

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, M. (2001). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

ISBN: 970-18-4843-8

Descriptores Temáticos (palabras clave): mujeres bailarinas, danza, mujeres, historia de la danza, cuerpo y danza, women dancers, dance, mujeres, history of dance, human body and dance.



FRUTOS DE
mujer

Margarita
Tortajada
Quiroz

ríos y raíces

FRUTOS DE
mujer





FRUTOS DE mujer

LAS MUJERES EN LA DANZA ESCÉNICA

Margarita Tortajada Quiroz

ISBN 978-95-03-00000-0
Cuentos de la tradición
Margarita Tortajada Quiroz
2007

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte: 2001

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Dirección General de Publicaciones

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza (CENIDIDANZA)

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad de la Dirección
General de Publicaciones del CONACULTA

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA

ISBN 970-18-4843-8

Impreso y hecho en México

*Para Valentina, Camila
y Miroslava, mis estrellas*

Índice

PRESENTACIÓN. MAYA RAMOS SMITH	13
INTRODUCCIÓN	15
AGRADECIMIENTOS	21

PRIMERA PARTE

CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y REVISIÓN HISTÓRICA

I. CUERPO, DANZA, MUJER: CONSIDERACIONES TEÓRICAS	25
1. EL CUERPO PROBLEMATIZADO	25
2. EL CUERPO DE LA MUJER	27
3. TÉCNICAS CORPORALES Y DANZA	35
4. DANZA "FEMENINA"	41
5. VIDA PRIVADA: ESPACIO FEMENINO	47
6. ¿POR QUÉ LA DANZA ESCÉNICA?	49
7. LA MIRADA	52
II. BAJO LA MIRADA: LAS MUJERES Y EL BALLET	61
1. HACIA UNA DANZA ESCÉNICA	61
2. ARTE Y DISCIPLINA	64
3. BAILARINAS PROFESIONALES Y "PROTEGIDAS"	69
4. SIGLO XVIII: EL BALLET DE ACCIÓN Y LA LLEGADA DE LAS MUJERES A LA DANZA	71
5. LOS SEXOS EN LA DANZA ESCÉNICA	75
6. LA DANZA ROMÁNTICA O EL PREDOMINIO DE LAS MUJERES	77

7. EL CONCEPTO MODERNO DEL BALLET: LOS BALLETS RUSOS Y EL RETORNO DE LA DANZA MASCULINA	88
8. IMAGEN Y MIRADA DE LAS BALLERINAS	94
III. MUJERES CREADORAS DE DANZA NUEVA: PIONERAS Y PRIMERA GENERACIÓN DE LA DANZA MODERNA	113
1. CONTRA LA ACADEMIA Y EL CORSE: LAS PIONERAS	113
LOIE FULLER, MUJER LUMINOSA	115
ISADORA DUNCAN, NATURALEZA Y LIBERACIÓN	116
RUTH ST. DENIS, EXOTISMO Y EXPERIENCIA RELIGIOSA	123
2. LA DANZA MODERNA: RUPTURA Y CREACIÓN FEMENINA	126
MARTHA GRAHAM, ARTISTA Y HEREJE	127
DORIS HUMPHREY, POR UNA DANZA HUMANISTA	133
LA ESCUELA ALEMANA DE DANZA MODERNA Y MARY WIGMAN O LA DANZA ABSOLUTA	136
3. NUEVO CUERPO Y NUEVA IMAGEN DE MUJER	144
IV. LA DANZA ESCÉNICA MEXICANA Y SUS MUJERES: DOS SIGLOS DE IMITACIÓN	160
1. LA LLEGADA DE LA DANZA ESCÉNICA Y EL SURGIMIENTO DE LAS PRIMERAS BAILARINAS NOVOHISPANÁS	160
2. BALLET PRERROMÁNTICO EN MÉXICO Y SUS "NINFAS"	170
3. "A IMITACIÓN" DE LAS BALLERINAS ROMÁNTICAS	178
4. LA BELLE ÉPOQUE: DIVERSIFICACIÓN DE LA DANZA ESCÉNICA Y LAS NUEVAS MUJERES (1867-1910)	189
5. HACIA UNA DANZA PROPIA	209
EL TEATRO DE REVISTA Y LAS TIPLES	209
BAILARINAS Y BALLERINAS DE LA DANZA ACADÉMICA	212
EL PROYECTO VASCONCELISTA Y LA DANZA	222
HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA DANZA	230
SEGUNDA PARTE	
ESTUDIOS DE CASO. LAS MEXICANAS, CONSTRUCTORAS DEL CAMPO DANCÍSTICO	
V. LA NUEVA DANZA: MUJERES Y NACIONALISMO	255
1. EL PROBLEMA DEL NACIONALISMO Y LA DANZA	259
2. BAILAR MUJER Y BAILAR MÉXICO	263

