculo, para continuar con la Edad Media, que presentó danzas folclóricas, en su opinión "un tanto sobreactuadas". La periodista aludió al trabajo de investigación efectuado por los bailarines, "que no se limitaron a copiar las versiones ya conocidas".

Con respecto a las danzas de la corte, destacó momentos divertidos y mencionó que se habían elegido la mazurca, la polka y el vals como danzas características del romanticismo del siglo XIX. La tercera parte, dijo, introdujo los bailes populares del siglo XX, para finalizar con las nuevas técnicas de danza.

Urtubees escribió que en la coreografía no se explicaban las causas "por las cuales surge un nuevo lenguaje de danza, y sobre todo quién inicia esta revolución artística", ya que se olvidó la presencia de Isadora Duncan y sus seguidores. A pesar de algunas fallas técnicas —partes demasiado repetitivas o demasiado ilustrativas—, el espectáculo era "un válido intento de mostrar al público la historia de

⁴² Norma Leticia Ávila. "Flores Canelo, el ilimitado coreógrafo nacionalista", *op. cit.*

⁴³ "El hombre y la danza, un espectáculo que aborda problemáticas sociales", *Excelsior*, México, 8 de diciembre de 1978, ABI.

una de las manifestaciones artísticas más antiguas del hombre y que, sin embargo, menos registros para su historia tiene".⁶⁴

Un año después de su estreno, Luis Bruno Ruiz se refirió a la acertada inclusión de las danzas de salón, ya que, en su opinión, impactaban al grueso del público "porque las vive, las ha experimentado".⁶⁵

Alberto Domingo escribió en 1983 que esta obra era considerada por expertos como la mejor versión bailada de la historia de la danza, no sólo por su calidad coreográfica, sino "porque tuvo el acierto de ubicar, con claridad y tino, las formas de cambio y los modos de ascenso de la danza a través de los siglos, en el exacto contexto social de cada época". Resumió Domingo: "Tiene todos los buenos elementos de la obra trascendente: sentimientos, enseñanza, técnica diáfana, elocuencia. Y vivirá gustosamente mucho tiempo".⁶⁶

Malkah Rabell abordó la peculiaridad didáctica de esta obra, que con una perfecta combinación de elementos dramáticos y coreográficos lograba aunar "lo sensitivo con lo expresivo, lo serio con lo cómico, la palabra y los sonidos con la música".⁶⁷

Patricia Cardona destacó su humorismo acertado: "lo introduce donde históricamente cabe. Porque cuando el hombre aún oscila entre lo animal y lo humano, Flores Canelo es solemne y respetuoso de la pureza de ese ser primitivo que lentamente se descubre a sí mismo".⁶⁸

Matilde López escribió acerca del uso de símbolos dentro de la danza: "pasan de la danza de la fertilidad a la religiosa y a la sacerdotal, mediante bailarinas cubiertas bajo un manto que evoca la pureza de su alma".⁶⁹

Hubo también quien señaló puntos flojos, ya fuera en el concepto, en la estructura o en la solución coreográfica. Una de las críticas más apasionadas se debió a Ricardo Castillo Mireles, quien cuestionó la postura etnocentrista de Raúl al privilegiar, en todo momento, al pro-



El hombre y la danza. Foto: Dirk Meys, 1978, ABL.

⁶⁴ Dionisia Urtubees. "El hombre y la danza", *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, México, octubre de 1978, ABL.

⁶⁵ Luis Bruno Ruiz. "Ritmos únicos en las coreografías de Flores Canelo", *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1979, expediente RFC, Cenidi Danza.

⁶⁶ Alberto Domingo. "El Ballet Independiente a la vuelta de un año más", *Danza y Teatro*, México, mayo-junio de 1983, ABL.

⁶⁷ Malkah Rabell en Delgado Martínez, *Arrieros somos*, op. cit., p. 109.

⁶⁸ Patricia Cardona en *ibid.*, pp. 109-110.

⁶⁹ Matilde López. "El hombre y la danza, recorrido histórico desde la época primitiva hasta el siglo XX", *Gaceta en la Cultura*, s/r, expediente BI, Cenidi Danza.

fesional de la danza. Habló de su "concepción darwiniana", al mostrar "que los primeros hombres descubrieron la danza desde la edad de piedra y que ésta ha tenido un desarrollo lineal hasta llegar, por medio de la enseñanza de la danza clásica, al perfeccionamiento técnico actual".

Para Castillo Mireles, Flores Canelo desvirtuaba, con su mentalidad europea, otros grandes movimientos de la humanidad "incluyendo a los danzantes aztecas, quienes en su momento cumbre practicaron la danza no como una actividad profesional, sino como una de las formas más auténticas al alcance de los humanos para apaciguar los demonios psíquicos que nos aquejan".

Argumentó el crítico que el coreógrafo estaba desconectado de la actual sociedad mexicana por desconocer a los hombres que nunca fueron, ni son, bailarines profesionales y "que practican la danza para conectarse con las fuerzas cósmicas por medio del único parámetro que tenemos los hombres para medir el universo: nuestro cuerpo". Este comentarista también habló del "gusto musical agringado" y señaló que el espectáculo terminaba con unos ejercicios de danza moderna mediante los cuales el coreógrafo "supone que el hombre contemporáneo puede expresar sus sentimientos".

Cuidadoso, aclaró:

No es la intención denigrar a Martha Graham y su estupenda técnica dancística, sino dejar entrever que Flores Canelo está muy alejado de las tradiciones contemporáneas del pueblo mexicano. El hombre contemporáneo tiene muchas formas de expresarse, de conectarse con el universo por medio de su propio cuerpo. Y si acaso Flores Canelo tiene limitaciones conceptuales, no debería lanzarlas sobre niños y adolescentes, a quienes se les deforma con los conocimientos limitados que propone.⁷⁰

Alberto Dallal también arremetió contra Flores Canelo, afirmando que a pesar de que *El hombre y la danza* tenía una enorme producción de diseños bellos y acertados, de música y espectacularidad, no era "sustanciosa". Indicó que Canelo hacía con algunas "etapas" de la historia de la danza lo que "la mal llamada (y peor hecha) danza folclórica" ha perpetrado con las danzas autóctonas y nativas, al escoger "unos elementos, muchos de ellos aparentes, y manifestarlos de manera superficial". Por esta razón, Dallal ubicó la obra en el género "folclórico" y no en el de la "danza contemporánea".

En palabras del crítico, Flores Canelo omitió la descripción de una etapa a la cual él perteneció y "tal vez pertenece: la danza moderna (género que da lugar y origen a la danza contemporánea)". En su opinión, al igual que ocurría con las danzas folclóricas, no había en *El hombre y la danza* una investigación adecuada.

⁷⁰ Ricardo Castillo Mireles. "Lleva doscientas representaciones el espectáculo *El hombre y la danza*", s/r, ABL.

Ejemplificó con la escena inicial, donde apuntó que los movimientos del hombre primitivo "decantados, finos, nada tienen que ver con el numerito de los primates que enseguida se nos muestra". Consideró "más creíble" la danza de cacería, "no obstante que hay discordancia entre el texto y los movimientos de los bailarines en el escenario; el animal caza a los cazadores, y jamás vemos que éstos se impregnen del espíritu de la bestia".

Dallal lamentó, además, la falta de profundidad al trabajar con técnicas, ritmos y danzas difíciles, ya que "resuelve su falta de información con chistes y recursos fáciles (nuevamente) superficiales...". Sucedió lo mismo con los ritmos de la danza popular urbana, pues los bailarines "no se hallan sino bailando aquellos ritmos que ya saben, que dominan, que bailan en las fiestas actuales o anteriores...".

Concluyó que en algunos casos sólo había mala imitación:

Nos remite tan sólo a los movimientos propios del género moderno y, en verdad, a la etapa expresionista: gestos, movimientos y gesticulaciones que indican formalmente el tema, sin alcanzar (ni siquiera en intento) un mínimo de elaboración subjetiva, de abstracción, de representación.⁷¹

TRES FANTASÍAS SEXUALES Y UN PRÓLOGO, m. Manos Hadjidakis, Timber Wolf, Paul Winter, David Darling, Henry Mancini, popular egipcia, Silvestre Revueltas, Homero Aguilar, Pedro Flores, John Barry y G. Pardomo, 1981

Esta obra se estrenó en el PBA en 1981. Flores Canelo declaró que en ella buscó acercarse a la sexualidad humana con respeto y madurez. En Ciudad Juárez, donde también se presentó, el coreógrafo destacaría la dificultad del tema, debido a los tabúes existentes, e hizo notar las implicaciones político-sociales de la práctica de la sexualidad. Abundó al respecto:

Una de estas fantasías es la de la homosexualidad, otra es la de la represión sexual o autocensura, y la última, ésta sí definitivamente ubicada en la minoría, como es la de los albañiles. Nada de esto me fue refutado, al menos oficialmente, y sí muy aceptado, aunque su contenido es fuerte.⁷²

En una entrevista para el periódico *Novedades*, Raúl tocó el tema del erotismo y el arte, aclarando que las fantasías de su obra no eran suyas sino de toda la gente: "el que diga que no (tiene fantasías sexuales), miente, o las quisiera conocer". De este amplio tema él decidió abordar la parte erótica, sensual —no lo sexual: "Es

⁷¹ Alberto Dallal. "El hombre y la danza: folklorismo y falta de rigor", *El Universal*, México, s/f, ABI.

⁷² Licha Reyes. "El Estado puede ser un buen mecenas del arte: coreógrafo Raúl Flores Canelo", *El Fronterizo*, Ciudad Juárez, Chihuahua, jueves 12 de noviembre de 1981, ABI.

muy difícil explicar dónde está el erotismo y dónde la gimnasia. Yo puedo sentirlo y detectarlo cuando está bien logrado, porque es una de las cosas más difíciles de hacer; lo mismo que la comicidad en el arte, pues caes fácilmente en la sangronada".

En esta ocasión se quejó de la supuesta libertad expresiva, que daba lugar a "mucha gimnasia... muchas mujeres abiertas de piernas y cargadas extrañas... casi lucha libre, pero nada erótico, al contrario, escenas bastante molestas que caen fácilmente en la vulgaridad y con mucha frecuencia en lo obsceno".⁷³

Socorro de León, en una reseña sobre la presentación de *Tres fantasías sexuales y un prólogo* dentro del Festival Nacional de Danza, resaltó tres tipos de relación: la establecida entre dos jóvenes, ambos varones, que despertaban a la sexualidad; la de una pareja "con todos los matices de ternura, impulsividad", y la de los hombres primitivos que prefieren la naturalidad a "los tabúes que impone la religión".⁷⁴

Al crítico Luis Bruno Ruiz el estreno le desagradó, no sólo porque le pareció una obra desequilibrada en la que el coreógrafo "se toma todas las libertades posibles" rompiendo con la moralidad, sino por su falta de respeto a la religiosidad. Apuntó: "un tipo vulgar que se burla soezmente de los altos principios religiosos contenidos en un libro, que aunque no se crea en él merece respeto (la Biblia); su danza echa a perder toda la obra, así tenga aciertos coreográficos". En contraste, mencionó los valores de *Soliloquio* o *Queda el viento*, una por ser edificante y la otra por la expresión de valores e intereses nacionales.⁷⁵

Una reseña sin firma señaló que esta danza no necesitaba interpretaciones, ya que el tema era "demasiado complejo y evidente". Destacó que el tabú sobre la sexualidad fue el motivo de la creación y que Raúl no había tenido pretensión alguna de molestar o agredir al público. Aclaró la postura con palabras del coreógrafo: "Mis obras... han sido las más de las veces amables o gratamente sorprendentes, ya que mi educación religioso-militar difícilmente me permitiría hacer lo contrario. Pero conforme voy desaprendiendo lo aprendido, a estas alturas puede que logre aún ser un niño malcriado".

El periodista concluyó afirmando que el creador intentó "que cada espectador sea el espejo en el cual las imágenes sutiles o vulgares en torno al sexo se estrellen para ser percibidas como algo tenuemente erótico, o grotescamente obsceno".⁷⁶

En 1982 Cardona sostuvo una entrevista con Flores Canelo, en la cual éste pudo dar a conocer sus posturas frente a la sexualidad y su sentido del humor. Señaló la dificultad de tratar las fantasías sexuales y otros temas eróticos en danza, afirmando que los bailarines "ya de por sí palpan la sensualidad cotidiana

⁷³ "Cada sexenio la danza de los políticos", *op. cit.*

⁷⁴ Socorro de León. "Estética y armonía en la compañía", s/r, expediente RFC, BNA.

⁷⁵ Luis Bruno Ruiz. "Danza vulgar echó a perder una velada", *Excelsior*, México, 21 de noviembre de 1981, ABL.

⁷⁶ "Mis obras han sido amables o gratamente sorprendentes", *El Día*, México, 24 de octubre de 1981, ABL.

de cuerpos entrenándose, elevándose, enroscándose unos con otros, como para que desarrollen –de pilón– un tema sexual”.

También, admitió que tiempo antes no se hubiera atrevido a estrenar esta obra en el PBA, ni a ser tan audaz:

Hay un momento en la coreografía en que se encuentra una sirvienta con un albañil. Ésta representa la madre, la novia, la amante, todo; él se mete debajo de sus faldas, imagen que podría resultar grotesca para el público, pero que, por el anhelo de ternura que el personaje manifiesta, no da una mala impresión. Yo he observado mucho a los albañiles. Tienen un

lenguaje corporal muy amplio, que me interesa. Son muy agresivos con las de su clase, no tanto con las señoras de cabello rubio. Y gritan cosas no muy tiernas que digamos. Pero lo hacen por una necesidad de ternura.



Tres fantasías... Foto: Jorge Contreras González C., 1981, ABL.

Cuando Cardona le preguntó acerca del pudor, el coreógrafo respondió que las fantasías sexuales no eran un tema muy elegante y que a él le gustaría perder aún más su pudor para poder abordar otros temas como éste: “pese a que la opinión popular nos considera unos destrampados y se cree que el mundo de la danza es una orgía... no conviene estar en la borrachera y en la disipación... Somos bastante puritanos”. Se quejó también del uso de los movimientos acrobáticos “que poco o nada dicen respecto a las implicaciones anímicas y psicológicas de esa conducta humana (la sexual)”.⁷

Una vez más, Enrique Gorlero abordó la obra de Flores Canelo, ahora para hablar de *Tres fantasías sexuales*. Él, como Cardona, volvió su mirada hacia “lo teatral”, modalidad trabajada en la danza del momento. Subrayó que la compañía buscaba un lenguaje eminentemente teatral, que requería la presencia de un “bailarín-actor que actuara el desarrollo de una ceremonia dramática”. Apuntó también la relación de esta obra con “los musicales de Broadway, debido a la teatralización del hecho dancístico”. Sin embargo, observó que las intenciones últimas de su autor estaban “escondidas o latentes”:

⁷ Patricia Cardona. “Temporada de Flores Canelo en la UNAM, con la obra *Tres fantasías sexuales* y un prólogo, a partir del 13”, *op. cit.*

Sin tocar fondo, quizá limitándose a la exposición de hechos, los personajes caricaturizados de la obra acarician tangencialmente las vetas eróticas expuestas. Tanto la primera como la última historia (elipse narrativa) pretenden dirigirse a la sexualidad no explorada: el homosexualismo y el machismo. Dos puntas de una madeja que a Canelo obviamente le interesa narrar, pero que pierden su efecto al no ser precisamente profundizadas.

Aclaró que cuando la caricatura era plena, cuando la fantasía era una humorada tácita y lineal, "el efecto de asombro en el espectador, su reacción cómplice, funciona sin problemas". Ejemplificó su argumento refiriéndose a la segunda fantasía, donde se enfrenta a la puritana evangelista con el sexo a flor de piel de un "primitivo", y afirmó que aunque la carga erótica no se expresaba totalmente, "los elementos sugieren un subtexto rico".⁷⁸

En opinión de Alberto Domingo, las *Fantasías sexuales* reiteraban la madurez de Flores Canelo como coreógrafo "que ahonda, sin discursos de escándalo chantajista, en la complejidad de los sentimientos, las ansias y las caídas de los seres humanos".⁷⁹

En 1983, al hacer referencia a *Tres fantasías sexuales y un prólogo*, Flores Canelo dijo que su fuente de inspiración venía del pueblo, de personajes comunes y corrientes, a veces devaluados por la sociedad:

Me atrae mucho el movimiento corporal de la gente común y corriente para integrarlo a mis obras... Intenté reproducir la escena fijándome en lo que hablan, los chiflidos que echan, en los movimientos de sus cuerpos, generalmente obscenos. Para mis creaciones coreográficas parto de eso. No sé hasta qué punto en algunas hay más estilización que en otras, o cuándo unas están más apegadas a la realidad. Eso depende hasta de la música que estoy usando.⁸⁰

En opinión de Anadel Lynton, la danza de los albañiles mostraba la esencia de la obra de Raúl, "una mirada tierna y crítica del mexicano campesino y urbano, que refleja una absoluta sensibilidad hacia su lenguaje corporal, musical, anímico".⁸¹

TERPSICORE EN MÉXICO, m. varios autores y selección de Rafael Castanedo, 1986
Raúl pasó por un largo periodo de depresión (varios años) después de la muerte

⁷⁸ José Enrique Gorlero. "Estrenos de Raúl Flores Canelo y Enrique Calatayud en Teatro de la Danza", s/r, ABL.

⁷⁹ Alberto Domingo. "El Ballet Independiente a la vuelta de un año más", *op. cit.*

⁸⁰ Enrique Aguilar. "La danza folclórica, muy desprestigiada en México por espectáculos inauténticos", *Excelsior*, México, jueves 6 de octubre de 1983, ABL.

⁸¹ Anadel Lynton. "Raúl Flores Canelo". Una vida dedicada..., *op. cit.*, p. 48.

de su padre, durante el cual no compuso. Superado su duelo, decidió elaborar una sátira de la danza vanguardista mexicana, que en su opinión había producido "verdaderas copias de corrientes extranjeras".⁸² En esta época de crítica y autocrítica, se lamentó de la falta de profundidad en la búsqueda de los jóvenes coreógrafos que, "azuzados por los críticos", caían en la trampa de querer "estar a la moda".⁸³

En una conversación con Rodolfo Rojas Zea, Raúl dijo que en lo primero que había pensado era en usar la musa mitológica, que muchos bailarines ni conocían, y luego la fue ligando a opiniones de escritores y periodistas que cuestionaban la palabra vanguardia. "De ahí partí para a su vez cuestionar el vanguardismo de las obras nacionalistas, expresionistas, abstraccionistas... como toda obra cursi que se respeta, está planteada como un festival de fin de cursos de una academia de danza para niñas bien... Ésa es su estructura".⁸⁴

Moreno Salazar reseñó el estreno de *Terpsícore en México* señalando, en tono chispeante, que el objetivo de la musa al viajar a México era esclarecer un robo "cometido con alevosía y ventaja", ya que en nombre de las vanguardias se había despojado a un pueblo de su danza. Sin lugar a dudas, Raúl consideraba que la profesionalización de esta actividad había dejado a muchos sin bailar, "nomás mirando", por lo que Terpsícore tomaba el lugar de la mirada del espectador.

El humorismo fue la cualidad esencial de *Terpsícore*. José Antonio Fernández se refirió a la diversidad de la música empleada y agradeció la comicidad, cansado del dramatismo de muchos coreógrafos.⁸⁵ Para Raúl Cosío la obra estaba cargada de ironía y era muy divertida, "al grado que las carcajadas se sucedían por una parte y por la otra (del teatro) y de principio a fin". Cosío describió la sorpresiva aparición de la musa sobre un columpio adornado con flores, como sinodal en una "especie de escuela oficial", alusión directa a la época de Salvador Vázquez Araujo, en la que el Sistema Nacional para la Enseñanza de la Danza y la Compañía Nacional de Danza, ambos bajo la asesoría cubana, ofrecieron un desfile al inicio de sus funciones en el PBA (1981).⁸⁶

Isabel Beteta también hizo un extenso comentario, en el cual destacó las características satíricas y humorísticas de la obra, que producían el comentario y la risa del público, que era partícipe de lo que ocurría en el escenario. Añadió que el

⁸² Pedro Moreno Salazar. "Aún en desarrollo la danza en México", *op. cit.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ Rodolfo Rojas Zea. "En sus 25 años, estrenos de Ballet Independiente", *Tiempo Libre*, México, 27 de agosto al 2 de septiembre de 1987, ABI.

⁸⁵ José Antonio Fernández. "El Ballet Independiente, en Bellas Artes", *El Sol de México*, México, 12 de diciembre de 1987, ABI.

⁸⁶ Raúl Cosío Villegas. "Dos estrenos de Flores Canelo", *Unomásuno*, México, sábado 26 de septiembre de 1987, ABI.

tema fue tratado "con delicadeza y finura de humor tal", que nadie se sintió agredido.⁸⁷

Patricia Pineda presentó una larga descripción, contagiada por el estilo de Raúl:

Se presenta el decadente trágico ballet clásico, con un drama de amor a la Romeo y Julieta, con la diferencia de que terminan muriéndose voluntariamente todos. Pero no todo es lagrimeo en la danza, enterrados los ballets de fines del XIX, sobre sus tumbas bailan a ritmo del jarabe tapatío mexicanísimos bailarines... Una vez desafiados los extranjerismos, la danza mexicana se siente como en su casa y saca sus trapitos al sol... continúa con pachucos, faldas, rebozos, sin faltar todas las modalidades de fondos y neglillés que vistieron o desvistieron la temporada de cuartos interiores de la danza-teatro. A los mexicanismos les siguen los travestismos, dramatismos con sus consecuentes traumatismos. No faltan en esta exhibición de vanguardia las rumberas, los homosexuales, la familia, sin dejar de lado toda la gama de parejas enmalladas que se cogen, se rozan y demás, sin el menor asomo de gestos en la cara... Terpsícore agradeció como espectador millenario de buenos modales las vanguardias y posvanguardias y prometió como todo buen público de danza volver en fecha próxima.⁸⁸

Braulio Peralta caracterizó a Raúl como "un existencialista en la danza", y después de recordar la satanización que sufrió por el conflicto con el BTE, manifestó su alegría al constatar que finalmente se había decidido a expresar su punto de vista mediante esta coreografía crítica. Para Peralta, *Terpsícore en México* era la primera obra que tomaba a la danza nacional para ironizarla, con una propuesta clara: salir del "ranchito cultural" institucional, terminar con el folclorismo ramplón a lo Amalia Hernández; con el academicismo a lo Gloria Contreras, y con ese modernismo y postmodernismo de los grupos "independientes".⁸⁹

Evangelina Osio destacó, además del agudo sentido del humor, la ironía, la irreverencia, el desparpajo y la facilidad para decir las cosas con sencillez, "una muy saludable dosis de valemadrismo", así como "su mirada aguda, crítica y critica sobre el quehacer de la danza en México":

⁸⁷ Isabel Beteta de Cou. "Estrenos de Ballet Independiente", *Tiempo Libre*, México, 10 al 16 de septiembre de 1987, ABI.

⁸⁸ Patricia Pineda. "Raúles", *Tiempo Libre*, México, 13 al 19 de junio de 1991, expediente BI, Cenidi Danza.

⁸⁹ Braulio Peralta. "Ballet Independiente homenajea a Enrique Ruelas, en el Cervantino", *La Jornada*, México, 29 de octubre de 1987, ABI.

Desde una óptica nacionalista populachera y lúdica, su crítica recrea y parodia para divertirse y divertirnos; esta crítica no pretende ser intelectualmente rebuscada, tampoco pretende cargar con planteamientos pretenciosos. Raúl Flores Canelo es el Chava Flores del movimiento, el caricaturista de la danza mexicana; como tal, es cáustico con los rasgos que hay que pronunciar y exagerar para que, aun en la distorsión, reconozcamos claramente los rostros de sus retratados. Por eso, la ironía y el pitorreo se convierten en su arma más filosa... En *Terpsícore en México* denota su fino y perspicaz ojo de águila, utiliza a la musa de la danza con su vestido dominiguero de lentejuela, sus zapatos de tacón danzonero, su corona de brillante cartón plateado, su cetro de cascabeles ahuyenta ratones, como termómetro para diagnosticar el panorama de la danza mexicana... Y en medio de toda esta maraña de estilos, corrientes y tendencias, destaca la presencia, el ritmo sabroso de "tiliches", con su muy peculiar y cadencioso golpeteo de caderas, para colocar al pueblo como campeón innato y único merecedor al título del Rey de la Danza.⁹⁰

Otra larga descripción se debió a Raúl Díaz, en 1987:

Doña Terpsícore ataviada con sus mejores galas descendió del Olimpo, llegó al centro del escenario y, con gracia infinita y señorial andar, se encaminó a prosenio izquierda en donde, en mullido sillón, presencié las más importantes muestras que en México han podido darse de danza clásica, neoclásica, medio clásica, casi clásica, nada clásica y demás clasicismo, esto amén del expresionismo, intimismo, vanguardismo, vanguardismo de vanguardia y por supuesto, también la vanguardia que va más allá de toda vanguardia. Todo ello, claro está, sin faltar las más avanzadas muestras de "danza teatro" y "teatro danza" y las más depuradas expresiones de folclor... Yo me quedé tan anonadado como ella y, como ella, no entendí por qué todo el público se desternillaba de risa y decía que era lo más irreverente y divertido que había visto en mucho tiempo.⁹¹



Terpsícore... Foto: Raúl Velázquez, 1986, ABI.

⁹⁰ Evangelina Osio, "Flores Canelo, Chava Flores de la danza mexicana", *Tiempo Libre*, México, 10 al 16 de septiembre de 1987.

⁹¹ Raúl Díaz, "La noche de Ballet Independiente", *El Universal*, México, 7 de septiembre de 1987, ABI.

Oscar Flores Martínez aprovechó para resaltar la humildad que "caracteriza una gran obra", refiriéndose a los 29 años de trabajo coreográfico de Raúl, asumidos como "una profesión de fe, no como un escaparate narcisista". Flores Martínez se regocijó con esta coreografía, que calificó de la mejor en lo que iba del año, pues "no sólo parodia -logrando un resultado muchas veces mejor que los originales- las modas impuestas o mimetizadas, así como las traiciones cometidas a ciertos movimientos de nuestra danza moderna y contemporánea, sino que comenta el devenir que la danza teatralizada ha sufrido en nuestro país".⁴²

Arturo García Hernández afirmó que el gran acontecimiento de la noche fue el estreno de *Terpsicore*, farsa coreográfica usada por su autor "como exorcismo contra la tristeza y el desengaño", en la cual no quedaba títere con cabeza:

Los inicios clasicistas con su detallito cursilón; la época de oro con su folclorismo en puntas; los vanguardistas que, cual ranas humanas, realizan una serie de variaciones sobre los movimientos de este anfibio. *Terpsicore* no cabe de espanto y todavía tiene que aguantar la somnifera danza-teatro. Bosteza, cabecea. Luego los pachucos bailarines y declamadores la meten "en onda" con la Santanera y las luces de Nueva York.⁴³

Según Norma Ávila, en esta obra "los bailarines proyectan lo que Raúl Flores llama la naquitud, de naco, que no es otra cosa que querer ser lo que no se es, copiar modelos artísticos y de la vida cotidiana que no pertenecen a nuestra idiosincrasia".⁴⁴

Otro periodista escribió: "el foro del TBA fue invadido por pachucos, rumberas y bailarines folclóricos, que a los acordes de sones de mariachi y músicos de la Sonora Santanera... armaron un guateque, que a muchos disgustó y a otros pareció formidable".⁴⁵

Manuel Hiram consideraría esta obra como una de las más críticas, ya que en ella Raúl afirmó como única expresión valiosa de la danza nacional al danzón.⁴⁶

Obras de divertimento

A juzgar por las críticas contenidas en el presente bloque, Raúl obtuvo su mayor reconocimiento por las obras cargadas de "mensaje". Parece ser que los diverti-

⁴² Oscar Flores Martínez. "Fiel a tu espejo diario", *El Universal*, México, 6 de septiembre de 1987, ABL.

⁴³ Arturo García Hernández. "En *Terpsicore* Flores Canelo no dejó títere con cabeza", *La Jornada*, México, 29 de agosto de 1987, ABL.

⁴⁴ Norma Ávila. "La naquitud en el Festival Internacional Cervantino", *Unomásuno*, México, 29 de octubre de 1987, ABL.

⁴⁵ "Presentó el Ballet Independiente *Terpsicore* en México y Auras", *El Nacional*, México, sábado 29 de agosto de 1987, ABL.

⁴⁶ Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 135.

mientos siempre dejaban insatisfechos a los espectadores, que esperaban algo más que pasos elegantes o diseños bien resueltos. Aun el sentido del humor manejado en ellos, mucho más fino y menos mordaz y acre que en sus obras críticas, resultaba insuficiente. Habría que aclarar que muchos de estos divertimientos fueron pensados por Raúl como formas de equilibrar su programación.

JUEGOS DE PLAYA, m. J. S. Bach-André Benichou, 1967

Este divertimiento se presentó en el PBA durante el Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, junto con *Librium*. Tras mencionar a los intérpretes de *Juegos de playa* (Raúl Aguilar del BCM, Graciela Henríquez, Valentina Castro y Anadel Lynton), el crítico Jaime O'Farril escribió: "Pudimos apreciarles gran fuerza poética, cualidad con la cual se distinguió todo el conjunto", por lo que deducimos que su impacto fue mayor por la interpretación que por la obra misma.⁹⁷

Otra reseña de la revista *Siempre* indicó lo reducido de la compañía (diez personas) y criticó que bailaran con tocadiscos a todo volumen, molestia que podría "esperarse de la Casa de la Paz", pero no del PBA. El crítico hizo referencia a la escasa decoración, resuelta en forma sintética, y señaló que la obra le había recordado *La playa*, de David Lichine, presentada 33 años antes, sólo que "ahora sin Lichine".⁹⁸



Juegos de playa. Foto s/a, 1967, ABL.

El lugar que inspiró esta coreografía fue el puerto de Acapulco, por lo que se usó una tabla con unas velas mientras los bailarines personificaban paseantes y lancheros. Freddy Romero vestía una camisa a rallas y en general la obra era amable.

Anadel Lynton informó de que Raúl compuso esta coreografía cuando acababan de llegar al BNM los nuevos miembros procedentes de Acapulco, y que su intención fue integrarlos al grupo.⁹⁹ Fue una composición muy ingenua que le permitió a Raúl divertirse; el vestuario que diseñó era chusco y ridículo, lleno de pequeñas flores.

⁹⁷ Jaime O'Farril L. "En el arte de la danza", *Impacto* núm. 914, México, 6 de septiembre de 1967.

⁹⁸ "Ballet", *Siempre*, México, 30 de agosto de 1967, ABL.

⁹⁹ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

VESPERTINA, m. Silvestre Revueltas, 1973

Humberto Schroeder comentó que *Vespertina* era un divertimento inspirado en la vida de los habitantes de las zonas tropicales, "haciendo resaltar el temperamento de la naturaleza en el movimiento de sus cuerpos".¹⁰⁰

En otra nota se dijo que esta obra estaba "llena de ritmos excitantes y sensuales que nos evocan la selva tropical". Allí mismo Raúl Flores Canelo expresó su idea: "Después de mediodía el ambiente se va tornando cada vez más pesado. La siesta parece ineludible, sobre todo en los climas cálidos. Esta danza refleja esa pequeña lucha contra la pereza en el momento difícil de transición hacia la noche".¹⁰¹

Retomó *Sensemaya*, de Revueltas, para realizar este divertimento, que resultó sencillo pero logrado. Era una danza vital como la propia música, y representaba la lucha del hombre y la mujer, la lucha de los opuestos. Construyó la coreografía pensando en la horizontalidad, por lo que sólo se usaban las tres primeras calles del proscenio. Al pensar qué inspiró su nombre, Manuel Hiram especuló que quizá se debió a que en la tarde era patente la lucha de contrarios, y agregó que contenía mucha sensualidad.¹⁰²

DE AQUÍ, DE ALLÁ Y DE ACULLÁ, m. W. A. Mozart, Giuseppe Verdi, A. Pérez, Dámaso Pérez Prado y Benny Moré, 1981

Según Patricia Cardona, en el programa donde se incluyó esta coreografía Flores Canelo pasó de la introspección al "aliviane": "los bailarines rompen con el academicismo exquisito de la tradición clásica y se entregan al abrazo del ritmo popular", dándole al público "la oportunidad de regocijarse con la música, que potencialmente convierte a cada uno de los espectadores en otro protagonista más de la coreografía".¹⁰³

Raúl Díaz se concentró en el uso de la música, "que aglutina, sin amontonar, a Verdi, Pérez Prado, Moré, Mozart y A. Pérez, lo que a algunos parecerá casi criminal o patológico y que a nosotros se nos antojó simplemente delicioso y divertido".¹⁰⁴

Para Elena Matadamas, ésta fue una coreografía muy "guapachosa", basada en un collage de fragmentos de mambos con una gran orquestación a la altura de cualquier música, a decir de Flores Canelo. El coreógrafo aprovecharía esta entrevista para vaciar sus conceptos acerca de la pérdida de contenido en la danza de la época: "en la danza contemporánea se ha dado una enfermedad, consistente en

¹⁰⁰ Humberto Schroeder. "Una gran gama de sentimientos representada a través del ballet", *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1974, expediente BI, Cenidi Danza.

¹⁰¹ "Con un gran éxito, el BI estrenó 3 obras", *op. cit.*

¹⁰² Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

¹⁰³ Patricia Cardona. "Mozart y Pérez Prado en la coreografía de Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

¹⁰⁴ Raúl Díaz. "De jaulas y mariposas, oraciones y acullá (Flores Canelo y compañía)", *op. cit.*

el abuso de la búsqueda de movimientos estéticos y de técnicas, que dejan a un lado la temática".¹⁰⁵

En otra ocasión, Raúl afirmó que pensó esta obra sin más pretensión que equilibrar el programa, y que intentó incorporar la música del mambo "a la técnica de la danza moderna"; de ahí su nombre. Dijo haber "metido de todo": "Desde movimientos inventados por mí hasta movimientos muy convencionales que se dan dentro de la danza clásica, así como otros movimientos que yo he visto... finalmente lo que yo quería



De aquí de allá... Foto: Jorge Izquierdo, s/f, ABI.

decir es que el mambo hay que bailarlo como mambo". Si bien aceptó que en el Salón Los Ángeles o en el California había quien bailaba la danza popular mejor que sus bailarines, dijo que buscó, precisamente, "utilizar técnicas que las gentes que bailan las danzas populares no tienen". Se extendió manifestando que la música popular debía ser valorada, que Pérez Prado era un músico muy brillante y que él había escogido los mejores fragmentos orquestales con base en la aceptación del pueblo, "que finalmente dictamina".¹⁰⁶

UN TANGO, m. Piccioni, H. Portal, Jansen y G. Delerue, 1982 (extracto de *El hombre y la danza*)

Enrique Gorlero lamentó la superficialidad de *Un tango* y la comparó con la danza del *music hall*:

Es otra vez la superficie la que impide visualizar alguna propuesta mayor que la del simple pasatiempo de mostrar a los personajes marcados a hierro de aquel melodrama "arrabalero"... Divertimiento sin doble fondo... está, además, construida sobre la visión musical de "estilizaciones" a lo Ray Coniff del compás del dos por cuatro.¹⁰⁷

Por el contrario, Alberto Domingo argumentó: "nos pareció muy lograda. Plantea la transformación de una mujer, arquetipo de la pureza, a mujer perdida por la acción de los hombres malos". Sin embargo, también lamentó que esta obra hu-

¹⁰⁵ Ma. Elena Matadamas Jiménez. "La falta de temática en la danza contemporánea es una enfermedad: Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

¹⁰⁶ "Raúl Flores Canelo: hay hombres que no tienen la capacidad para la libertad", *op. cit.*

¹⁰⁷ José Enrique Gorlero. "Estrenos de Raúl Flores Canelo y Enrique Calatayud en Teatro de la Danza", *op. cit.*

biera sido sólo "un motivo de movimientos bonitos, de composiciones estatuarias lindas, sin que Flores Canelo haya querido usar su rica vena de humor que en otras obras, por ejemplo en las calaveras de *El buen partido*, enseñó con esplendidez".¹⁰⁸

Otra pequeña nota asentó que "el coreógrafo narra la historia de la mujer y su triste y fatal destino, de una manera humorística, en manos de los malos hombres, según los patrones que manejó el cine nacional de los años cuarenta, en nuestro país y parte de Latinoamérica".¹⁰⁹

BAGATELAS, m. Leonardo Velásquez, 1982

Patricia Cardona escribió acerca de este estreno de la Temporada de Danza Contemporánea en Bellas Artes: "Con *Bagatelas*... el autor cambió de piel... esperábamos todo menos un entretenimiento compuesto de naderías...". Se quejó entonces de que Flores Canelo "dejó de ser hombre de teatro-danza para quedarse exclusivamente en el terreno de la danza", con bailarines "enfundados en mallas rojo eléctrico, verde luminoso, morado intenso, rosa brillante", que se mueven como si estuvieran "dentro de un calidoscopio, cambiando diseños en el espacio escénico".

Convencida de que no había significados ocultos en la obra, indicó que tampoco desarrolló "tensiones dramáticas ni desenlaces inesperados. Todo lo contrario a lo que suele hacer Flores Canelo con sus escenas urbanas o de provincia, perfilando a los personajes de la calle del México de hoy y de ayer".¹¹⁰

En otra nota, sobre el III Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, se afirmó que el tema de esta obra era muy similar al de *Tango* y se destacó el fino humor del autor.¹¹¹

En esta pequeña obra Raúl mostró su interés por la técnica Graham creando una coreografía limpia, sencilla, bella pero, según Hiram, sin sustento. El vestuario eran mallas de colores pastel que mostraban el cuerpo. En esta tónica Raúl hizo también *Danzas de primavera*.¹¹²

DANZAS DE PRIMAVERA, m. P. Sarde, H. Portal, D. Munron y tradicional mexicana, 1985

Un reportero comentó que la inclusión de una obra como *Danzas de primavera* en el v Festival de Danza no había sido acertada, debido a sus "matices folcloristas,

¹⁰⁸ Alberto Domingo. "El Ballet Independiente a la vuelta de un año más", *op. cit.*

¹⁰⁹ "Con coreografías de Flores Canelo participó el Ballet Independiente en el III Festival", *Momento en la Sociedad*, San Luis Potosí, SLP, 17 de julio de 1983, ABL.

¹¹⁰ Patricia Cardona. "Raúl Flores Canelo estrenó su coreografía *Bagatelas*", *Unomásuno*, México, 16 de octubre de 1982, ABL.

¹¹¹ "Con coreografías de Raúl Flores Canelo participó el Ballet Independiente en el III Festival", *op. cit.*

¹¹² Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

cuyas reminiscencias centro-europeas no vienen a cuento en un festival nacional".¹¹³

En 1985 Cardona valoró la obra de acuerdo con su cometido: "... obra que funciona de aperitivo... Resultó ser como una especie de cóctel elaborado con una pizca de técnica Graham, otra pizca de danzas folclóricas latinoamericanas y europeas, y una pizca de rituales primitivos que celebran el renacimiento de la vida".¹¹⁴

Manuel Hiram coincidió con la opinión de algunos críticos, que la calificaron como una coreografía fallida. Indicó que Raúl probó el uso de cintas para darles mayor movilidad y vistosidad a los bailarines, pero que este recurso tampoco le funcionó.¹¹⁵



Danzas de primavera. Foto s/c, ABI.