VI. NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO: DANZA DE PALABRAS Y SILENCIOS . . .	268
1. LOS ORÍGENES	269
2. VOCACIÓN NACIONALISTA Y REVOLUCIONARIA	271
3. ESCUELA NACIONAL DE DANZA: UN PROYECTO DE VIDA	283
4. NELLIE CAMPOBELLO Y SU ESCRITURA	293
5. EL CUERPO PROBLEMATIZADO: "LENGUAJE SAGRADO"	298
6. EL BALLET DE LA CIUDAD DE MÉXICO: UN SUEÑO Y UNA IMPOSICIÓN	300
7. EL ÚLTIMO CAMINO: ABANDONO Y PÉRDIDA	313
VII. TRANSFORMACIÓN Y ROMPIMIENTO: LA DANZA MODERNA DE ANNA SOKOLOW Y WALDEEN	340
1. LOS ORÍGENES	340
ANNA SOKOLOW	340
WALDEEN	347
2. LAS PIONERAS DE LA DANZA MODERNA Y SUS INTERRELACIONES CON EL ARTE Y LA REALIDAD MEXICANOS	356
DE PALOMAS Y SOKOLOVAS: "LA REBELDE DISCIPLINADA"	357
RESCATE DE ESENCIAS: EL NACIONALISMO DE LA DANZA MODERNA MEXICANA	363
3. EN LA MARGINACIÓN, LA IMAGINACIÓN	373
4. UNA DISCUSIÓN: PROPUESTAS PARA LA CREACIÓN	381
5. CONCEPTOS Y CONVICCIONES DE WALDEEN Y ANNA SOKOLOW	388
WALDEEN: DANZAS Y MUJERES QUE TRANSFORMAN	388
QUEBRANDO FORMAS: LA PROVOCACIÓN DE SOKOLOW	392
6. HACIA EL FINAL SIEMPRE LA ESPERANZA	396
VIII. REBELDÍA E INSTITUCIONALIZACIÓN: LA DANZA DE GUILLERMINA BRAVO, AMALIA HERNÁNDEZ Y ANA MÉRIDA	422
1. LOS ORÍGENES	423
AMALIA HERNÁNDEZ	423
GUILLERMINA BRAVO	424
ANA MÉRIDA	425
2. HACIA LA DANZA PROFESIONAL	427
3. NUEVAS PROPUESTAS DE LA DANZA MEXICANA	430
UNA DANZA PROPIA: ACADEMIA DE LA DANZA MEXICANA	430
GUILLERMINA BRAVO: BALLET NACIONAL DE MÉXICO	436
ANA MÉRIDA: GRUPO EXPERIMENTAL Y BALLET MEXICANO	443
AMALIA HERNÁNDEZ: BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO	452
4. SABERES Y EXPERIENCIAS	461

UNA EXPERIENCIA DE PODER Y BUROCRACIA	461
TRES POSTURAS DE LA DANZA DE LOS SESENTA	468
LA TRANSFORMACIÓN PERMANENTE	473
5. HASTA LAS ÚLTIMAS CONSECUENCIAS: MUJERES-FORTALEZA	485
SIEMPRE LA DANZA Y EL AMOR: AMALIA HERNÁNDEZ	485
BELLEZA Y DOLOR DE ANA MÉRIDA	495
LA BRUJA Y SU DESESPERANTE HUMANIDAD: GUILLERMINA BRAVO	501
REFLEXIONES FINALES	537
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA BÁSICAS	549
ÍNDICE ONOMÁSTICO	571

Presentación

NO SE PUEDE NEGAR QUE TODO FIN DE SIGLO CONSTITUYE NO SÓLO UN UMBRAL Y una promesa para el futuro sino una especie de alto en el camino que nos invita a reflexionar y analizar, a cuestionar y tratar de hacer recuentos y balances. En el caso de la danza teatral de México, creo firmemente que este siglo que se va nos deja un balance positivo, que ha pagado su cuota al siglo XX y que, si de algo carece, es de una más amplia difusión, tanto a nivel nacional como internacional.

Frutos de mujer forma parte importante de ese recuento. Margarita Tortajada, después de brindarnos su objetiva y rigurosa visión en su libro *Danza y poder* (1995), enfoca ahora su mirada hacia siete mujeres, cuya actividad imprimió una huella definitiva en la danza de este —ya casi el pasado— siglo.