AURAS, m. J. S. Bach, G. Ligeti, Manos Hadjidakis, E. Nazareth, Gioachino Rossini, P. Devrese, E. Kapainapoi y popular japonesa, 1987

Flores Canelo manifestó que con *Auras*, *Terpsicore* y *Tres fantasías* había buscado rescatar a la danza contemporánea del dramatismo de los nuevos coreógrafos. El abuso de temas como la soledad, la incomunicación y la violencia había alejado al público de los teatros, por lo que él prefirió mostrar la otra cara de la vida. Aprovechó una entrevista con Regnier Patatan para criticar el afán de originalidad de algunos creadores, que ahuyentaban a la gente, cansada de ver "matar pollos, oír ruidos extraños o presenciar desnudos".¹¹⁶

A otro entrevistador le comentó que para concretar *Auras* se remitió a los grandes iniciados, con el objetivo de penetrar en las emociones y estados de ánimo del ser humano y estudiar sus reacciones ante cualquier estímulo, endógeno o exógeno: "Esto es lo que se llama aura, esa cosa intangible que puede ser positiva o negativa".¹¹⁷

Flores Canelo dijo haber recurrido en esta obra a la sencillez, a movimientos básicos, pero que nacían de la profundidad del ser humano: "las personas que

¹¹³ *Meridiano de la Danza*, s/r, San Luis Potosí, SLP, 21 de mayo de 1985, ABI.

¹¹⁴ Patricia Cardona. "Se inauguró la temporada de danza contemporánea", *Unomásuno*, México, 25 de agosto de 1985, ABI.

¹¹⁵ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

¹¹⁶ Regnier Patatan. "El Independiente, un ballet plural que interpretará coreografías a López Velarde", *El Día*, México, sábado 10 de septiembre de 1988, ABI.

¹¹⁷ Mireya Ballesteros. "Presentó el Ballet Independiente *Terpsicore* en México y *Auras*", *op. cit.*

tienen un aura sucia se mueven de forma retorcida... las personas con auras blancas, limpias y luminosas parecen bailar fuera del piso". Afirmó que el aura angustiosa, pesada, triste, de desazón era producida por una tragedia, como la del sismo de 1985, aunque la totalidad de la obra tendía a lo positivo: "yo no me quedo con un aura gris... es una obra que no tiene argumento. Yo lo que hago es presentar solamente una gama diversa de auras, entre otras, la de una mujer enamorada, el aura que rodea a la amistad y el aura de la alegría cuando las personas se reúnen".¹¹⁸

Algunos críticos consideraron que a esta obra le faltaba unidad: "vimos allí de chile, de dulce y de manteca, pero en realidad ningún bocado que dejara al espectador realmente satisfecho".¹¹⁹

Isabel Beteta se concretó a describir los diferentes estados emocionales trabajados en la obra: miedo, tristeza, amor, soledad, jolgorio. Comentó que la idea parecía estar asociada al texto bíblico según el cual existe un momento para cada cosa, y destacó la belleza plástica de la composición, particularmente en los movimientos de grupos numerosos. Del vestuario, inspirado en los peplos griegos, señaló su "bello movimiento en apoyo al ambiente general de plasticidad".¹²⁰

A Evangelina Osio le pareció un "retrato -desdibujado- de las auras de una época dorada de la danza mexicana, que todavía sigue enseñando el cobre". Afirmó entonces: "¡Y qué bueno! Así, contraponiendo un juego de imágenes ágiles y bellas a su constante tendencia a la mofa satírica, nos hace recordar -tal vez sin intención- a un *Zapata* de G. Arriaga, a una *Tierra* de Elena Noriega y a las *Bodas de Waldeen*, con una aureola de flores acaneladas".¹²¹

Por otra parte, Raúl Díaz consideró que *Auras* era un divertimento formalista que no llegaba a cuajar: "... una visión de espacios y colores, amplitud plástica y trazos bien diseñados con buen nivel interpretativo".¹²²

Después de una charla con Flores Canelo, Óscar Flores Martínez comentó que el coreógrafo se sentía satisfecho con su evolución. Apuntó el sentido humanista con el que conducía a sus intérpretes, que sin tecnicismos ni sensacionalismos lograban comunicar, y que "elabora con un aire impresionista diseños escultóricos cargados de una ex-



Auras. Foto, s/r 1987, ABI.

¹¹⁸ Rodolfo Rojas Zea. "En sus 25 años...", *op. cit.*

¹¹⁹ José Antonio Fernández. "El Ballet Independiente, en Bellas Artes", *op. cit.*

¹²⁰ Isabel Beteta de Cou. "Estrenos de Ballet Independiente", *op. cit.*

¹²¹ Evangelina Osio. "Flores Canelo, Chava Flores de la danza mexicana", *op. cit.*

¹²² Raúl Díaz. "La noche de Ballet Independiente", *op. cit.*

presividad espontánea, nacida del desarrollo inherente del movimiento". El crítico elogió también la habilidad del coreógrafo, que "modela estados de ánimo en forma clara y concisa, casi hasta convertirse en un estudio de las emociones y su reflejo somático, logrando abarcar una amplia gama de atmósferas".¹²³

Para Patricia Vázquez Hall, fueron danzas de tristeza y soledad, un poco desarticuladas, en las que destacaba un expresivo *pas de deux*. En su opinión, hubo momentos donde se observó "el recurrido uso de objetos superficiales al contenido", que no sostenían "el peso de una responsabilidad danzaria". Sin embargo, añadió que la coreografía presentaba "despliegues para el lucimiento técnico de sus ejecutantes".¹²⁴

LAS FODONGAS, m. Scott Joplin, 1889

Originalmente, Raúl Flores Canelo montó esta obra al grupo Contempodanza, dirigido por Cecilia Lugo; luego la incorporó al repertorio del Ballet Independiente. En una nota periodística, el coreógrafo afirmó que la palabra fodonga se inventó en nuestro país, y que se había dedicado a observar a las mujeres calificadas con ella, con sus tubos, sus tacones raídos, cuya suerte envidiable le llamaba la atención: "con todo y su fodongués, consiguen lo que quieren con más éxito que las perfeccionistas".¹²⁵

DIVERTIMIENTO PARA CABALLOS, m. Pérez Prado, 1991

Esta obra se presentó en Cancún, Quintana Roo en el Primer Festival de Danza. Raúl había atravesado una etapa difícil como creador y ser humano cuando se le pidió componer dos obras, de las cuales sólo pudo concluir ésta. Su estado físico y anímico era tan bajo, que los bailarines tuvieron que componer la coreografía apoyados en su idea y dirección. De esta manera, se creó una obra colectiva con los movimientos que los jóvenes intérpretes usaban en sus reuniones personales. A pesar de que le gustó al público, la música se comía a la danza.¹²⁶

Otras obras

HUAPANGO POR LA PAZ, 1987

Cuando la UNESCO determinó hacer un video a favor de la paz mundial, escogió a Tlacotalpan, Veracruz como locación y a Raúl como coreógrafo. El resultado fue una coreografía muy mexicana, con música de huapango, cuya intención fue enaltecer tanto esta localidad como la música veracruzana. Una historia de amor

¹²³ Óscar Flores Martínez. "Fiel a tu espejo diario", *op. cit.*

¹²⁴ Patricia Vázquez Hall. "Ballet Independiente y Taller Coreográfico", *El Nacional*, México, lunes 19 de noviembre de 1990, ABI.

¹²⁵ Norma Ávila. "La suerte envidiable de las fodongas", *op. cit.*

¹²⁶ Ma. Cristina Mendoza. Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

de principios de siglo xx fue el pretexto para mostrar la vida cotidiana: el mercado, los pleitos callejeros, las serenatas, las lanchas, la ceremonia de casamiento. Fue un trabajo muy hermoso, que se grabó en tres días y en el cual participaron bailarines invitados de Jalapa. Hiram destacó las cualidades creativas de Raúl, quien conforme le iban explicando la idea, creaba las imágenes en su mente. No existe copia de ella.¹²⁷

HOMENAJE A ENRIQUE RUELAS, 1987

Enrique Ruelas fue un gran conocedor del teatro clásico español, gracias a quien se crearon los Entremeses Cervantinos y posteriormente, el Festival Cervantino de Guanajuato. Al saber de su muerte, Raúl decidió componer una pequeña danza en su homenaje. Fue una obra que trabajó en silencio y totalmente concentrado; una especie de ritual mortuario que creó en un solo ensayo; una danza poética que hablaba del valor del espíritu y de la muerte. Los bailarines estaban vestidos de blanco y portaban una gorguera hecha con alambre y papel picado.

Hiram narró que el *Homenaje* se bailó en la Alhóndiga de Granaditas y que al estar junto con Raúl en la cabina, aprestándose para el *black out* del final, sucedió un hecho mágico. Al final de la obra, los bailarines se quitaban las gorgueras y las tiraban al piso, momento en que se apagaban las luces. De improviso, empezó a soplar un viento que hizo flotar a las gorgueras, que se acumularon sorpresivamente en un lado del escenario. El oscuro se retardó hasta que todas ellas quedaron inmóviles, ante la emoción del público. La obra nunca se repitió, como nunca se volvió a presentar el homenaje que Raúl le hizo a Clementina Otero, donde usó las cartas amorosas de la actriz como idea coreográfica.¹²⁸

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.*

Capítulo 7. Las obras

Este acercamiento a la coreografía de Raúl Flores Canelo pudo efectuarse gracias a la grabación en video de algunas de sus obras, conservadas por el Ballet Independiente y la Biblioteca Nacional de las Artes. Como he afirmado, este material es indispensable para las tareas de investigación y análisis coreográfico. El video es el único medio para conocer las obras de tiempos pasados y para registrar las del presente. No obstante, las distintas compañías y grupos independientes no tienen un sistema permanente de videograbación con fines investigativos, quizá debido al alto costo y el esfuerzo que ello representa. Hay que advertir de que el video, al ser un medio distinto al escénico, añade otros problemas y limitaciones al análisis. Es frecuente que se pierda la mirada totalizadora y se registren detalles de interés para el camarógrafo. Otro inconveniente son las filmaciones durante la presentación, ya que, por lo general, la iluminación es demasiado oscura para apreciar gestos o movimientos finos; también, la distancia dificulta la aprehensión de gestos importantes para el significado de la obra. A pesar de lo expuesto, de no existir el video, lo único que quedaría de una obra sería la "traducción lingüística" de la memoria del coreógrafo, de los intérpretes y de los críticos, material valioso pero que no se puede comparar con la reproducción filmica del momento escénico.

La danza es una construcción compleja cuyo significado está dado por la conjunción de discursos de índole diferente: música, escenografía, vestuario; "pasos", gestos y posturas; técnicas danzarias y de movimiento; poemas, palabras, ruidos u otros elementos dramáticos; estructura narrativa (literaria o no); trazos en el piso, uso del espacio, uso de los cuerpos, interrelaciones entre ellos, por citar sólo algunos.

Dada la complejidad del material coreográfico, el presente análisis de tres de las obras más reconocidas de Raúl Flores Canelo abarcará varios niveles dando énfasis a aquellos elementos que se consideren fundamentales para la construcción del sentido. Haré uso de elementos descriptivos, principalmente los relacionados con la estructura de la obra, para establecer con base en ellos conclusiones de corte interpretativo.

La descripción de tipo etnográfico y el estudio de la dinámica del movimiento de Rudolph von Laban serán dos de las herramientas empleadas, considerando que con ellas se podrá revisar el comportamiento dancístico y apoyar la labor interpretativa.

La dinámica resulta de la forma en que se combinan los componentes de peso, tiempo, espacio y flujo, presentes en todo movimiento, dancístico o no. Cada componente presenta gradaciones entre los polos extremos. Las variaciones del peso van del fuerte al ligero (según se ceda o no a la gravedad), las del tiempo van del repentino al sostenido (según se dé o no importancia al tiempo), las del espacio son del directo al indirecto (según tenga o no importancia el espacio) y las de flujo se gradan del libre al contenido (según se relaje o se contenga la actividad muscular). Las distintas variaciones, según Laban, corresponden a un componente emotivo que otorga una cualidad específica al movimiento.

Laban asoció el factor peso con la intención y la percepción. La manera como se asume una intención –a la ligera o firmemente– le da su cualidad a la acción. El peso ligero es delicado, fino, suave, y el fuerte hace presión.

El tiempo está asociado a la decisión y la intuición, y su actitud es la disposición (intuitiva) para tomar decisiones, ya sea repentinamente, o con indulgencia. La demora o entrega al tiempo se distingue de la lucha o resistencia a él. En la primera actitud, el tiempo se prolonga, se desacelera, es continuo; en la segunda es instantáneo, sorpresivo, como un *staccato*.

El espacio se asocia con el pensamiento y la atención e implica la relación con el medio ambiente. La atención puede canalizarse hacia un enfoque directo o hacia una calidad multifocal, flexible. En el espacio indirecto la acción se deja llevar por su tridimensionalidad, como en un camino aleatorio, disperso, expansivo. El espacio directo va contra la plasticidad del espacio y canaliza la atención a un foco único, concentrado, lineal.

El flujo se asocia con la progresión y el sentimiento y es inherente a la actividad muscular de la relajación y la contracción. El flujo libre se relaciona con placer y bienestar, dejando que la energía fluya sin restricciones, mientras que el flujo contenido se asocia con el displacer o malestar. Cuando se contiene, se mantiene la energía, por lo que resultan movimientos cuidadosos que se pueden interrumpir en cualquier momento.

El análisis de estas tres coreografías se basó en observaciones repetidas del material videográfico, fijando la atención, en cada una de las observaciones, en uno o unos de los componentes para integrarlos en un todo al final. Cada sección de la obra estudiada se dividió a su vez en subsecciones, que no necesariamente corresponden a los cortes estructurales, para facilitarle al lector la explicación y la retención de los elementos compositivos.

El escenario y los trazos de movimiento se describen tomando como referencia la mirada del espectador. Es decir, los indicadores derecha-izquierda y superior-inferior corresponden a la situación de representación escénica frente al espectador.

LA ESPERA

Esta obra da inicio con una introducción de intensidad fuerte. En la penumbra, en el extremo superior derecho del escenario, aparece una figura: un hombre de pie que da la espalda al público. El hombre tiene el dorso de la mano derecha a la altura de su cabeza, en actitud de ver a lo lejos.

De súbito, otros personajes, que por sus vestimentas reconocemos como campesinos, entran simultáneamente a escena desde distintos puntos –uno del extremo centro derecho, el otro del extremo centro izquierdo, y los otros en tiempos distintos, de los extremos centro e inferior izquierdo– corriendo de forma enérgica en trayectorias frontales hacia el hombre de espaldas, antes descrito. Durante la carrera se detienen de manera abrupta, ya sea para voltear el torso o sólo la cabeza, en actitud de búsqueda, para después continuar.

La dinámica de este segmento coreográfico se construye en torno al tiempo repentino (la urgencia con que se desplazan los personajes y el voltear súbito de su torso o cabeza) y al espacio directo (todos saben a dónde dirigirse), produciendo un estado denominado despierto, según la teoría de Laban, que corresponde a la actitud de alerta de los bailarines.

Al llegar al lugar de reunión (extremo superior derecho del escenario) se detienen formando un grupo que adopta el gesto de la mano –conforme van llegando a dicho punto– con una posición corporal que repite el estado despierto: predominio del tiempo (en este caso sostenido) y el espacio directo.

Los motivos de movimiento de todo el segmento son la carrera en trayectorias rectas, la torsión de torso y cabeza, y el gesto de búsqueda.

En esta pequeña introducción hay un predominio de la movilidad, y la intensidad decrece de mayor, casi climática, a menor.

Escena 1

a) Se define claramente un grupo en el extremo superior derecho del escenario. La mayoría de sus integrantes tiene el peso en una sola pierna y levanta el talón de la otra extremidad, lo que les permite dar énfasis a la acción de mirar a lo lejos.

El grupo adopta un suave vaivén acompasado de derecha a izquierda, algunos de adelante atrás, sin perder el foco de interés y sin una relación directa entre ellos –no se miran ni se tocan–, aunque se percibe la cohesión. Esta imagen se rompe por movimientos súbitos y cambios de nivel en acentos musicales precisos: dos bailarinas caen abandonando el peso. Una cae con espiral de torso (técnica Graham) y otra voltea el torso hacia ella. Todos se recuperan a su propio tiempo y vuelven a mirar hacia el punto de atención.

En un momento preciso, todos voltean hacia el público (por contracción de torso) y dos caen al piso por espiral del torso (tiempo repentino, espacio indirecto y flujo contenido: *vision-like drive*). Todo el grupo regresa a tomar el gesto de

mirar a lo lejos y las bailarinas que cayeron al piso inician una secuencia con variación sobre el tema de ver a lo lejos: se arrodillan sobre la pierna izquierda y se apoyan en el pie derecho para repetir este gesto con el brazo y mano derechos.

Enseguida introducen un nuevo motivo de movimiento, al posar sus manos y rodillas en el piso (posición de gato) y ejecutar un movimiento pequeño y repetitivo con su espalda, como un sollozo (tiempo repentino, espacio directo: estado despierto).

El resto del grupo se voltea al frente contrario de su diagonal e inicia un desplazamiento en trayectoria recta, que se interrumpe por una señal musical, como una llamada de atención, que los hace volver al lugar y la posición anterior de ver a lo lejos.

En esta sección se repiten el predominio del foco de atención (directo) y el tiempo que oscila entre el sostenido y el urgente (ambos elementos reiterativos) y de los motivos de movimiento de la introducción. El contraste entre el tiempo sostenido y el repentino, que involucra la contención en el flujo de la forma y que aprovecha acentos musicales, es motivo de atención.

Así también, en ella se presentan movimientos nuevos que serán trabajados a lo largo de la coreografía.

La escena total va de una intensidad mayor a menor.

b) Después de unos instantes, los hombres empiezan a desplazarse por el escenario mientras las mujeres se van incorporando a la secuencia que ejecutan las dos mujeres que antes habían caído al piso. Todas sollozan. En canon (una detrás de la otra) se apoyan sobre la rodilla izquierda y el pie derecho y voltean hacia el foco de inicio, repitiendo el gesto de la mano. Se levantan y también en canon hacen un giro sobre una pierna partiendo de una contracción del torso (técnica Graham) y de nuevo corren de espaldas hacia el foco de la espera.

Bajan lentamente el brazo derecho, que tienen a lo alto, para ejecutar un movimiento acentuado con los dos brazos y el torso (que se voltea de manera acentuada hacia la izquierda) dirigiéndose hacia unas mantas rectangulares que se encuentran dispersas en el piso del escenario.

Mientras las mujeres ejecutan estos movimientos, los hombres caminan con letargo, algunos se tambalean (espacio indirecto, tiempo sostenido, flujo libre: *vision-like drive*) hasta llegar a los espacios marcados por las mantas, iluminados por áreas especiales que serán punto de reunión para todos. Su actitud corporal y emotiva es de desolación; el torso se hunde y los brazos y las manos se sueltan. Sus cuerpos muestran cansancio, desesperanza; abandonan el peso y algunos se arrastran por el piso.

En este segmento se repiten los motivos de movimiento anteriores, enriquecidos por las variantes. La escena continúa con la intensidad anterior y decrece aún más.

La totalidad a), b) se caracteriza por un tono que se sostiene para decrecer al

final. Esta primera escena introduce a los personajes y plantea un estado de ánimo inicial, contra el cual los cambios anímicos subsecuentes serán contrastados.

Escena 2

a) Cambio de música y de iluminación, que sube en intensidad con tonalidades cálidas. Una vez colocados todos los bailarines en sus espacios, se destaca la manta del centro, donde tres bailarines sollozan en nivel bajo. Atrás de ellos, a nivel medio, un hombre y una mujer en una cuarta larga con los brazos juntos, alargados al frente (movimiento de extremidades alargadas) y entrelazadas las manos, ejecutan un giro segmentado, sobre su propio eje. Completado el primer giro, el hombre baja su nivel, resaltando la figura femenina, que repite el movimiento en el sentido contrario.

Los movimientos de las extremidades alargadas serán retomados, con variantes, por otros bailarines: un conjunto de cuatro del lado derecho centro y posteriormente, otros del lado superior derecho. Algunos bailarines ejecutan giros en *attitude* atrás, con la cadera y torso hacia el frente (asimetría en el eje corporal, propio de la técnica Graham). La dinámica en el uso de líneas alargadas es de peso fuerte, tiempo sostenido y flujo contenido: *passion-drive*.

Todos los ejecutantes se cubren con las mantas, en una dinámica de peso ligero, tiempo sostenido, y espacio directo (*action-drive*); prevalece el nivel bajo. Hay caídas en acentos musicales precisos. Un solo bailarín queda descubierto, a nivel medio, en el extremo inferior derecho.

La imagen anterior da la sensación de un poblado; cada espacio –un rectángulo iluminado– es como una casa, un lugar de habitación. Cada grupo tiene una manta (gris por un lado y roja por el otro) que cubre en su totalidad a los distintos integrantes, que logran con el manejo de la misma juegos de apariciones y desapariciones de gran interés plástico.

Los motivos de movimiento de este segmento son el desplazamiento en líneas rectas hasta llegar a los lugares asignados, los giros segmentados y las líneas alargadas de las extremidades. Se trabaja también con acentos, que rompen el tiempo sostenido y que aprovechan los acentos musicales, elemento acumulativo que redondea la acción. Hay cambios de nivel que van del bajo al medio.

La escena se mantiene en un tono similar hasta el final, en que al desaparecer la música, se crea una expectativa que acrecienta el interés del espectador.

b) La iluminación decrece y vuelve la penumbra. Después de un silencio largo, uno de los bailarines pronuncia unas plegarias convocando a San Miguel Arcángel: "Venid en auxilio de los hombres...". A éstas les siguen cánticos de mujeres en tono agudo y de súplica (lamentos de las beatas en ceremonias religiosas) hasta que domina una sola voz femenina. Otras voces se unen a ésta, finalizando con una masculina en tono alto. La escena va creciendo en intensidad, de menos a más.

Mientras los cantos se suceden, algunos hombres salen de entre las mantas, se sientan con las piernas recogidas (posición de meditación en yoga), levantan los brazos entrelazados y caen al frente dejándose llevar por el peso de la cabeza; otros se arrastran golpeando el piso con las manos. El tiempo es sostenido, el flujo va de contenido a libre y el espacio va de directo a indirecto (brazos arriba que caen): *vision-like drive*.

Los bailarines ejecutan movimientos en asimetría, utilizando preferentemente el nivel bajo. En cuanto a la dinámica, el peso es fuerte y a veces se suelta por completo; el tiempo sigue siendo sostenido. Al golpear el piso, persiste el peso fuerte, el tiempo cambia a repentino y el espacio es directo. La cercanía con el piso refuerza la sensación anímica.

Las mujeres imploran ayuda de pie, con las mantas en las manos, tapándolas casi por completo, a excepción de sus cabezas, que están cubiertas con sendos rebozos. Poco a poco van conformando un muro-friso desfasado, en el que ya no se alcanza a ver ninguno de sus miembros, mientras los varones se desplazan con pasos de danza tradicional, en zapateado suave (están descalzos), hasta colocarse atrás de las mantas. Las voces siguen, crean tensión.

Un solo hombre visible se arrastra y golpea el piso, hasta que queda en el centro del escenario delante de una de las mantas, alumbrado por un cenital. Un último golpeteo fuerte acalla las plegarias (el peso es fuerte, el tiempo repentino y el espacio directo al golpear: *action-drive*).

Se acerca a la manta, se levanta y la acaricia deslizando las manos y cambiando del nivel alto al bajo sucesivamente. Finalmente, la toma entre sus manos, arquea la espalda, se recupera y convoca con voz fuerte a San Miguel Arcángel. Es un momento de expectación que presagia, junto con la música, un cambio en la atmósfera y prepara un clímax.

No hay movimientos danzados propiamente dichos, ya que se trabaja sobre la expresividad natural del cuerpo, que realiza acciones específicas. La dinámica (peso fuerte, tiempo sostenido, flujo contenido: *passion-drive*), apoyada con los gestos corporales, el uso del nivel bajo y el estatismo —cada grupo en su espacio— sostiene la sensación de desolación. Este estatismo contrasta fuertemente con la escena introductoria, donde la movilidad era la predominante y con la siguiente, donde se retomará el movimiento.

La escena total va de menor a mayor intensidad creando al final una expectación fuerte en el espectador. Se usan la acumulación y la reiteración para construir la narrativa escénica. La construcción no deja lugar a dudas en cuanto a la situación o el estado de ánimo de los participantes. No hay contrastes en esta narración, hay una homogeneidad en el sentido, y el planteamiento parece requerir una resolución.

Escena 3

a) En un verdadero acto de magia aparece San Miguel Arcángel¹ detrás de la manta central, dando giros rápidos sobre una sola pierna (la otra toma la forma de un *attitude* al frente) y un brazo arriba que porta un machete (representativo de la condición campesina). Las mantas lo enmarcan y el bailarín del centro se coloca a la derecha y cambia a nivel bajo para destacar a la figura protagónica. El vestuario de San Miguel es llamativo, apegado a las representaciones religiosas que de él se hacen.

La actitud de los personajes cambia y se vislumbra la esperanza; los cuerpos, antes encorvados, se elevan recobrando su energía y desplegando su elasticidad.

Los bailarines se desplazan en una trayectoria circular de derecha a izquierda con giros en *attitude* y cadera adelante con un brazo arriba.

San Miguel señala la manta del piso frente a él, que es recogida por una mujer. Esta acción es seguida por el resto de las bailarinas, que toman sus mantas y las agitan de manera circular por encima de sus cabezas (peso fuerte, tiempo repentino, espacio indirecto, como látigo: *action-drive*). Forman un círculo alrededor de él, en el que hay un juego de niveles, él abajo moviendo de un lado a otro el machete por el piso, ellas arriba. Las mujeres salen con las mantas en alto por el extremo derecho del escenario.

En este segmento se presentan nuevos motivos de movimiento, como los giros rápidos en *attitude*, la cadera al frente, el uso de las mantas y las trayectorias circulares. Funciona como una introducción que se trabaja con una intensidad alta, como la del inicio de la danza.

b) San Miguel ejecuta una secuencia de saltos, y se establece una especie de diálogo entre él y los varones (hay una diagonal marcada entre ellos), que se construye con base en las extensiones de pierna. Los bailarines, en un grupo frente al Arcángel, realizan cambios de peso pasando por segunda posición que se sostiene en el aire, acompañada por brazos extendidos a los lados del cuerpo.



La espera. Foto: Jorge Contreras C., 1973, ABI.

¹ Este personaje simbólico es uno de los ángeles principales que representa el poder y la fuerza; su nombre era el grito de guerra de los ángeles buenos en la batalla celestial contra el mal y sus seguidores. La tradición cristiana responsabiliza a San Miguel de cuatro oficios: pelear contra Satán; rescatar a las almas creyentes del poder del mal, especialmente a la hora de la muerte; ser paladín de la gente de Dios (por lo tanto se le consideró patrón de la Iglesia y de las órdenes de caballeros en la Edad Media), y llamar a los hombres para recogerlos de la tierra y llevar sus almas a juicio. En el arte plástico se le ha representado como un guerrero, armado con casco, espada y escudo, parado sobre un dragón, al que en ocasiones atraviesa con una lanza. También carga un par de balanzas en las que pesa las almas de los muertos, o el libro de la vida, elementos que representan el juicio.

Se organizan en grupos de combate bajo la guía del Santo, moviéndose en diagonales que hacen patente el enfrentamiento con un enemigo (invisible) y con movimientos de desplazamiento hacia el frente, reiterativos, acentuados, y que involucran todo el cuerpo y la intencionalidad de la mirada (peso fuerte, tiempo repentino y espacio directo: *action-drive*). Para reacomodarse en el escenario y reanudar la secuencia, se desplazan con pasos pequeños en tiempo repentino, en trayectoria recta hacia atrás.

El Arcángel va al frente de la diagonal y después ocupa la retaguardia con un peso que oscila entre el ligero y el fuerte, en tiempo repentino. Su motivo de movimiento es el giro y el salto. Las mujeres atraviesan la escena con pasos de danza popular mexicana (peso ligero) y pegan al suelo con las mantas en acentos musicales (peso fuerte, flujo contenido, espacio directo: *spell-drive*), que cobran en este gesto sentido de lucha. Los hombres se incorporan al zapateado suave.

El grupo se divide el escenario. Del lado derecho, unos hacen movimientos aislados y cortados de piernas y brazos en los acentos musicales. Cargados en el extremo izquierdo, el Arcángel y el futuro líder levantan las piernas siguiendo los acentos, como marchando; el Arcángel ocupa la manta roja que tres mujeres han colocado después de haberse hincado.

Esta sección se organiza por el espacio escénico en grandes círculos y diagonales; los motivos de movimiento son los desplazamientos, los giros, los saltos, el uso de las extremidades en extensión (técnica clásica y Graham), el zapateado suave y el movimiento de las mantas. Es una escena de mucha movilidad y tensión que contrasta con la siguiente, donde el tono dramático vuelve a decaer.



La espera. Foto: Raúl Velázquez, s/f, AM.

c) Cambio de música y de iluminación, cuya intensidad decrece y se torna azulosa. San Miguel desaparece, le hereda su puesto a uno de los campesinos, que ejecuta varios giros y un solo con el machete, simulando un enfrentamiento. Retoma el motivo de los giros sobre la pierna izquierda con el que apareció el Arcángel y se prepara para luchar contra el grupo.

El resto de los varones se coloca al lado derecho centro del escenario y las mujeres van hacia el extremo contrario. Los hombres ejecutan saltos, mientras las mujeres hacen giros cubriéndose con las mantas.

Hay gran revuelo. Los campesinos, formando un círculo pequeño, se pelean entre sí en el centro del escenario y despojan del machete al líder. En esta sección

de la danza hay relación directa entre ellos, que se miran y se tocan. El que se apodera del machete es también despojado y así sucesivamente. Corren formando un gran círculo y desaparecen de la escena por el extremo izquierdo. Las mujeres manejan las mantas en forma circular arriba de sus cabezas, siguiendo acentos musicales. Forman también un gran círculo y salen por el lado izquierdo del escenario.



La espera. Foto S/A, 1973, ABL.

La dinámica de la lucha es peso fuerte, tiempo repentino, y espacio indirecto: *action-drive*. La contracción, además de los giros, las piernas y brazos en extensión, los saltos y las trayectorias diagonales y circulares son los motivos de movimiento; hay cambios de nivel.

Esta escena va cobrando intensidad para bajar al final, en una especie de transición que desemboca en la siguiente sección coreográfica.

Escena 4

a) Cambio de luz que oscurece la escena. En la parte superior del lado izquierdo del escenario aparece la imagen de la Pasión, enmarcada por una manta roja: un Cristo y una mujer que lo sostiene. Las demás mujeres entran por el extremo contrario y forman un grupo, que retoma el trabajo de extremidades extendidas que se mueven suavemente de arriba hacia abajo. Posteriormente se desplazan hacia la imagen pasionaria, para ejecutar de nueva cuenta los movimientos de sollozo.

Desaparece el Cristo por el lado izquierdo. Las mujeres inician un desplazamiento en diagonal del extremo superior izquierdo hacia el inferior derecho del escenario con una contracción profunda y acentuada del torso, que termina con el brazo derecho extendido hacia adelante y la mano flexionada (técnica Graham). La dinámica es de peso fuerte, tiempo sostenido y flujo contenido, correspondiente al *passion-drive*.

Del extremo centro izquierdo se unen otras mujeres con el mismo movimiento. Una de ellas porta la manta semidoblada y con paso lento se atraviesa entre las otras hasta colocarse al frente. Se concentran en el lado inferior derecho.

La que porta la manta la extiende en el piso y las otras se colocan atrás, ejecutando movimientos de torso, acentuados, con abandono de peso, de un lado a otro, hasta desaparecer.

Los motivos de movimiento son los desplazamientos en trayectoria recta, las

extremidades alargadas y la contracción profunda. La escena se desarrolla en una intensidad baja.

b) Sale un Cristo y se tiende sobre la espalda a lo largo de la manta desplegada, ejecutando un arco profundo hacia atrás, dejando que la cabeza cuelgue. Se incorpora y con el brazo derecho extendido remeda una cruz. Se desplaza pesadamente con desplantes largos (retoman el motivo de la cuarta larga con brazos extendidos, ya presentado en la segunda escena), siguiendo el compás de la música. Sucesivamente aparecen los otros Cristos (cinco en total) repitiendo los gestos del primero con variaciones, como la de golpear el piso con la espalda.

Entran a escena las mujeres con sus mantas y colocándose detrás de la que recibe a los Cristos, se mueven con pasos pequeños en peso ligero, de derecha a izquierda, jugando con desfases.

Los Cristos se desplazan repartiéndose el espacio escénico, ejecutando contracciones que los hacen caer al piso, que golpean con su espalda. La dinámica es de peso fuerte, tiempo sostenido a repentino y flujo contenido (*passion-drive*) en el desplazamiento, recalcando los acentos musicales. Los motivos de movimiento son los giros, las caídas y el golpear la espalda contra el piso. También se trabaja sobre los cambios de nivel.

Poco a poco, las mujeres se acercan a ellos; en un acento musical caen cubriendo sus cuerpos con las mantas y permanecen en esta posición, excepto una de ellas que, apoyada en la rodilla izquierda y el pie derecho, hace el gesto de búsqueda.

Sorpresivamente corre al extremo superior derecho del escenario y repite dicho gesto, *leit motif* de la obra, cuando la iluminación cambia a penumbra.

La conclusión dramática es cíclica, ya que se cierra como el principio, con la variante de que es una mujer la que se coloca en el punto de inicio. La escena final empieza con poca intensidad, que va subiendo hasta que se construye un clímax mediante la reiteración y la acumulación de los distintos elementos.

En términos generales, *La espera* es una danza construida por desplazamientos, giros, saltos, uso de extremidades alargadas y contracciones. La estructura compositiva se basa en la repetición con variaciones sobre un tema. Algunos motivos de movimiento se introducen desde el inicio —gesto de espera, contracciones de torso, trabajo de extremidades alargadas— y se retoman en cada una de las escenas con variaciones, a veces muy sutiles.

La repetición es casi obsesiva. La escena de los Cristos es ejemplo de esta composición reiterativa, que se mantiene de manera constante. Por su carácter excesivo, acumulativo, recuerda el abigarramiento barroco.

La dinámica es rica, predomina en toda la obra el tiempo sostenido, que le da una cualidad especial, irreal. Este tiempo sostenido se hace más evidente por el contraste con el repentino, nervioso de los acentos, que a su vez enriquece la emotividad de los personajes.

El flujo contenido, con variaciones de menor a mayor, está presente en la mayor parte de los movimientos, derivado de las técnicas utilizadas (clásico y Graham). Los movimientos no dancísticos recurren a acciones cotidianas, como golpear, deslizar, arrastrar, cortar, empujar, el uso de la mano para ver a lo lejos, etc.

Las mantas también constituyen un elemento que estructura la danza. Su uso incorpora múltiples variantes: se golpean, se giran, se jalen, se extienden, se doblan, sirven de cubierta, de sudario, etc. Asimismo, apoyan la movilidad de la escena cuando se agitan o giran por el aire; viajan con los personajes y son parte activa de las acciones que se enmarcan entre el gris y el rojo; entre la inercia y el movimiento, reiterando los otros contrastes que utiliza la obra: de niveles, de ritmos, de tiempos, de espacios, de movilidad y estatismo.

La dramaturgia se va construyendo mediante reiteraciones, acumulaciones dentro de cada escena, y por contrastes entre escenas y momentos de tensión que van subiendo y bajando de tono: la escena de inicio es dramáticamente fuerte. Conforme avanza, decrece la acción y se sostiene en un tiempo que se alarga y que a su vez da pie a la siguiente que, por el contrario, es dinámica y tiene gran movilidad. La siguiente escena vuelve una vez más al tiempo sostenido, acrecentado por la repetición de la imagen de los Cristos. Termina en este tono bajo, rematando como al principio, pero en una carrera menos dramática que la que inició la danza.

Con pocos elementos que varían, se teje un todo coherente que permite al espectador el reconocimiento de los personajes y de la acción. Las variaciones hacen avanzar los distintos momentos de las escenas.

Algunos gestos condensan ideas o representan personajes. El gesto de la espera es el principal. Da inicio y término a la obra, además de que se retoma en distintos momentos. Los giros en *attitude* sobre la pierna izquierda y los saltos constituyen los motivos de movimiento del Arcángel.

Hay una distinción precisa entre los roles masculinos y femeninos. Las mantas, símbolo del hogar, son manipuladas principalmente por las mujeres; a ellos les corresponde empuñar el machete. Ellas son las vírgenes dolientes, compasivas; ellos, los Cristos ensangrentados.

La danza responde en todo momento al planteamiento musical. Se aprovechan los acentos y los tonos dramáticos para construir la coreografía. El silencio y las voces de los bailarines se trabajan, asimismo, como contrastes estructurales, emocionales y dramáticos.

Consideraciones extra-artísticas

La espera lleva a escena las imágenes de la plástica de la Escuela mexicana de pintura y de la literatura, representada principalmente por la novela de la Revolución Mexicana, ambas expresiones ricas y polémicas durante los años setenta. De

los plásticos Raúl recoge imágenes pictóricas y fotográficas, y de los literatos, los temas y la actitud analítico-reflexiva.

Su momento no es el vital de la lucha revolucionaria, sino el de la pérdida de confianza ante un fenómeno que después de haber cobrado tantas vidas, no parece ofrecer lo esperado, dando lugar a otras revueltas. En este caso particular, la lucha de los cristeros es el motivo de inspiración.

En *La espera* Raúl hizo un dolido retrato de la vida de muchos pueblos de México, localidades encerradas en sí mismas. Hombres y mujeres limitados por sus viviendas, dedicados a sus miserables, aburridas y repetitivas existencias, en las que la religión se torna un *ethos*² y sintetiza las cualidades de un pueblo.

El coreógrafo percibe al mexicano entregado a su fe como única salida. Incapacitado para enfrentar su destino con un verdadero espíritu comunitario, la religión lo ata y le otorga pertenencia.

Desprejuiciadamente se exhiben el rito del sacrificio inútil, el exterminio propio en beneficio de otros, de esos humanos inhumanos que ni siquiera perciben o valoran la entrega, envueltos en su ciega y cíclica existencia. La meta: enfrentar la muerte como única evasión posible.

Los Cristos son los hombres sacrificados y que se sacrifican. Las vírgenes son las madres, las novias, las esposas, las amantes, las mujeres, depositarias de la entrega femenina.

En *La espera* Raúl construye un universo que oscila entre la realidad y la ficción. El tiempo sostenido y el espacio indirecto son apoyos que sirven para crear un mundo ajeno a la cotidianidad, un espacio tiempo distinto. Las acciones se retardan y el tiempo se alarga *desmesuradamente, coincidiendo con un sentir apocado*.