Al principio, Margarita nos ofrece un viaje relámpago por la historia de la danza a través de las mujeres —intérpretes o creadoras— que la fueron forjando. Después, aterriza en el México del siglo XX, en el cual sus siete mujeres abrieron camino y conquistaron, palmo a palmo, el derecho a desarrollarse con plenitud como creadoras-constructoras de su propio cuerpo, de su propia imagen y de la danza de su época.

Desde un punto de vista feminista, la autora analiza los patrones de conducta que la sociedad masculina impuso al cuerpo femenino a lo largo de la historia. Éstos fueron cuestionados por las artistas revolucionarias de cada época. A finales del siglo XIX, las pioneras de la danza moderna iniciaron lo que se convertiría en una revolución definitiva.

Margarita establece el sistema de valores creado por la mentalidad de la época y los conceptos sobre la bailarina como objeto deseado en función de la mirada del hombre. De ahí, hace surgir —estallar— a sus protagonistas. Margarita anima sus vidas mediante una narración amena que atrapa al lector y lo

cautiva. Pero no se queda en la anécdota; intenta siempre penetrar más allá de la superficie para indagar en las raíces mismas del impulso creador que animó a esas mujeres a interrogarse sobre su esencia. Partieron de su cuerpo para cuestionar, retar y conquistar a una sociedad que presenció sus primeros pasos artísticos con escepticismo, pero que terminó aclamándolas, rindiéndose ante su personalidad y maestría.

Estas siete mujeres se nos revelan a través de espejos múltiples. Diversas lecturas nos abren a sus propias reflexiones y a las palabras con las que sus contemporáneos intentaron definir el impacto de sus personalidades. Algunas de ellas se han ido ya y otras han empezado a detenerse, pero permanece todavía la gran Guillermina, mirando hacia el futuro, con los pies firmemente plantados: uno en el siglo XX y otro en el XXI.

Me gustaría pensar que este libro impulsará a la autora a continuar explorando, cada vez con mayor brillantez, la danza del siglo XX y sus protagonistas. Sin duda despertará en los investigadores el deseo de emular el rigor y la disciplina evidentes en trabajos como éste.

Maya Ramos Smith

Introducción

A PESAR DE SU SITUACIÓN SUBALTERNA, LAS MUJERES HAN HECHO IMPORTANTES aportes a diversos espacios y prácticas socioculturales. Aquí retomo uno de los privilegiados, la danza escénica, que le ha permitido a innumerables bailarinas y coreógrafas cuestionar discursos hegemónicos y avanzar en la lucha por la construcción de una identidad propia, alejada de los patrones patriarcales. Estas artistas han utilizado la danza como un medio de liberación y apropiación de su cuerpo, modificación de su entorno y como un vehículo de expresión y autoconocimiento.

Estudio la danza escénica —aquella que tiene vocación artística e implica una formación académica y disciplinaria— desde las mujeres y sus creaciones, representaciones y experiencias; busco explicar por qué en la sociedad patriarcal, donde las mujeres han tenido una participación marginal y silenciosa, concretamente en la danza escénica ellas han sido las protagonistas, cómo lo han logrado y qué repercusiones ha tenido para ellas y para la danza misma.

Este trabajo tiene un carácter histórico, lo que me permite comprender el desarrollo de la danza a lo largo del tiempo y en contextos diferentes; identificar a las protagonistas fundamentales y, sobre todo, las transformaciones que experimentaron en su trabajo artístico, su reelaboración de los discursos hegemónicos, su búsqueda de una identidad propia como mujeres y la construcción de su autorrepresentación.

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

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

Por ello aquí pretendo que, al conocer la historia de bailarinas y coreógrafas (fundamentalmente mexicanas), otras mujeres puedan reconocerse en ellas y sus luchas, a pesar de vivir realidades diversas,³ y contribuir a la construcción de la "cultura femenina" para alejarla de su condición "silenciosa o enmudecida al margen de la cultura dominante".⁴

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera planteo los conceptos que permiten analizar esa problemática y rastreo en la historia de la danza escénica a las mujeres. En la segunda realizo un estudio de caso sobre las bailarinas y coreógrafas más representativas del siglo XX en México, quienes actuaron como agentes creadoras e impulsoras de la danza escénica y permitieron la formación y consolidación del campo dancístico mexicano.