La escena del Arcángel, la más vital, es un sueño dentro de otro sueño que parece realizarse, rompiendo la ficción. Pero ese instante vital se transforma en otra pesadilla, una lucha donde la desconfianza se enseñoorea. Después del sueño imposible se recae con mayor fuerza en una procesión sangrante, sin visos de esperanza. ¿Cuál de todos estos mundos es el real?

Sin embargo, dentro de esta ficción aterradora, que no se sabe si es la realidad misma, siempre hay alguien que se levanta y apunta la esperanza de esperar...

En *El luto humano* sobresalen algunos textos que generan imágenes evocadoras, que pudieron haber servido a Raúl como sustento para la construcción conceptual y coreográfica de esta obra. A continuación se enumeran algunas de ellas, así como los posibles vínculos con las ideas coreográficas:

² Geertz indica: "El *ethos* de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja. Su cosmovisión es un retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; en su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo..." (op. cit., p. 118).

-Textos que van construyendo la atmósfera general de la obra: "Fatalidad pura, resignación triste y antigua, donde una apatía interior, atenta, inevitable y desolada, esperaba, sin oponerse, crímenes nuevos, más y más difuntos".³ "Los muertos entierran a sus muertos en este país... Y este país era un país de muertos caminando, hondo país en busca del ancla, del sostén secreto".⁴ "... todo era un sucederse de agonías: y el hombre, tan sólo, un ser agónico, camino de la muerte".⁵



La espera. Foto: Jorge Contreras C., s./l. ABL.

-Textos que recogen la religiosidad del pueblo mexicano, a la vez que su sincretismo, una de las ideas rectoras de la obra: "El Cristo de esta tierra era un Cristo resentido y amargo".⁶ "La religión de los cristeros era la verdadera iglesia, hecha de todos los pesares, de todos los rencores, de toda la miseria de un pueblo oprimido por los hombres y la superstición".⁷ "... en México los indios lloran frente a las imágenes blancas, lamentándose en su idioma. Creen que Dios es Quetzalcóatl, que vendrá a redimirlos".⁸ "No creen únicamente en Cristo, sino también en sus cristos inanimados, en sus dioses sin forma".⁹

JACULATORIA

Esta coreografía se inspiró en *Retablo*, obra que escribió José Juan Tablada en Nueva York en 1921, al enterarse de la muerte de Ramón López Velarde:¹⁰

Un gran cirio en la sombra llora y arde por él...
Y entre murmullos feligreses de suspiros, de llantos y de preces,

³ José Revueltas. *El luto humano*, op. cit., p. 21.

⁴ *Ibidem.*, p. 31.

⁵ *Ibidem.*, p. 60.

⁶ *Ibidem.*, p. 38.

⁷ *Ibidem.*, p. 39.

⁸ *Ibidem.*, p. 104.

⁹ *Ibidem.*, p. 28.

¹⁰ López Velarde fue estudiante del Seminario Conciliar de Santa María de Guadalupe en Aguascalientes y empezó a escribir versos a los 16 años. Su primer poema fue *A un imposible*. También escribió prosa, artículos para periódicos y revistas sobre temas líricos, semblanzas literarias, remembranzas de provincia, pasajes autobiográficos, reunidos en *El minuterio* (1923). En 1916 apareció *La sangre devota*, conjunto místico; en 1919 *Zozobra* y en 1932 *El son del corazón*. Hasta 1952 apareció *El don de febrero* y en 1953, la *Prosa política*.

Dice una voz al ánimo cobarde:
¡Qué triste será la tarde
cuando a México regreses
sin ver a López Velarde!

Existen varios cortes simbólicos en la estructura de esta obra, que enlazan las distintas escenas con gran sutileza y que se integran al discurso enriqueciéndolo. Estas escisiones se logran con elementos sonoros que se incorporan al collage musical –ruidos de campanas, taconeos, el tic-tac de un reloj, entre los más usados– y que crean una atmósfera irreal. Así también, un personaje símbolo –la dama de blanco con sombrilla– engarza algunas de las escenas.

Escena 1

a) Consta de una brevísima introducción, que sumerge al espectador en una realidad onírica. Se inicia la música en oscuro. Al detenerse ésta, se abre el telón y suenan, en la penumbra, unas campanas sobre las que aparece la primera imagen coreográfica, sumamente efectista: un personaje femenino –ataviado con un vestido de tela vaporosa color claro, zapatillas de tacón, sombrero con un tul al aire y una sombrilla blanca abierta sobre la cabeza–, camina pausadamente. Su trayectoria es recta de izquierda a derecha sobre el área central del escenario.

Su paso es acompasado y lento, con una actitud que pareciera querer alargar el tiempo. La dinámica del personaje es peso ligero, tiempo sostenido y flujo libre: *passion-drive*.

Durante el trayecto, la mujer detiene dos veces su camino para inclinarse a tocar el suelo, acariciándolo con un gesto de añoranza. La trayectoria se vuelve entonces circular para después cambiar nuevamente a recta, con la que sale del escenario. En esta imagen se trabajan varios cambios de nivel: medio-bajo, medio-bajo, medio.

b) Con un cambio de iluminación a mayor intensidad en tonalidad azul, el tañido de las campanas introduce al poeta niño, cuya indumentaria –un hábito de monaguillo– hace referencia a su temprana religiosidad. El poeta aparece en sentido contrario al de la mujer –de derecha a izquierda– y camina de espaldas, lo cual produce en el espectador una sensación de tiempo regresivo.

Su actitud es de interiorización, de devoción. Sus manos se juntan adelante de su torso y no parece tener interés en el espacio que lo circunda. La dinámica es de peso ligero, tiempo sostenido y espacio indirecto: *action-drive*. No hay cambios de nivel y la trayectoria es recta de espaldas.

c) Vuelve la música. En el mismo sentido en que antes entró la mujer de la sombrilla, aparece el resto de los personajes. En tiempo simultáneo, un grupo camina de frente al público con pasos pequeños (integrado por dos bailarines que

cargan al poeta muerto y tres bailarinas que lo acompañan) y unas jóvenes etéreas danzan de manera suave, acompasada, lenta, añorante. El grupo camina cerca del ciclorama, mientras las bailarinas ocupan la parte central del escenario, oscilando con sus movimientos entre arriba y abajo (el cielo y la tierra) en una especie de lamento poético. La dinámica es de tiempo sostenido, peso ligero y flujo de contenido a libre: *passion-drive*.

d) Para dar fin a esta escena, una joven aparece por el mismo lugar por el que entró el grupo que cargaba al poeta muerto, portando un gran ramo de flores blancas. El acólito sale del escenario y los hombres depositan al muerto en el piso.

Las mujeres que lo acompañaban se unen a las que danzan, y en un momento, los hombres cargan arriba de sus cabezas el cuerpo del poeta y dan varias vueltas con él, sin desplazarse.

Todos los personajes se reúnen alrededor del muerto (que vuelve a depositarse en el piso) en el extremo derecho superior del escenario formando un grupo compacto que toma una pose estática.

La dinámica de todo el cortejo es similar. Las jóvenes tienen peso ligero, tiempo sostenido y flujo de contenido a libre. Los motivos de movimiento son el *passé* cerrado (a la Graham), los *attitude*, el movimiento suave de los brazos (círculos de arriba abajo, o movimientos de un lado a otro para después recogerse en el regazo).

Los movimientos se desarrollan en variaciones, que incorporan giros lentos sobre la planta del pie, equilibrios a *relevé* en una sola pierna, pequeños saltos, cambios de nivel: se flexionan las rodillas y se baja el torso cuando los brazos van hacia abajo, o se va a *relevé* al estirar los brazos hacia arriba.

En ocasiones los brazos de todos los bailarines se mueven al unísono, logrando una respiración conjunta que atrae la vista y da una sensación de tranquilidad, reforzada por el tiempo sostenido, que es una constante. Los desplazamientos son rectos y circulares, siempre hacia el frente, y se manejan frecuentes cambios de dirección, que dan interés al movimiento del grupo.

La escena va subiendo de intensidad, aunque se mantiene en un tono bajo, melancólico; existen cambios de nivel y no se dan grandes contrastes. En ella se introduce a los personajes y se construye la atmósfera general sobre la cual los contrastes irán estructurando la narración.



Jaculatoria. Foto: Jorge Contreras C., s/l, ARI.

Transición: uso de ruidos (tacones).

Escena 2

a) Irrumpe un cambio de música apoyado por una iluminación más intensa. Del extremo derecho aparece el acólito con un papalote que se agita por encima de su cabeza. Enseguida se le une un bailarín que trata de arrebatárselo. Juegan corriendo de un extremo al otro en la zona inferior del escenario, hasta que finalmente se lo quita, haciendo que el acólito se enfurezca y golpee el piso con los pies.

Mientras tanto, el grupo está atento y se desplaza desde cierta distancia siguiendo el movimiento del papalote y haciendo ademanes de querer alcanzarlo. El grupo se mueve armónicamente, casi en simultaneidad, aunque con pasos y posiciones corporales distintos. Esta escena tiene gran movilidad, que se logra mediante oposiciones grupo-personaje en trazos de diagonales amplias y espirales.

La dinámica del solista se compone de peso ligero, espacio directo y flujo libre en la parte de arriba y contenido en las extremidades inferiores: *passion-drive*. Los motivos de movimiento del grupo son las extremidades en extensión, los giros en *attitude* y los saltos pequeños.

La infancia es trabajada como punto de partida de la estructura psíquica, que guía el proceso vital del poeta. Aunque a Raúl no le interesa resaltar el aspecto psicológico, en esta escena se plasman recuerdos de vitalidad y felicidad. El juego y la convivencia con los otros es el principal elemento que se destaca, por lo que existe relación entre los bailarines, principalmente con la mirada. El papalote, símbolo de la mariposa, podría hacer referencia a la libre imaginación de un niño, o a la efímera existencia.

La escena va de menor a mayor intensidad y finaliza con un gran círculo que desperdiga y saca a los participantes por el extremo derecho del escenario.

Con un trazo en espiral amplio, un personaje femenino corre ligero, trayendo de la oreja al poeta, a quien ubica en un lugar distante (extremo derecho abajo) del que ella ocupa (centro del escenario). Ambos se encuentran enfrentados y en forma de reto y juego, el muchacho levanta sus "faldas", sorprendiendo a la mujer, que queda finalmente sola.

b) Hay cambio de música e iluminación, una vez más hacia la penumbra. Ella ejecuta gestos tocando su cuerpo en actitud de sobresalto (repentinamente retira las manos del contacto: flujo contenido, tiempo repentino: estado móvil). La mujer se desplaza en línea recta de frente pero cambia varias veces de dirección, de manera sorpresiva y en tiempo urgente. Estos gestos sorpresivos contrastan con el uso de líneas alargadas en sus extremidades y equilibrios en una sola pierna.



Jaculatoria. Foto: Jorge Contreras C., 1979, ABL.

La dinámica de la solista es de peso ligero a fuerte, tiempo sostenido y flujo de libre a contenido: *passion-drive*. La escena baja de tono, estableciendo un contraste con la inmediatamente anterior. Este segmento opera como una transición.

Escena 3

a) Los personajes femeninos entran a escena por el extremo derecho del escenario (donde terminó la mujer de la escena anterior, por lo que parece llamarlas con su presencia) con una secuencia de giros (*chainés*), *attitudes* y líneas alargadas (*arabesque*), carreras ligeras con cambio sorpresivo de dirección, variaciones de los movimientos ya ejecutados a lo largo de las escenas anteriores. En algunos momentos se trabaja un canon, aunque lo que prevalece y lo que le da riqueza a la coreografía es la asimetría.

En actitud de recogimiento y oración (torso un poco contraído, cabeza baja, manos juntas en el regazo) llenan el escenario hasta formar un grupo al lado izquierda-centro, dando pie a la entrada del poeta, que circula entre ellas. Él las toca, las roza, a veces sin verlas siquiera.

Los motivos de movimiento son los desplazamientos con cambios repentinos de dirección, los pequeños saltos y los giros. La actitud de las mujeres es la misma del principio, de contención y recogimiento. La dinámica se corresponde: peso ligero, tiempo sostenido, con variaciones de tiempo repentino y flujo del contenido al libre (*passion-drive*).

El poeta, con una caminata "natural" aunque estilizada, circula detrás de ellas en actitud reflexiva. Se maneja con peso ligero, tiempo sostenido y espacio indirecto: *action-drive*. Para dar fin a la escena, el grupo forma una pose con distintos niveles del lado derecho abajo del escenario (destaca el estatismo).

b) El sonido de campanas rompe la secuencia musical y entra un personaje masculino por la izquierda. Una mujer se separa del grupo, ejecuta un pequeño salto, corre y se une a él en una cargada. Otra busca su pareja dentro del grupo y se aparta de él.

Estas dos parejas distanciadas, una en el extremo superior del escenario y la otra en el inferior, realizan acercamientos amorosos de gran sutileza, donde las manos en una de las parejas y los cuerpos en la otra, sostienen el diálogo, amoldándose unos con otras.

El grupo (tres bailarinas) retoma el motivo de los brazos, los saltos, y se mueven entre las parejas hasta llegar al centro, en el que adoptan poses de comentar y escuchar, como de chisme. Finalmente, salen de escena por distintos lados dejando solos a los amantes.

Entre las parejas existe un trabajo de contrastes, ya que mientras una realiza una cargada, la otra baja su nivel; combinan movimientos naturales con otros inspirados en la danza clásica.

El tiempo es sostenido en la mayor parte de la danza, combinándose con el flujo contenido y el espacio directo: *vision-like drive*. Cuando hacen giros y carreteras, cambia a tiempo repentino

Terminada la danza de las parejas, las dos mujeres salen de escena, y quedan en el foro los dos hombres, a quienes se unen otros dos para construir la siguiente. Este segmento se mantuvo en un tono similar.

Transición: sonido de campanas.

Escena 4

a) Vuelve atmósfera en azul. Los bailarines visten una malla color café y su torso está descubierto. Tienen los brazos cruzados atrás de la espalda, caminan y repentinamente hacen un ademán acentuado con una pierna (se levanta a la altura de la rodilla) y al posarla nuevamente en el piso voltean con rapidez todo el cuerpo hacia atrás, para regresarlo de inmediato a la posición de la que partieron. Su peso es fuerte, el flujo es contenido y el espacio es indirecto: *spell-like drive*. Este segmento funciona como una transición.

b) La atmósfera lumínica cambia hacia el rojo. Los hombres forman una diagonal (tomándose de los hombros) que va del extremo inferior izquierdo del escenario al extremo superior derecho.

Se escucha el sonido de un reloj y aparecen dos mujeres, que por su vestimenta y su actitud, aunada a la de los varones, reconocemos como prostitutas. La música nos ubica en un ambiente de cantina. Los hombres, borrachos (espacio indirecto, flujo libre: estado remoto), juegan lúbricamente con ellas.

La relación entre ellos es, unas veces, directa y otras sólo juntan los cuerpos, sin atenderse. Los hombres se turnan a

las mujeres mientras los que no tienen pareja bailan borrachos entre sí. Se forman dos grupos de tres, uno de ellos trabaja en el suelo y el otro en nivel alto, alzando a la mujer. Hay tocamientos y forcejeos. Cambian, alternando niveles.

c) Repentinamente hay un alto total del movimiento, momento de quietud en el cual los personajes parecen asumir una actitud reflexiva. Los hombres voltean en distintos momentos la cabeza en tiempo repentino. Las prostitutas salen del escenario caminando lentamente, con el cuerpo recogido, de izquierda a derecha, con una trayectoria recta. Este corte produce una tensión en el espectador y el segmento funciona como transición.



Jaculatoria. Foto s/r ADFC.

Escena 5

a) Hay un cambio de música y de iluminación. Entra el monaguillo por el lado derecho del escenario y al llegar al centro se desprende de su indumentaria asemejando desnudez. El resto de los hombres, en el piso, se enreda a sus pies, como una serpiente que se arrastra y arquea por el piso. Sale de escena el monaguillo.

Los hombres se levantan y comienzan a golpearse el cuerpo con los dos brazos, que asemejan látigos (el peso va de ligero a fuerte, el espacio es indirecto y el tiempo es repentino con acentos precisos y marcados en una acción de dar latigazos: *action-drive*).

Los motivos de movimiento son el giro que cae a una cuarta larga al piso, con una extremidad doblada y la otra extendida y un brazo sosteniendo el peso del cuerpo. Los hombres se golpean desde distintas posiciones: de pie o hincados, predominando el nivel bajo. El cuerpo de los bailarines busca la extrema expresividad, encogiendo y extendiendo su torso y sus extremidades.

b) Repentinamente, entran del extremo izquierdo del escenario las mujeres, que en actitud piadosa, buscan a sus hombres, los recogen del piso y se los llevan. Dos parejas ejecutan un gran círculo para salir del lado derecho del escenario. Las otras dos repiten la trayectoria circular y salen por el extremo contrario. Sólo el poeta queda en arrepentimiento y finalmente es recogido por la mujer de la sombrilla, para hacer mutis del lado izquierdo, en trayectoria recta.

Simultáneamente aparece una mujer en el extremo derecho, que corre rápidamente en trayectoria en espiral, jalando una vez más de la oreja al poeta, como si fuera un infante reprendido (semejante a la escena del papalote). Quedan cada uno en un espacio diferente, él al centro, ella en el extremo superior derecho del escenario.

c) Él se acuesta en el piso, se arrastra y retuerce; en un momento, su cabeza y sus dos plantas tocan el piso, formando una escuadra. Ella se toca el cuerpo, gira sobre su eje con la mano extendida hacia arriba y finalmente hace un giro al lado contrario en *arabesque* alto, con la pierna de sostén flexionada y el cuerpo echado hacia adelante (técnica Graham). Ambos manejan una dinámica de tiempo sostenido, flujo contenido y espacio indirecto: *vision-like drive*.

Se inicia un diálogo entre los dos mediante una pierna que sube y cae (al caer se lleva el cuerpo hacia adelante) en forma repetitiva y aumentando su velocidad, en un ademán de búsqueda perpetua y actitud desesperada, hasta que ambos terminan en el piso. Se levantan y salen del foro por el lado derecho. La escena se mantuvo en un tono bajo.

Transición: ruidos.

Escena final

a) Hay un cambio de música e iluminación. El poeta entra por el extremo derecho del escenario y las mujeres por distintas locaciones, con la misma actitud de recogimiento ya descrita y sin los vestidos del inicio, asemejando ánimas desnudas. Bailan en forma nostálgica y se acercan a los hombres.

De pronto una mujer del grupo cae al piso, los hombres la rodean, la levantan y la llevan al centro del escenario. Las mujeres se acercan bailando con una secuencia de *attitudes*, *developpés* y líneas alargadas, variaciones de los movimientos ya descritos.

b) Los bailarines se van dividiendo en grupos distintos, cambiando de lugar en el escenario, creando diseños con tensiones diferentes. El poeta corre entre ellos. De pronto todos se mueven al unísono, levantando un brazo que los hace cambiar de dirección; éste se suelta y luego se repite la secuencia con el otro brazo, sólo que ahora abandonan el peso y caen al piso.

El poeta se acerca a una bailarina que está en el extremo inferior izquierdo del escenario, la levanta y la sigue hacia el extremo derecho; ambos llevan el brazo derecho extendido con la mano flexionada, hasta que se unen al grupo, que ya se ha levantado.

Todos componen una pose final, con una asimetría que va desde el nivel bajo hasta una cargada al nivel máximo. La pose es arquitectónica y parece un mausoleo. Cesa la música. Se escucha el ruido de los grillos y la imagen se desmorona poco a poco...

La escena transcurre en el mismo tono, pero crea un clímax al desmoronarse ante nuestros ojos.

Raúl hace una construcción cuidadosa, en la cual las frases de movimiento se retoman con variaciones durante las distintas escenas, por lo cual el espectador encuentra unidad y una lógica secuencial que le permite integrar su idea. Se reconocen elementos de la técnica clásica (peso ligero, flujo contenido, nivel medio y alto, simetría, movimientos aislados) y de la Graham (peso fuerte, flujo contenido y nivel bajo y medio, asimetría, movimientos sucesivos), así como movimientos libres y gestos que buscan convertirse en síntesis emocional y expresiva.

El flujo de movimiento no es libre, a pesar de dar la impresión de serlo, debido al uso de grandes extensiones que fuerzan al bailarín a controlar su cuerpo en todo momento. Por el contrario, los movimientos en sucesión son ligados, suaves. En ocasiones hay movimientos aislados, más rápidos o cortados, que se utilizan para enfatizar algún aspecto emocional, como en la escena de los latigazos, en que se muestra la desesperación.

El coreógrafo esculpe posiciones corporales sumamente expresivas. Los hombres en arrepentimiento condensan el gesto. Su postura muestra contracción en el torso aunque los brazos y las manos están sueltos, caídos a lo largo del cuerpo,

dejados al destino, sin voluntad de acción; las piernas son eje fuerte de soporte, pero los pasos son pequeños. Las mujeres siempre se encuentran encerradas en sus propios pensamientos, con el torso ligeramente contraído y la cabeza baja. No obstante, sus movimientos son sensuales y evocativos. Las prostitutas, desinhibidas, se prestan a cualquier manipulación que de ellas se haga.

La danza se ubica en un espacio irreal, simbólico, de remembranzas (de ahí que prevalezca el uso del tiempo sostenido y el espacio indirecto). Los personajes comparten tiempos y espacios distintos, situación imposible en la realidad. La regresión temporal se plantea en el caminar hacia atrás o en el uso de los trayectos en espiral, ubicándonos en el reino de lo onírico o lo fantástico. El trazo en espiral, utilizado en dos ocasiones a su máxima posibilidad –movimiento amplio y profundo–, se asocia con un tiempo repetitivo y a la vez dinámico. Los niveles también adquieren carga simbólica, como resulta en la escena de los varones en estado de contricción (nivel bajo) y al final, cuando el grupo forma el mausoleo del poeta (nivel alto).

Por lo general, los bailarines ocupan todas las posibilidades espaciales, jugando con formas circulares y diagonales, lo cual le da gran movilidad a la escena. Sobresalen las danzas de grupo, reducidos o amplios, que al ser disímiles en cuanto a sus movimientos, logran gran dinamismo. Generalmente se trabaja de forma asimétrica, lo cual da riqueza a la composición. Los personajes que quedan fuera de los grupos, sea por el papel que desempeñan o por razones compositivas, hacen recorridos entre los grupos, dando énfasis al movimiento escénico.

Consideraciones extra-artísticas

En *Jaculatoria* los personajes son fantasmas, reminiscencias reales o construcciones poéticas. Muchos de ellos tienen una carga simbólica específica, pues condensan cualidades, sensaciones, historias, ficciones.

La mujer que atraviesa el escenario con su sombrilla podría ser la amada idealizada, a la vez que alegoría de la vida misma. Ella entrelaza distintas escenas, cada una, una faceta en la vida del poeta, cargada de vivencias. Es, a la vez, una y todas las mujeres. Es aquella que él añora antes de morir, la que lo reprende y cuida, quizá también, la que partió primero que él... Es "la" mujer.

Las otras figuras femeninas son casi espíritus, cuerpos a punto de dejar la carne, huella del pecado y signo de la contención. Son también las protectoras, las bondadosas. Son las madres, novias, hermanas, primas que consuelan, que guían y protegen.

La poesía de López Velarde se solaza en un mundo femenino que despierta su deseo y a la vez lo sume en el más terrorífico de los sentimientos pecaminosos. El binomio erotismo-pecado fue para López Velarde –¿y para Raúl?– sinónimo del placer extremo. No existe uno sin el otro. El recuerdo del pecado hace más pla-

centero el deseo, que se despierta con imágenes carentes de contenido real: el pliegue de un vestido, los pasos de una joven, una sombrilla, signos de la feminidad, a la vez ansiada y temida.

Paradójicamente, la mujer carnal no es tan evocativa, tan sugerente, como la fantasía sobre ella. Las mujeres reales, las prostitutas, acompañan a los varones en sus vicios, como iguales. A esas mujeres no se les tiene la admiración o el respeto que a las otras, aunque satisfacen el deseo primario. Sin lugar a dudas, las mujeres virginales, inaccesibles, despertaron una pasión alucinante en el poeta.

El objetivo de *Jaculatoria* no es contar una historia, aunque la estructura total construye una "narración". Se podría decir que es el recuento de vivencias y actitudes emotivas del poeta, imaginadas a su vez por Raúl Flores Canelo.

El coreógrafo logra captar el ambiente psíquico-emocional de una localidad, donde el erotismo y la religiosidad son los motores del acontecer cotidiano. Así también, se permite enlazar sus propios recuerdos y vivencias para construir el mundo de López Velarde, en una especie de proyección poética.

Se superponen planos cronológicos de una manera libre (etapas de la niñez, juventud y madurez del poeta), así como escenas de su vida (el prostíbulo, la vida bohemia y los momentos de reflexión interna).

Las escenas parecen ser evocaciones de poemas, emparentadas con los propios sentimientos e inclinaciones emotivas del coreógrafo. En su conjunto es una reflexión sobre lo efímero de la vida y sobre el hombre, en perenne búsqueda de su identidad.

Los personajes son sombras dentro del mundo psicológico construido. Hay unicidad y totalidad en la visión: se habla del poeta, pero también del hombre, de emociones compartidas.

El poema *Un lacónico grito* nos trae a la mente la escena final de *Jaculatoria*, la amenaza de los gusanos que han de comer nuestro cuerpo, cargado de deseos, alegrías y sufrimientos.

Mas mi labio, que osa
decir palabras de inmortalidad,
se ha de pudrir en la húmeda
tiniebla de la fosa
[...]
Mi corazón olvida
que engendrará el gusano
mayor, en una asfixia corrompida.
[...]

POETA

En esta nueva aproximación a López Velarde, Raúl hizo uso de la biografía del poeta. La estructura de la obra es cronológica, aunque el coreógrafo escogió sólo los episodios con los cuales se sintió identificado, dándoles un tratamiento poco realista.

En *Poeta* se recrea una atmósfera romántico-provinciana que no corresponde en concepto ni en desarrollo formal a la obra de López Velarde, mucho más atrevida y representativa del modernismo. Si bien la temática de sus poemas giró alrededor del amor y la muerte, no fue a la manera del romanticismo. Su crudeza de concepto y la agudeza de la palabra marcan una distancia significativa con respecto a éste. Otros de sus temas recurrentes fueron el misticismo, la unión entre la voluptuosidad y la religión, y la provincia.

La puesta en escena de Raúl tiende más al romanticismo, quizá por la música que utiliza, por la técnica de movimiento que elige y por la construcción afectiva de sus personajes. La escena de los diablos fálicos y la de la entrega final a la muerte son, desde mi perspectiva, las más cercanas al estilo del poeta. No obstante, en toda la obra se perciben claramente las huellas de sus versos.

Analogías pertinentes

En López Velarde la imagen de la muerte es devastadora; se teme, pero a la vez se acepta y se espera con resignación. Algunos versos de sus poemas *Muerte*, *Te honro en el espanto* y *El sueño de los guantes negros* nos permiten acercarnos a la idea coreográfica de Flores Canelo.

Muerte

[...]

Se derramó tu espíritu
cual vaso de ambrosía,
y en tu mano difunta
puso mi amor una azucena.

[...]

Te honro en el espanto

[...]

y porque eres, Amada, la armoniosa elegida
de mi sangre, sintiendo que la convulsa vida
es un puente de abismo en que vamos tú y yo,
mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

[...]

El sueño de los guantes negros

[...]

De súbito me sales al encuentro
resucitada y con tus guantes negros.

Para volar a ti, le dio su vuelo
el Espíritu Santo a mi esqueleto.

Al sujetarme con tus guantes negros
me atrajiste al océano de tu seno,
y nuestras cuatro manos se reunieron
en medio de tu pecho y de mi pecho,
como si fueran los cuatro cimientos
de la fábrica de los universos.

[...]

La idea de la muerte en Raúl Flores Canelo no refleja terror alguno, antes bien, trabaja a este personaje —una Catrina posadiana— con un esteticismo que elimina toda sensación de rechazo. La escena final de *Poeta* no es otra que la entrega del hombre a su nueva amante, la muerte. Escena de un apasionamiento sereno, inusitado, que se desarrolla en un tiempo largo hasta lo indecible por la certeza de su fin. No es una visión terrorífica, es penetrante y casi natural, aunque bañada de simbolismo.

También, el sentido religioso de López Velarde parece mucho más rico que el que delinea Flores Canelo, quizá porque este último eligió detenerse en esa religiosidad infantil, mezcla de beatitud, devoción, deber y miedo. Algunos poemas de López Velarde recogen esta sensación infantil del pecado, del rubor que le produce el deseo. Sin embargo, su religiosidad es mucho más intensa, casi sacrílega en la unión que hace entre los símbolos sacros y su deseo —tan profano.

En sus poemas *En el reinado de la primavera*, *Ella* y *La última odalisca* López Velarde amalgamó en forma magistral religiosidad, amor y muerte, logrando una síntesis palabra-pensamiento-sentimiento de gran hondura:

En el reinado de la primavera

(Dedicado a Josefa de los Ríos, amor imposible de López Velarde, muerta el 7 de mayo de 1917.)

[...]

Amada, es primavera.

Fuensanta, es que florece

la eclesiástica unción de la cuaresma.

[...]

Ella

[...]

Dormir en paz se puede sobre sus castos senos
de nieve, que beatos se hinchan como frutas
en la heredad de Cristo, celeste jardinero.

Tiene propiedades hondas y los labios de azúcar,
y por su grave porte se asemeja al excelso
retrato de la Virgen pintado por San Lucas.

[...]

La última odalisca

[...]

Voluptuosa Melancolía:
en tu talle mórbido enrosca
el placer su caligrafía
y la muerte su garabato,
y en un clima de ala de mosca
la lujuria toca a rebato.

[...]

El flagelo incontrolable del deseo que invade al poeta durante las ceremonias religiosas se palpa en *Del seminario*. Quizá estos versos condujeron a Raúl a delinear el perfil del seminarista que se expresa magistralmente en *Poeta*, en una escena onírica delirante de tentación y pecado:

[...]

¿Amor a las mujeres? Apenas rememoro
que tuve no sé cuáles sensaciones arcanas
en las misas solemnes, cuando brillaba oro
de casullas y mitras, en aquellas mañanas
en que vi muchas bellas colegialas: el coro
que a la iglesia traían las monjas Terecianas.

[...]

El amor de López Velarde hereda rastros casi imperceptibles del romanticismo en ese amor inalcanzable, amor infantil y fantasioso, que de verse realizado pondría en riesgo la pasión, el deseo... La inaccesibilidad mantiene vivo el sentimiento, transformando el amor en abstracción. Amor hacia la mujer, hacia las mujeres, manifiesto por distintos atributos: la ternura, la preocupación maternal, el cuidado, la coquetería, la castidad, la bobería... ¡la vida!

Hermana, hazme llorar

[...]

Fuensanta:

¿tú conoces el mar?

Dicen que es menos grande y menos hondo
que el pesar.

Yo no sé ni por qué quiero llorar:
será tal vez por el pesar que escondo,
tal vez por mi infinita sed de amar.

Hermana:

dame todas las lágrimas del mar...

Jerezanas

[...]

Acaban de irse
el polisón y la crinolina,
pero alcancé las caudalosas colas
que alargan el imán del ave femenina
de las cinturas hasta las consolas.

Así se reveló, por las colas profusas,
mi cordial abundancia,
y también por los moños enormes que en mi infancia
trocaran a las plantas bizantinas
en rondel de palomas capuchinas.

Jerezanas,
cuyo heroico destino
desemboca en la iglesia y lucha con el vino,
vistiendo santos
o desvistiendo ebrios, con la misma
caridad de los cantos
que os hinchan las arterias del cuello.

Raúl logró captar el amor idealizado en *Jaculatoria*, donde las silenciosas féminas forman parte esencial de su propuesta escénica. Así también, el amor pecaminoso, aquel que sacia su placer atormentando su alma con la idea del pecado. El alma se retuerce y el cuerpo sufre y goza al extremo de la vivencia.

Los rasgos de cotidianidad y amor a la tierra provinciana se encierran en ver-

sos como *A la gracia primitiva de las aldeanas*, *En la plaza de armas* y *La tejedora*, primera imagen de Poeta:

A la gracia primitiva de las aldeanas

[...]

Amo vuestros hechizos provincianos,
muchachas de los pueblos, y mi vida
gusta del agua contenida
en el hueco que forman vuestras manos.

[...]

En la plaza de armas

[...]

Dime, Plaza de Armas, de las párvulas lindas
y bobas, que vistieron con su mano inconsciente
un perfume amistoso en el umbral del alma
y una gota del filtro del amor en mi frente

[...]

La tejedora

[...]

Sólo tú no eres desdeñada,
pálida que al arrimo de la turbia vidriera,
tejes en paz en la hora gris
tejiendo los minutos de inmemorial espera.

[...]

¡Oh, yo podría poner mis manos
sobre tus hombros de novicia
y sacudirte en loco vértigo
por lograr que cayese sobre mí tu caricia,
cual se sacude el árbol prócer
(que preside las gracias floridas de un vergel)
por arrancarle la primicia
de sus hojas proventas y sus frutos de miel!

[...]

Introducción

Se inicia la música y en la penumbra aparece la imagen de una mujer que teje... teje la vida. La atmósfera es hogareña, cotidiana. Una mecedora, una mesa alta, un candelero y una cuna conforman este ambiente de añoranza infantil.

La mujer tira de la hebra y recoge la bola de estambre, se despereza con los dos brazos en alto, mientras cobra vida la imagen de una nana que mece una cuna suspendida en el aire. La tejedora se levanta, toma con la mano derecha el candelero, danza por el escenario utilizando trayectorias circulares. La tejedora se asoma a ver al bebé dentro de la cuna, hasta percatarse de que alguien se acerca, momento en que desaparece por el extremo derecho del escenario.

Los motivos de movimiento que utiliza esta danza son *attitudes*, giros sobre una extremidad, *piqués en arabesque* y carreras, generalmente acompañados de brazos suaves, extendidos a lo alto o a los lados del torso. La línea de piernas y brazos es alargada. Su dinámica es peso ligero, espacio directo y flujo contenido (*spell-like drive*), muy semejante a la de la danza clásica, aunque con una rigidez menor, principalmente en los brazos. La danza tiene desplazamientos en línea recta hacia adelante y curvas. La atención del personaje oscila entre los objetos de la escenografía y la cuna. El tono de la escena se mantiene de principio a fin.

Escena 1

a) Entran por ambos extremos del escenario varios jóvenes (hombres por el lado izquierdo, mujeres por el derecho) elegante y conservadoramente vestidos. Establecen dos diagonales que avanzan poco a poco, dando un paso, juntando los pies y subiendo al *relevé* para bajar inmediatamente, acción esta última que se repite dos veces.

Enseguida forman dos líneas paralelas, en las que un varón marca el centro. Los varones de un lado y las mujeres del contrario, se acercan con un *piqué en arabesque* pequeño y pasos menudos para intercambiar las velas que ellos traen en la mano. Se repite el movimiento, siendo ellas las que las devuelven. El tono es similar a la escena introductoria.

b) Todos se acercan a ver al bebé y ellos ejecutan un zapateado, que rompe el recato, espantando a las mujeres, que se colocan en el extremo inferior derecho del escenario. La nana que cuida al bebé los trata de alejar. En respuesta a este zapateado, las mujeres se desplazan del extremo derecho al izquierdo, con una secuencia que entrelaza *piqués* con un pequeño *arabesque* y giros en *attitude*. Aprovechando un acento musical, enseñan el tobillo de manera precisa, levantando un poco sus vestidos.

Al terminar su danza, hacen comentarios y alguna trata de imitar tímidamente el zapateado que repiten los muchachos. Al terminar la secuencia de zapateo, ellas repiten la suya, en dirección contraria a donde estaban. Estos movimientos alternados establecen un diálogo entre ellos. Los motivos de movimiento son los *relevés*, los *piqués en arabesque*, el movimiento de torso con brazos extendidos a los lados del cuerpo y el zapateado.

La atmósfera general es de reposo y tímido coqueteo; los zapateados marcan

un rompimiento juguetón en la actitud de contención de los jóvenes. Hay relación directa entre ellos y ellas (la mirada), la nana y el bebé. La escena, que es bastante literal, representa una especie de ceremonia.

Los roles de género están bien definidos, los hombres se sueltan más que las mujeres al bailar, sobre todo en el zapateado. Las mujeres son contenidas y establecen relación directa entre sí en actitud de "chisme".

La dinámica general es de peso ligero a fuerte, tiempo sostenido y espacio directo (*action-drive*), que rompe en el zapateado de los varones y en el mostrar el talón de las mujeres, a tiempo repentino. El tono de este segmento sube de intensidad.

c) La nana saca de la cuna al bebé y los jóvenes se acercan a observarlo. Ella se lo pasa a una de las jóvenes, y el grupo femenino baila con él. El bebé es levantado por arriba de sus cabezas y posteriormente vuelve al regazo de quien lo carga, para mecerlo entre sus brazos. El grupo femenino remeda el movimiento de mecer mientras los varones observan.

La nana lo recoge y se lo pasa a uno de los muchachos, que lo toma en sus brazos. Éste encabeza una línea diagonal, en la que los muchachos se mueven hacia adelante con saltos grandes sobre una pierna. En cada salto, el bebé es alzado a lo alto. Las mujeres los miran y estiran los brazos para alcanzarlo.

Juntos hacen un recorrido con carreras en trayectorias curvas y se posan en la esquina superior derecha del escenario. La dinámica es peso ligero, tiempo repentino y espacio directo (*action-drive*). El tono sigue en aumento, para detenerse de improviso, causando expectación.

d) Entra en escena una mujer con una sombrilla abierta sobre su cabeza, desplazándose de lado con pequeños pasos; se detiene, cierra su sombrilla y sacude la lluvia de su falda. Su dinámica es de peso ligero, tiempo sostenido y espacio directo. Esta mujer símbolo, que parece representar la vida, el destino, la muerte, atraviesa el escenario de izquierda a derecha, hasta llegar con el bebé. Lo mira y acompaña al grupo para depositarlo en la cuna. Saca un moño morado y lo posa en la cuna, como presagiando un destino oscuro. Se coloca al frente del cortejo, abre su sombrilla y con el brazo los convoca a que la sigan.

Todos salen hacia la derecha del escenario en una actitud solemne. Al final se les une el poeta niño, quien queda en el foro. La escena se mantuvo en tono bajo, aunque se sostiene la expectación.

Escena 2

a) Cambio de música e iluminación. El poeta niño, con una túnica de monaguillo, juega a guardar el equilibrio (cambios de *passés* cerrados de una pierna a otra, en *relevé*) y al "avión" (peso ligero, espacio directo y flujo libre en torso, contenido en piernas). Los motivos de movimiento son los *passés* y los saltos pequeños.

Al terminar estos movimientos se encamina a la mecedora, se quita la túnica, se sienta en ella y duerme. Su dinámica cambia hacia el tiempo sostenido.

b) Cambio de música. Sale nuevamente la tejedora del lado derecho del escenario y se desplaza (peso ligero, espacio directo y flujo contenido: *spell-like drive*) hacia la izquierda, hasta encontrarse con el joven. Da vueltas a su alrededor, en actitud de cuidarlo. Gira la mecedora dos veces consecutivas y la detiene. Toma la ropa del joven y la huele en un gesto profundo antes de salir de escena. Este segmento es una transición con carácter emotivo.

c) Aparece Fuensanta con un ramo de flores en las manos. Utilizando movimientos "naturales" busca al joven. Ejecuta una danza jovial, con zapateo repetitivo, queriendo llamar la atención del muchacho dormido. La dinámica es peso ligero, tiempo de sostenido a repentino y flujo contenido (*passion-drive*).