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

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

Enfatizo que el vehículo de la danza y la sexualidad es el mismo, y que toda ejecución dancística se encarna en el cuerpo sexualizado. Éste, construido por los y las bailarinas por medio de prácticas disciplinarias, tiene el fin de mostrarlo a la mirada de los otros, momento en el que cobra sentido su quehacer.

La danza escénica ha significado para las mujeres un espacio de realización fuera del ámbito privado, y se valen de él para desarrollarse integralmente. A pesar de las codificaciones y disciplinas corporales que implica la danza escénica y la hacen ser, siempre está presente en ella el cuerpo viviente y pensante, como una alternativa de construcción plena del ser humano en el hacer-

sentir-pensar: es una posibilidad de autoconocimiento, de autovaloración y de transgresión de los patrones dominantes, y un medio para revolucionar al cuerpo.

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

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

El capítulo II trata el proceso histórico del surgimiento de la danza escénica, así como la transformación que sufrió a fin de que la mujer pudiera llegar a ella. Retomo la figura de la *ballerina* romántica quien, en el siglo XIX, después de un predominio casi absoluto del hombre en la danza tradicional y teatral, logró convertirse en el centro escénico del ballet clásico, aunque los hombres (como maestros, coreógrafos, empresarios y espectadores) siguieron conservando el poder. Esto tuvo grandes repercusiones para la figura de la *ballerina* y la convirtió en un estereotipo que reflejaba la concepción masculina de la mujer ideal, la inalcanzable pero deseable, la que se rige por las necesidades de la "mirada masculina" y su placer.

A principios del siglo XX en el ballet surgieron nuevas propuestas artísticas, que significaron el regreso de los varones al foro y la creación del ballet moderno, donde de nuevo las mujeres tuvieron un papel secundario. Pero el siglo XX también trajo otra danza. A finales del XIX las mujeres iniciaron una lucha por su propio reconocimiento y, además, revolucionaron a la danza y a esa imagen idealizada que se tenía de ellas en el ballet clásico. En un contexto en que la sociedad redescubría al cuerpo, las mujeres escandalizaron a sus contemporáneos al adueñarse del foro para bailar descalzas y hablar de sí mismas en sus propios términos y no en función de la mirada masculina.

En el capítulo III estudio a las pioneras de la nueva danza (Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis), quienes rompieron con la tradición dancística y señalaron nuevos caminos. Sus sucesoras crearon la danza moderna (Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman) y llegaron a consolidar una nueva imagen de mujer.

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

Ambas figuras, la *ballerina* y la creadora de la danza moderna, representan los dos momentos fundamentales de las mujeres en la danza escénica, y la manifestación de su poderío y capacidades transformadoras. Sin embargo, fue en la danza moderna donde se expresaron a plenitud, pues es producto de su autorrepresentación: es un fruto de mujeres.

En el capítulo IV realicé una revisión histórica de la danza escénica mexicana, con el fin de entender a esas figuras internacionales del ballet y la danza moderna en el contexto del país, así como las repercusiones que trajo a nuestra danza escénica.

La tradición de la danza académica fue importante en la vida cultural del México colonial, cuando el arte escénico occidental se hizo presente en el país. Aunque la primera "Escuela de Danzar" se fundó en 1526, hasta finales del siglo XVIII puede hablarse rigurosamente de una danza académica en foros mexicanos. Durante el XIX surgieron las primeras compañías y figuras nacionales, brillando de manera especial las bailarinas, que lograron atrapar con su danza la atención del público y la crítica, fundamentalmente compuestos por varones. A pesar de que en ese momento se realizó un trabajo dancístico importante, los y las artistas de la danza no llegaron a elaborar propuestas propias, sino que siguieron casi exclusivamente modelos extranjeros.

Con la Revolución de 1910 y bajo el nacionalismo febril que la acompañó, José Vasconcelos impulsó su reforma educativa y cultural, y estimuló a todas las artes. La danza escénica no llegó a participar de este proyecto, a pesar de que recibió el impulso de artistas e intelectuales; su incipiente desarrollo no le permitió llegar a la síntesis de arte culto y popular que crearía la "nueva danza mexicana" que el momento exigía. Sin embargo, se inició un trabajo pionero que vendría a modificar la realidad dancística nacional.

Una vez hecha la revisión de la historia de la danza escénica en el mundo y el país a partir de la perspectiva y participación de las mujeres, en la segunda parte de este trabajo me centro en el estudio de siete bailarinas y coreógrafas mexicanas del siglo XX. Para entender sus planteamientos artísticos y políticos, así como el entorno en que se desarrollaron, en el capítulo V recuperé los conceptos que permiten explicar el campo dancístico mexicano, estudio el problema del nacionalismo en la creación dancística y las implicaciones de "bailar Mujer" y "bailar México".