Al despertarse éste, establece una relación directa con él, mostrándole varias veces, de manera caprichosa, dónde colocar el pedestal que él trae en la mano y sobre el cual ha de poner las flores. Finalmente se decide. El muchacho coloca el pedestal y ella, las flores. Las arregla, camina hacia atrás para apreciarlas. Él sigue con interés estos movimientos, detrás de ella.

Fuensanta se acerca nuevamente al florero y mientras acomoda las flores, el muchacho la toma del talle produciéndole un temblor que se transmite al virginal ramo. Ella sale de escena lentamente, de espaldas, atemorizada; el muchacho queda solo, ocupando una vez más la mecedora.

Los motivos de movimiento de este segmento son giros sobre una pierna, *piqués* y pequeños pasos. La danza se compone de acciones intencionales que más que bailarse se actúan, utilizando movimientos cotidianos estilizados. La escena va aumentando su intensidad, y al final decrece, produciendo expectación con la salida de Fuensanta.

Escena 3

a) Cambio de música. El joven aparece recargando la cabeza en el pedestal, se yerge y ejecuta varios giros sobre una pierna (peso ligero, tiempo sostenido a repentino y flujo contenido: *passion-drive*). De pronto, entran dos diablos de derecha a izquierda del escenario, que ejecutan saltos y se encaminan hacia él; sin prestarles mucha atención, el joven se sienta en la mecedora. Este segmento es una introducción.



Poeta. Foto: Roberto Aguilar, 1988 AH.

b) Cambio de música. Aparecen otros diablos del mismo lugar que los anteriores. Usan pasos largos, con rodillas flexionadas, cadera echada hacia adelante; en una de las manos sostienen un palo-falo, que mueven según acentos precisos. El brazo que les queda libre tiene el codo semiflexionado y la mano imita la de un fauno (al estilo de Nijinski en *La siesta de un fauno*). Los diablos usan movimientos circulares y frontales de cadera y pelvis, saltos y *sissonne fermée* de lado.



Poeta. Foto: Roberto Aguilar, 1988 AR.

El poeta se queda en el extremo inferior izquierdo mientras el grupo de diablos se ubica en el superior derecho, en un círculo. Éstos desenrollan unas tiras largas de colores de los palos-falo y las sacuden y golpean. Saltan acompañando la música y se desplazan al centro del escenario, donde ya se encuentra el joven poeta. Lo atrapan entre las cintas y logran tirarlo al piso.

Esta imagen reproduce las típicas representaciones establecidas en el imaginario cristiano, que se encuentran en las estampas o pinturas religiosas con el tema del pecado o el infierno, imágenes que atormentan al joven poeta.

El movimiento del conjunto es acertado y hay buen uso del espacio. La dinámica que manejan los diablos es de peso fuerte a ligero, flujo contenido y espacio directo (*spell-like drive*). La escena crece en intensidad, terminando en tono alto.

Rompimiento

Cambio de música al tema de la mujer con sombrilla, que aparece nuevamente. El poeta se zafa de los diablos y extiende la mano hacia la aparición. Ella lo toma y lo levanta. Él se sube a la mecedora. Los diablos la levantan y salen cargándola a lo alto. La imagen es muy sugestiva. La dinámica es peso fuerte, tiempo sostenido y flujo contenido: *passion-drive*.

Escena 4

a) Cambio de música, penumbra. El poeta maduro cavila. Extiende el brazo y lo suelta abandonando su peso, por lo que queda oscilando. Se quita el saco, ejecuta unos giros, se afloja la corbata. Cae a cuarta larga y sube, va hacia el pedestal y lo toma con la mano, para inmediatamente separarse de él haciendo pequeños *ronds de jambe* al aire, que repite dos veces.

Recoge una flor del piso en actitud de añoranza. Hace dos pequeños *arabesques* a *relevé*, aproximándose nuevamente al pedestal. Gira sobre una pierna y busca de

un lado a otro. Se encoge yendo hacia el suelo, colocándose en el extremo inferior derecho.

Sus movimientos son principalmente de brazos, con líneas alargadas. Su peso es ligero, el tiempo sostenido y el espacio indirecto: *action-drive*.

b) Sale la mujer del candelero sin que él se dé cuenta; se desplaza hacia el pedestal, toma su ropa y la huele como en la escena anterior. Se encamina hacia él, se agacha y le tapa los ojos. Ambos se incorporan y bailan un dueto que termina en el centro del escenario, ambos de espaldas al público, ella de pie en una cuarta larga y él hincado, ambos con los brazos extendidos, que se mueven suavemente. Finalmente ella sale del escenario por el lado izquierdo.

El dueto es entre maternal y amoroso. La mujer parece guiar el destino del poeta. La relación entre ellos es directa; se miran y se toman de las manos suavemente. Es una escena teatral, totalmente romántica.

El dueto trabaja peso ligero, tiempo sostenido a repentino y flujo de contenido a libre: *passion-drive*. A su término, la escena decrece en intensidad.

Rompimiento

Cambio de música. Sale nuevamente la mujer de la sombrilla, que arrastra una larga tela. Al soltarla, su torso se contrae y su brazo queda oscilando, como antes lo hizo el del poeta. Ella introduce a hombres y mujeres, que se arrastran semitapados con la tela. El peso de ella es ligero y el tiempo sostenido; mientras que en el grupo el peso es ligero a fuerte, tiempo sostenido y flujo contenido: *passion-drive*.

Escena 5

a) El poeta se encuentra en el pedestal, recargado. Los personajes de las mantas se desplazan y caen al piso. Juegan armoniosamente con las telas que ocultan parte de sus cuerpos y rostros. Las telas los unen, logran en cada cambio imágenes de gran efecto estético.

Los bailarines abandonan repentinamente las mantas y luchan entre sí para alcanzar el poder, cuyo símbolo es una mesa alta en la cual se encaraman uno tras otro apoyados por la multitud, que posteriormente los ha de derribar. La dinámica es peso fuerte, tiempo repentino y flujo contenido: *passion-drive*. El que se encarama sobre la mesa cambia a tiempo sostenido. Los de abajo hacen uso de saltos en algunos momentos.



Poeta. Foto: Roberto Aguilar, s/f, AEL.

Las mujeres permanecen con las mantas, que siguen manejando en una dinámica de peso ligero a fuerte y tiempo repentino (estado rítmico).

Mientras tanto, el poeta comparte desde lejos y con cierta distancia anímica la escena, que conforme transcurre, aumenta de intensidad.

b) Los hombres se arrastran y vuelven al pedestal tratando de encaramarse, pero la energía es menor. Finalmente, terminan desgastados; salen por la derecha del escenario mientras se apoyan en sus mujeres, que les limpian las heridas y los acarician con las manos. Es una escena amorosa, compasiva, apasionada, de acercamiento entre las parejas.

Salen formando un conjunto, escoltados por la mujer de la sombrilla, todos en peso fuerte, tiempo sostenido y flujo contenido. Una prostituta, que momentos antes tuvo una escena amorosa con el poeta, los sigue. La mujer de la sombrilla va detrás de todos.

Este segmento decrece al final.

Escena 6

a) El poeta queda solo en el piso, lamentándose. Se repite el gesto oscilatorio del brazo. Se abate, va hacia el piso, lo toca, se recuesta. La escena ocurre en silencio y la constante es el tiempo sostenido y el espacio directo.

Gente del pueblo —una mujer, un soldado y un campesino herido—, que se desplaza con lentitud desde el extremo derecho del escenario hasta donde él se encuentra, trata de reconfortarlo. Ella le ofrece una manzana como símbolo de la generosidad y ternura del ser humano. (Quizá aquella que vivió Raúl y le hizo creer en el pueblo de México.)

b) Al volver la música aparecen los distintos personajes, en un paseo pueblerino alrededor del centro del escenario. Hay una coincidencia temporal, pasado-presente, que da juego a la representación de la vida. En este paseo todo es posible; el bien y el mal juntos. Los personajes combinan dinámicas que van del peso ligero al fuerte y del espacio directo al indirecto: estado estable. Hay movimientos precisos en acentos musicales.

Todos los personajes se incorporan a una caminata con trayectoria circular. Las mujeres enseñan el tobillo en acentos musicales, los diablos saltan, unas parejas bailan vals, el poeta niño va tras Fuensanta. Entran a escena unos personajes de carnaval pueblerino, que espantan a los que caminan. Hay improvisación.

De pronto, sobreviene el estatismo. Hay una pausa en que todo se detiene y los distintos personajes se retiran por ambos lados del escenario. El recurso del estatismo invita a la reflexión.

Escena 7

a) La campesina da su bendición al poeta, que queda solo. En cuarta larga, extiende su brazo, gira al levantarse, se quita la corbata.

b) Aparece la muerte vestida de negro, del extremo derecho del escenario. Su dinámica es tiempo sostenido, flujo de contenido a libre y espacio indirecto (*passion-drive*). Él la ve y se le acerca; pasa de largo, para regresar a ella y quitarle de forma repentina el velo que le cubre la cara.

La abraza; giran lentamente entrelazados, ella arriba y él abajo. El poeta toma una cascada morada que ella le ofrece y se la pone alrededor del cuello. Él sube y baja lentamente mientras giran, estableciendo un romance apasionado. Su dinámica es tiempo sostenido y espacio indirecto. Entre ambos forman un movimiento en espiral ascendente.

Él la acaricia desde una posición baja. Ella siempre se mantiene en lo alto. Hay un juego poético-simbólico con la sombrilla mientras ambos se encaminan hacia la penumbra...

En *Poeta* un universo simbólico se despliega ante nuestros sentidos. Como espectadores, nos captura el recuerdo del cotidiano existir, en atmósferas semejantes a las vividas en algún momento de nuestra vida y que han dejado huella en nuestra experiencia.

Raúl toca en esta obra misterios que atañen y conmueven a la mayoría de los hombres; de todos, uno irrefutable, la muerte. El coreógrafo se vuelca, al término de sus días, en ella; la espera, la desea, la seduce y se deja seducir por ella, de ahí que la imagen apasionada que cierra esta obra nos resulte tan veraz.

Aburrido de beber en el cáliz de la vida, Raúl renueva sus emociones entregándose a la muerte. En su ficción, el poeta se entrega a ella absolutamente arrobado, en espera de que lo conduzca por la inenarrable excitación de lo desconocido.

Conclusiones

La lección de identidad

A lo largo de su carrera, Raúl Flores Canelo criticó a los coreógrafos que se dedicaban a la copia poco honrada de corrientes extranjeras, "abstraccionistas" en su mayoría, con el vano propósito de sentirse "avanguardistas". Manifestó también su desconfianza hacia quienes perseguían la originalidad hasta volverse incomprensibles, y afirmó su preferencia por la función expresivo-comunicativa del arte: si una obra no tiene nada que decir al público, no hay razón para presenciarla.

En tono sarcástico se mofó del dicho que, prendado del auge de la informática y las ciencias de la comunicación, predicaba "el medio es el mensaje". Sin miedo a parecer retrógrado, afirmó: "a mí no me apantallan con ese tipo de evasiones... la danza pura es muy aburrida".¹

Si las obras maestras de los genios como Balanchine o Cunningham le inspiraban "un continuo mirar hacia el letrero de *Se prohíbe fumar*", ¿qué no le pasaría con (las de) los imitadores?²

En la revista *Danza* expresó una contundente e irónica crítica contra el malinchismo: "El arte no se puede hacer más que con las propias vivencias y es inútil a estas alturas querer haber nacido en Winsconsin en lugar de Amecameca. Los nacos no nacen, se hacen...". Aprovechó para enumerar las consabidas recetas de avanzada, cuyo único fin era sorprender al espectador: la agresión, la burla, la ridiculización de la danza tradicional y el mal gusto gratuito. Si éstos fallaban, siempre quedaba el recurso "de dispararse un balazo y morir en escena, lo cual además de que podría interesar al público, sería otra forma de dar la vida por el arte". Con toda franqueza definió su posición, aun a sabiendas de que causaría irritación en el medio dancístico:

Por lo tanto, compañero coreógrafo, cuando vayas a presentar un concierto en que expresas las angustias de los niños de Harlem... no me invites. Si dentro de tu danza vas a degollar una gallina... no me invites. Si vas a desnudar a tus bailarines para impresionarme con tu atrevimiento... no me invites. Si tienes tantas ganas de llegar que hasta decoras tu escenario con

¹ Alberto Beltrán. "La danza pura es muy aburrida", s/r, núm. 247, 26 de abril de 1975, expediente RFC, Cenidi Danza.

² Evangelina Osio. "Homenaje fotográfico a Flores Canelo", *Reforma*, México, 7 de enero de 1994, ABL.

rollos de papel sanitario y excusados sucios... no me invites... Invítame compañero cuando vayas a presentar una danza que no sea original de los originadores de originalidades... Invítame cuando la danza que vayas a presentar haya nacido de tu corazón, de tu cabeza y de tu cuerpo... Pagaré mi boleto con gusto, aplaudiré tu triunfo o tu fracaso porque, a este nivel, ambos son dignos de aplauso... Y para cerrar recuerda que hay muchos coreógrafos semejantes en el resto de Latinoamérica.³

Siempre en busca de las cosas simples, Raúl llegó a pensar que "lo moderno" era un calificativo que había existido desde siempre, así como lo bueno y lo malo. En todo caso, él apostaba a "lo auténtico", lo que despertaba y motivaba al público. Aceptó que los bailarines y coreógrafos mexicanos estaban a la altura de los extranjeros, "mas no a la vanguardia", explicando el peligro de dicho término, ya que "los vanguardistas de la danza ubicados en Nueva York andan perdidos".⁴

En una entrevista para *Excelsior* (1981) deslindó su postura del "malinchismo y el chauvinismo"; en todo caso, lo que le interesaba mostrar era que en México se hacía tan buena danza como en otros países. De tal manera, convocó a todos los artistas a enfrentar "el complejo de inferioridad" que les impedía crear con base en su necesidad expresiva: "desprecian lo nuestro porque lo consideran malo; los grupos de danza que han surgido últimamente andan medio perdidos buscando una identidad, pero sin estar ligados a su realidad nacional".

Por medio de la voz de un cronista, recordó a los lectores que desde que algunos bailarines del BNM se integraron al BI, tuvieron que romper con la influencia neoyorquina, con el objetivo de impulsar el trabajo experimental, además de "conservar las raíces" que los unían "a la realidad artística, histórica, política y social de México".⁵

Poco tiempo después señaló que abandonar las influencias extranjeras le había servido al BI para hacer una danza digna de su pueblo, olvidándose de "las culturas ajenas a la nuestra", para retomar "una tarea iniciada por ese gran artista [Miguel Covarrubias]".⁶

En varias ocasiones Norma Leticia Ávila escribió de la empatía que producía en los espectadores la obra de Raúl, gracias a su preocupación por "hablarles en el mismo idioma":

³ Raúl Flores Canelo. "Los maestros comentan", *Danza y Teatro*, año 3, núm. 14, México, abril de 1979.

⁴ Fernando Belmont. "En danza estamos a la altura, no a la vanguardia de países europeos y de los EU: Raúl Flores Canelo", *Unomásuno*, México, 11 de abril de 1980, ABL.

⁵ "El artista debe quitarse complejos de inferioridad: Canelo", *Excelsior*, México, 16 de febrero de 1981, expediente RFC, Cenidi Danza.

⁶ "Raúl Flores Canelo: Queremos hacer una danza que se sustente en las raíces del pueblo", *El Heraldo de Toluca*, Toluca, estado de México, 5 de agosto de 1981, ABL.

Es común ver estremecer al público con las danzas donde aparecen nuestros clásicos albañiles, unas veces rudos, otras sentimentales; o a la muchacha con vestido floreado y mascada amarrada al cabello, que se dirige al mercado (*Tres fantasías sexuales y un prólogo*, 1981). Influye en esto, indudablemente, la música popular seleccionada por el coreógrafo —danzones, mambos, boleros— o la de los compositores nacionales: Revueltas, Ponce, Chávez, Moncayo, Elizondo, utilizada en coreografías como *Queda el viento*, 1981 y *De aquí, de allá y acullá*, 1980.⁷

Patricia Córdova recogió el razonamiento de Raúl contra el “avanguardismo” y a favor de una identidad:

Esta actitud avanguard... ha vaciado de contenido la comunicación que puede establecerse con el público. La danza se vuelve una simple copia de lo que se ha hecho en el extranjero olvidándose de las raíces. Ha ido tras la huella de Nueva York pero siempre quedándose atrás.

Casi como una moraleja, Raúl indicó un único camino posible: procurar ser mejores y más sinceros cada día, pues sólo de esa manera la respuesta del público “era una garantía”.⁸

En 1983 la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro le hizo un reconocimiento al maestro. En la nota periodística que informaba al respecto, se destacó que la constante del BI había sido la búsqueda de identidad. Raúl aclaró este concepto diferenciándolo claramente del nacionalismo:

La palabra nacionalismo es muy peligrosa y ya está muy desprestigiada; más bien somos un grupo de mexicanos en busca de una identidad nuestra, propia. Lo que hago en mis coreografías es algo que he visto con mis ojos, que he sentido con mi boca, con todos mis sentidos. No es algo premeditadamente buscado. Es lo que me ha complacido hacer desde que empecé en este quehacer. La danza es todo un proceso intelectual y de los sentidos, y ése es mi cometido.⁹

A mitad de los años ochenta dirigió su discurso contra el uso del movimiento en detrimento del “mensaje” y, sin pretenderlo, al igual que en otros momentos de su carrera, asumió una postura política:

⁷ Norma Leticia Ávila. “Flores Canelo, el ilimitado coreógrafo nacionalista”, *op. cit.*

⁸ Patricia Córdova. “El avanguardismo obstaculizó el contacto entre público y danza moderna, opina Flores Canelo”, *s/r*, expediente BI, Cenedi Danza.

⁹ Braulio Peralta. “Raúl Flores Canelo: La palabra nacionalismo es muy peligrosa, está muy desprestigiada; nosotros buscamos una identidad”, *Unomásuno*, México, 5 de octubre de 1983, ABI.

Mucha gente tiene su mirada hacia afuera... Se ha perdido el interés en la búsqueda de lo mexicano. Me parece que hay en la mayoría de los grupos una saturación de movimiento que ha provocado el olvido de temas urgentes de abordar en estos momentos... En México el gobierno es demagógico y en algunos sectores del arte se refleja esta situación. Nos han enseñado a mentir, a decir muchas palabras vacías. No es diferente en la danza. Se toman palabras prestadas, formas ajenas, formas de bailar y pensar que están muy lejos de nosotros.¹⁰

En la conferencia *El teatro y la danza*, que dictó en el Centro de Arte Dramático A. C. (CADAC), insistió en que la copia de modelos extranjeros resultaba desastrosa, porque no se adecuaba a "la forma de ser del mexicano" y menos, a su "identidad cultural"; como contrapartida argumentó que el trabajo con elementos tradicionales podía dar a la danza una personalidad y reconocimiento internacional. También declaró tener la costumbre, como se hacía antes, de asistir a las festividades de los pueblos, donde se dedicaba a observar imágenes que lo enriquecieran y estimularan: "Es aquí donde vuelvo a sentir el pulso real de la cultura nacional".¹¹

Una constante en el pensamiento de Raúl fue la búsqueda de la autenticidad:

No tenemos por qué bailar como el Ballet de Kiev, por muy maravilloso que sea y nos dé mucho placer verlo... No hay otra cosa más que el trabajo y la entrega diaria. No conozco ni hay recetas. Debemos ser sinceros, originales, en el sentido de ser uno mismo... Eso falla siempre, porque nunca lo vamos a hacer como lo hacen ellos... Porque de pronto se pone lo último de lo último y vienen las imitaciones... O es percal o es mink.¹²

Su defensa de una identidad no condujo a Raúl a cerrarse a la investigación y la experimentación. Por el contrario, siempre trató de difundir sus puntos de vista y de propiciar el entendimiento de la danza contemporánea, una corriente plural. Desde 1974, seguro de que en México se estaba logrando una danza capaz de construir una "escuela propia", predijo un futuro promisorio para la expresión contemporánea, con el argumento de que "nuestra vida, nuestro mundo, las inquietudes actuales y la problemática del momento no se pueden expresar con las mismas formas con que se expresaron en el pasado".¹³ Sin embargo, pensaba que lo con-

¹⁰ Miguel Ángel Quemain. "Hay saturación de movimientos en la mayoría de los grupos de danza contemporánea, dice Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

¹¹ Norma Leticia Ávila. "Flores Canelo, el ilimitado coreógrafo nacionalista", *op. cit.*

¹² Arturo Alcántara Flores. "Danza nacional con personalidad propia, meta", *Excelsior*, México, jueves 29 de agosto de 1991, expediente BI, Cenedi Danza.

¹³ Carmen Aguilar Zinser. "El futuro de la danza está en lo contemporáneo", *Excelsior*, México, viernes 23 de agosto de 1974, ABI.

temporáneo no estaba asociado a la desnacionalización, por lo que recomendó a los creadores buscar "la esencia de nuestra gente" en las raíces culturales.¹⁴

A pesar de este pensamiento de raigambre, Raúl nunca se opuso a adoptar técnicas provenientes del extranjero, siempre y cuando se usaran con la intención de expresar las motivaciones internas del creador: "no podemos olvidar del extranjero la técnica que nos puede ayudar; pero no debemos usar la técnica como un fin".¹⁵

Congruente con esta postura plural, recurrió a la técnica clásica "no para bailar ballet clásico, que no corresponde a nosotros, ya que éste es otro siglo y nuestra sensibilidad también ha variado, sino porque físicamente necesitábamos esta técnica, que por algo lleva 200 años de fundada".¹⁶ Sin embargo, se manifestaría adverso al "posmodernismo" y a las formas dancísticas inspiradas en esa corriente, por sentir las prefabricadas y considerar que mediante ellas se encubría "lo fallido, lo banal, lo inútil".

Este rechazo a las corrientes en boga no impidió que Jorge Chavarría Yescas opinara que, como coreógrafo, Raúl se había adelantado a su tiempo:

Flores Canelo inaugura su actividad coreográfica rompiendo todos los cánones, y con todo lo que se había hecho hasta entonces en la danza contemporánea mexicana. Iconoclasta auténtico, desde su primera coreografía -*Pastorela* (1958)- amalgama diversos elementos escénicos. Su estilo coreográfico surge espontáneamente, como una necesidad estético-existencial, no como fruto de intelectualizaciones y racionalizaciones ajenas a la auténtica actividad creadora. Apasionado y visceral, más que racional e intelectual, es Raúl Flores Canelo y así es su obra.¹⁷

La autenticidad

Si nos acercamos a la obra de Flores Canelo con una mirada superficial, el colorido del vestuario, los personajes retratados, los temas abordados, la música utilizada, el estilo narrativo, los movimientos elegidos, podrían hacernos pensar que estaba "condenado como pecador" -usando la expresión con la cual él describía

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.* Raúl tuvo en mente ampliar las posibilidades de formación de sus bailarines, considerando que "la danza clásica podía servir a la danza contemporánea, tanto como cualquier otra". Esta idea se contraponía a la del BNM, que consideraba la técnica Graham como la única capaz de formar bailarines de danza contemporánea.

¹⁶ Elizabeth Pérez de García. "El Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", *Novedades*, México, 26 de febrero de 1976, expediente RFC, Cenidi Danza. Entre los maestros del BI se puede mencionar a Tulio de la Rosa, Nellie Happee, Sonia Castañeda, Aurora Bosh, Reyna Pérez, todos especialistas en técnica clásica.

¹⁷ Jorge Chavarría Yescas. "Ballet Independiente: veinte años de mística sostenida", s/r, 18 de julio de 1987, ABL.

su relación con la danza— al nacionalismo. Si analizamos su pensamiento y discurso, así como el momento emocional e histórico de sus declaraciones, encontramos matices sutiles que nos sugieren una interpretación más amplia de su obra creativa.

Un tanto resignado, Raúl asentó que si se quería identificar al *B* con la línea nacionalista, esperaba que lo relacionaran también con la idea de lo auténtico:

No somos nacionalistas en el sentido folclorista, pintoresco y superficial del término. Tampoco somos nacionalistas independientes del resto del mundo, los temas e ideas universales son parte de nuestro patrimonio, sólo que, para ser honestos, no podemos abordarlos de otra manera que no sea ésta: nuestra muy particular perspectiva.¹⁸

Estas palabras son manifestación de un hombre honrado y complejo —no sólo en el plano coreográfico, sino en el vital—, que respondió intelectual y emocionalmente a su medio, resonando a su alrededor y creando representaciones imaginarias para sus espectadores, un público de mexicanos que silenciosos compartían la cotidianidad histórica, temporal y espacial de su nación.

Raúl se comprometió con su historia, personal y colectiva. Sus obras son dignas de un análisis sociológico, como expresión de tiempos trascendentales tanto en los campos económico, político y social, como en el artístico, aunque hay que reconocer que su finalidad siempre fue estética.

Como creador resulta difícil de ubicar, de encasillar, no sólo por su personalidad rebelde, indómita —bajo una apariencia sosegada y tranquila—, sino por su deseo particular de expresión y comunicación al día con los sucesos internos y externos que experimentaba. Su nacionalismo o mexicanismo fue producto de una actitud atenta a la historia, al contexto de su cotidiano acontecer.

Raúl se preocupó por “el pueblo” de México, entendido en un sentido amplio y sin pretensiones sociológicas. Ese pueblo que inunda cotidianamente las calles, que transita rumbo a su trabajo eludiendo complicaciones y deseando fervorosamente sobrevivir cada día.

Para Raúl México era esta mayoría. No el uno por ciento que tuvo la fortuna de apropiarse de una educación escolarizada y que se siente con el derecho de nombrar “cultura” sólo a aquello que consume.¹⁹ Si en el MMDM se llevó “la cultura al pueblo”, Raúl se ocuparía de expresar sus gustos, sus eventualidades cotidianas en historia-movimiento.

Flores Canelo tocó nuestra vida contemporánea abordando temas y actitudes

¹⁸ Raúl Flores Canelo. “Carta abierta”, *op. cit.*

¹⁹ Dice Bonfil Batalla: “La cultura, según esta manera de entenderla, se convierte en patrimonio de unos pocos; el común de los mortales debe ‘elevarse’ a los niveles donde está la cultura y, en correspondencia, se hacen esfuerzos para ‘llevar la cultura al pueblo’” (*op. cit.*, p. 128).

fundamentales de nuestra cultura. Sin pretenderlo, puso a flote los cuestionamientos actuales sobre la identidad y la cultura nacional, recreándolos *de facto*, en la magia de sus creaciones.

Algunas de las reflexiones de Roger Bartra, Guillermo Bonfil Batalla, Raúl Béjar Navarro y Héctor Cappello, así como de muchos otros estudiosos del nacionalismo, sobre la "mexicanidad", se encuentran vivas en su obra.

Al hablar de México Raúl abordó el mestizaje, no como asunto histórico, sino como una experiencia vivida y asumida. La Malinche fue uno de sus personajes favoritos, símbolo de un mestizaje que quiso contrarrestar la violencia de la conquista y el exterminio de las culturas prehispánicas convirtiéndose en anhelo de algo nuevo, ¿la raza cósmica?

Nuestra nacionalidad subió al escenario de forma sintética: la india y el español, conquista brutal pero a la vez redentora, pues trajo consigo la fe que ha conformado el sentir de nuestro pueblo.

La melancolía, señalada como constitutiva de la "mexicanidad", fue cualidad no sólo de la personalidad de Flores Canelo, sino de muchas de sus obras. Recordaba, y al hacerlo añoraba, creando atmósferas memorables. El espectador se conecta con la añoranza, no la de Raúl, sino la propia. La infancia, los amores pasados, los lugares que se gozaron, los sueños incumplidos, los "paraísos perdidos". El deseo casi olvidado, la búsqueda de algo que se dejó atrás y que se sublima al recordarlo. La nostalgia melancólica de la cual *Jaculatoria* y *Poeta* extraen su fuerza.

No es casual que Bartra ejemplificara la melancolía con López Velarde, con quien Raúl se sintió tan hermanado.

Tampoco es casual que Raúl eligiera antihéroes como protagonistas: campesinos, albañiles, prostitutas, homosexuales. En la sociedad moderna los campesinos proyectan "una larga sombra de nostalgia y melancolía", sobrevivientes de una época ida y cuyo recuerdo despierta "una tristeza íntima", como bien lo expresó Ramón López Velarde:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.²⁰

El mito del edén subvertido que adquiere en México dimensiones de epopeya:

En primer lugar, por la antigüedad del proceso, que arranca de la Conquista española y adquiere la forma de choque y fusión de culturas dife-

²⁰ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 31.

rentes; en segundo lugar –paradoja y drama–, porque el fin del mundo campesino es iniciado por una de las más grandes revoluciones campesinas del siglo xx.²¹

El tiempo primigenio hace contrapunto con la edad moderna: “El sentido del tiempo (y de la distancia) que se le asigna al mexicano es el mismo que se le ha atribuido al campesino y al hombre primitivo por los habitantes de las ciudades”.²²

Así pues, los recuerdos de la provincia colman este melancólico, letárgico sentir. Monclova y Zacatecas se vuelven el edén mítico, enfrentado a la modernidad y a las contradicciones de la vida industrializada.

La melancolía confiere, asimismo, características definidas al mexicano: “su lentitud, su estupor sombrío, su tristeza, amargura y languidez... el miedo y el intenso deseo de soledad”.²³ Cualidades que supo imprimir Raúl al López Velarde de sus obras.

El hombre acurrucado en su sarape bajo un enorme sombrero, imagen del héroe escindido que “representa las virtudes aborígenes heridas que nunca volveremos a ver”, da cuerpo a los campesinos sin tierra, los trabajadores sin trabajo, los intelectuales sin ideas, los políticos sin vergüenza, como muchos personajes de Flores Canelo, que exponen la tragedia de “una patria en busca de la nación perdida”.²⁴

La metamorfosis crea al hombre nuevo: el pelado o el pachuco, “otras de las tantas formas que adquiere el tránsito del edén subvertido que logra insertarse en el universo industrial urbano dominado por el capitalismo moderno”,²⁵ tipos capturados por la mirada de Raúl, de los que prefirió exhibir sus atributos de bailarines, su sensibilidad y gallardía, olvidando los rasgos de violencia rastreados por los pensadores desde principios del siglo xx.²⁶

El prototipo caricaturesco del mexicano, ser sentimental y violento, pasional, resentido y rencoroso, que se fuga de la realidad con su pereza y abulia, se contraponen al enérgico, agresivo y lleno de fuerza vital, vislumbrado por la vehemencia de los ilustradores de la Revolución. Surge la figura de Cantinflas, frustrado Prometeo mexicano que “no sólo no trae consigo el don del fuego, sino tampoco el don de la palabra”.²⁷

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 63.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁶ Ezequiel Chávez afirmó: “El mestizo vulgar o *pelado* se convierte, ayudado por el alcohol, en una máquina de impulsos, en un resorte que cualquier sople suelta y que se precipita en múltiples agresiones por los más fútiles motivos” (*ibid.*, p. 110).

²⁷ *Ibid.*, p. 147.

Del otro lado, Raúl expone en sus personajes un mexicano que, a pesar de las desdichas, asoma la cara y enfrenta con valentía, sentimiento y esperanza los designios del destino.

En sus coreografías Raúl Flores Canelo transita por los mitos del nacionalismo, los recoge como una herencia inconsciente y los exhibe sin creer hondamente en ellos. Su inquieta personalidad, su capacidad reflexiva y autocrítica y su autenticidad lo enfrentaron a otros aspectos complejos de la sociedad mexicana contemporánea y también del ser humano.

Trabajó con penetración psicológica, tratando de encontrarse a sí mismo, poniéndonos, como lo dijo un sensible crítico francés, "un espejo" ante los ojos. Abordó las telarañas de nuestra psique de una forma natural y burlona, mofándose de las "grandes tragedias" sociales. Penetró en la sexualidad de una manera fresca, natural. Sus trabajos sobre la homosexualidad son memorables por su capacidad de sintetizar una problemática social tan compleja, en imágenes tan veraces. No señaló un estereotipo; mostró distintos comportamientos y experiencias posibles dentro de la inmensa gama de posibilidades afectivas.

Los anteojos del nacionalismo redujeron, por algún tiempo, su interesante producción a una sola visión fundamental. Pero más que nacionalista puro, fue un creador híbrido, complejo, universalista, siempre preocupado por arraigarse a su propia identidad.²⁸

Raúl Flores Canelo trascendió el arte simple de las recetas nacionalistas o de cualquier otra índole. Al ser un pionero, no sólo cumplió, como afirmó Alberto Dallal, con la obligación de marcar un ritmo y una actitud. El "Canelo" fue más allá, al proponer nuevas y refrescantes miradas a la danza nacional, nuevas y afectivas maneras de relacionarse en un entorno viciado por la competición y la falta de compromiso artístico.

²⁸ Hay que hacer notar que el nacionalismo fue el pensamiento que conformó la visión cultural hegemónica del México de la primera mitad del siglo XX, del cual difícilmente se podía escapar. Se coincidiera o no con él, impuso su presencia contundente y activamente. Sería vano mencionar los logros obtenidos por esta postura estética en la producción artística mexicana, que le valieron respeto y reconocimiento internacionales, una de las principales razones de su notoriedad y permanencia.



Bibliografía

- Agustín, José. *La contracultura en México*, México, Editorial Grijalbo, 1966.
- - - . *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, 10ª reimpresión, México, Planeta, 2003.
- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania. *La danza moderna en México: el nacionalismo*, tesis, México, Facultad de Filosofía, UNAM, 1983.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1987.
- Baud, Pierre. *Una danza tan ansiada*, México, UAM Xochimilco, 1992.
- Béjar Navarro, Raúl y Héctor Manuel Cappello G. *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacionales*, Cuernavaca, Morelos, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 1990.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *Pensar nuestra cultura* (1ª 1991), quinta reimpresión, México, Alianza Editorial, 1999.
- 50 años de danza. *Palacio de Bellas Artes*, México, INBA-SEP, 1986.
- Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979.
- - - . *La danza en México*, México, UNAM, 1986.
- - - . *La danza en situación*, México, Ediciones Gernika, S.A., 1985.
- Durán, Lin. *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidi Danza, INBA, 1990.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas* (10ª reimpresión), Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.
- Delgado Martínez, César. *Raúl Flores Canelo, arrieros somos*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidi Danza, INBA, 1996.
- Flores Guerrero, Raúl. *La danza moderna mexicana, 1953-1959*, Antología hemerográfica, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidi Danza, INBA, 1990.
- López Velarde, Ramón. *Antología*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1997.
- Mendoza, Ma. Cristina. *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, Cenidiap-INBA, 1990.
- Revueltas, José. *El luto humano*, 5ª ed., México, Organización Editorial Novaro, 1973.
- Tibol, Raquel. *Pasos en la danza mexicana* (1ª edición), Textos de danza 5, México, Difusión Cultural, Departamento de Danza, UNAM, 1982.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época, México, Cenidi Danza, INBA, 1995.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y poder II*, obra inédita, México, Cenidi Danza.

Obras de consulta

- Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
- Cardona, Patricia. *La danza en México en los años setenta*, Textos de Danza 2, México, Difusión Cultural, UNAM, Fonapas, 1980.
- Flores Guerrero, Raúl, Miguel Covarrubias, et al. *La danza en México*, Textos de Danza 1, México, Difusión Cultural, UNAM, 1955.
- Rosales Ayala, Silvano. *Primer seminario sobre identidad y carácter nacional*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 1989.

Entrevistas

- Delgado Martínez, César. Entrevista a Manuel Hiram sobre Flores Canelo, segunda y tercera partes, mecanograma, México, s/f, Cenidi Danza.
- S/a, entrevista a Lin Durán sobre Raúl Flores Canelo, mecanograma, México, 9 de enero de 1995, Cenidi Danza.
- Mendoza Bernal, Ma. Cristina. Entrevista con Rosa Reyna sobre Raúl Flores Canelo, México, 3 febrero de 2002.
- - - . Entrevista con Anadel Lynton sobre Raúl Flores Canelo, México, 6 de agosto de 2002.
- - - . Entrevista con Efraín Moya sobre Raúl Flores Canelo, México, 14 de agosto de 2002.
- - - . Entrevista con Graciela Henríquez sobre Raúl Flores Canelo, México, 8 de septiembre del 2002.
- - - . Entrevista con Manuel Hiram sobre Raúl Flores Canelo, México, 20 de octubre de 2002.
- - - . Entrevista con Josefina Lavallo sobre Raúl Flores Canelo, México, 11 de diciembre de 2002.
- Reyna, Rosa. "Raúl Flores Canelo, sobre el viaje a Europa y Asia", Entrevista *Charlas de Danza*, México, Cenidi Danza, 16 de octubre de 1989.
- - - . "Valentina Castro", Entrevista *Charlas de Danza*, México, Cenidi Danza, 8 de enero de 1990.
- Segura, Felipe. Entrevista con Rosa Pallares, México, Cenidi Danza, 1 de diciembre de 1986.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sari Bermúdez

Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes

Saúl Juárez

Director general

Omar Chanona

Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Patricia Cardona Lang

*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón*

Patricia Pineda

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Gobierno del Estado de Coahuila

Humberto Moreira Valdés

Gobernador del Estado de Coahuila

Manuel Jaime Castillo Garza

Secretario de Educación y Cultura de Coahuila

Armando Javier Guerra Guerra

Director General del Instituto Coahuilense de Cultura

La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo de Ma. Cristina Mendoza Bernal se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Litográfica Cozuga, S.A. de C.V. el mes de noviembre de 2006. El tiraje consta de 1000 ejemplares.



Ma. Cristina Mendoza Bernal fue afortunada al acceder a una formación teórica y práctica en el arte. Estudió las carreras de Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y Danza de Concierto en la Academia de la Danza Mexicana, institución esta última con una propuesta abierta a las tres principales manifestaciones de la danza en el México de aquel entonces: la clásica, la moderna y la folclórica.

La mayor parte de su juventud la dedicó a foguearse en el medio dancístico, participando como bailarina de la Compañía Nacional de Danza, del Ballet Independiente y del Taller de Danza Contemporánea Andamio, grupo independiente del cual fue miembro fundador.

Tuvo la oportunidad de acceder al proceso educativo y coreográfico, enriqueciendo con estas perspectivas su visión de la práctica artística. Estas experiencias le permitieron abordar su trabajo de investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) donde participó como coautora en *El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, (1987). Dentro del mismo centro, salió a la luz su libro *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, tres años después.

Al integrarse al equipo del Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi-danza) su interés se dirigió hacia el análisis coreográfico. Desde esta perspectiva publicó *La coreografía: un caso concreto Nellie Happee* (2000), y ahora presenta el texto de Raúl Flores Canelo. Enriquecida con una visión antropológica, prepara un estudio de la coreografía de Graciela Henríquez.



icocult
Instituto Coordinador de Cultura

▲ CONACULTA • INBA