En los capítulos VI, VII y VIII realizo estudios de caso sobre las bailarinas y coreógrafas más representativas del siglo XX en México, quienes actuaron como agentes creadoras de una nueva danza e impulsaron la formación y consolidación del campo dancístico mexicano. Este proceso se registró, siguiendo la dinámica propia del campo, durante los años treinta a cincuenta y, por tanto, enmarcado en el nacionalismo cultural. Nellie y Gloria Campobello, Anna Sokolow, Waldeen, Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández, quienes se desarrollaron como bailarinas, coreógrafas, maestras y directoras, como otras de sus contemporáneas, plantearon propuestas artísticas innovadoras, profesionalizaron la danza y obtuvieron reconocimiento social para este arte.

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

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

En el capítulo VI estudio el trabajo realizado por las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes en los años treinta realizaron ballets de masas y coreografías basadas en la danza tradicional, donde mostraron su convicción plena del proyecto nacionalista que ayudaron a construir. Al iniciarse en la danza, a finales de los veinte, se enfrentaron a las concepciones predominantes de las bailarinas como objeto de deseo y volvieron sus ojos hacia una danza más "auténtica" y "revolucionaria". Más tarde, en los años cuarenta, se desarrollaron dentro del ballet clásico; aunque Gloria Campobello surgió como el estereotipo de la *ballerina*, su trabajo seguía teniendo un fuerte sentido nacionalista, recuperando la cultura popular y cuestionando patrones hegemónicos en torno de la imagen de mujer.

Estudio en el capítulo VII la entrada de la danza moderna a México con las dos pioneras, Anna Sokolow y Waldeen. Su lenguaje, expresivo, pleno y comprometido, logró revolucionar la forma y el contenido de la danza mexicana y la concepción de bailarina. Con Waldeen nació la danza moderna nacionalista que, en su momento, se consideró como una propuesta estética que

posibilitaria el segundo estallamiento artístico de México en el siglo xx, comparándola con el muralismo.

Después de un periodo de maduración, a finales de los años cuarenta empezó a trabajar creativamente la primera generación de bailarinas mexicanas de danza moderna, también dentro de la línea nacionalista. Fundaron escuelas y compañías, realizaron investigación de la danza tradicional y crearon obras que recuperaban las problemáticas de su momento histórico y de la búsqueda de una identidad nacional y femenina. Las tendencias se diversificaron y de esa primera generación surgieron las exponentes más representativas.

En el capítulo VIII estudio a Guillermina Bravo y Ana Mérida, quienes se mantuvieron en la danza moderna aunque con propuestas divergentes, y a Amalia Hernández, misma que inauguró e institucionalizó otra forma dancística, el espectáculo de danza folclórica.

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

Notas

- ¹ Amparo Moreno, *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Barcelona, Lasal, 1986, p. 30.
- ² Joan Acker et al., "Objectivity and Truth. Problems in doing Feminist Research", en Mary Margaret Fonoco y Judith A. Cook (eds.), *Beyond Methodology. Feminist Scholarship as Lived Research*, Indiana, Indiana University Press, 1991, pp. 133-153.
- ³ Liz Stanley y Sue Wise, "Method, Methodology and Epistemology in Feminist Research Processes", en Liz Stanley (ed.), *Feminist Praxis, Research, Theory and Epistemology in Feminist Sociology*, Nueva York, Routledge, 1990.
- ⁴ Marina Fe, "Notas sobre literatura femenina", en *Cultura de las mujeres. Revista Política y Cultural*, núm. 6, México, UAM Xochimilco, primavera de 1996, p. 170.

Agradecimientos

ESTE LIBRO FUE CONCEBIDO ORIGINALMENTE COMO LA TESIS CON LA QUE OBTUVE EL grado de doctora en Ciencias Sociales del Área de Concentración Mujer y Relaciones de Género, de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. El tema surgió de las largas conversaciones que he tenido el placer de compartir con Felipe Segura.

Agradezco la participación de muchas personas en la realización de este trabajo, quienes me apoyaron con sus valiosos comentarios y me facilitaron diversas lecturas.

A la solidaria y comprometida Eli Bartra, mi asesora, quien siempre estuvo dispuesta e interesada y fue un enorme apoyo. Al resto de las maestras del Área de Concentración Mujer y Relaciones de Género, Mary Goldsmith Connelly, Anna María Fernández Poncela y Humbelina Loyden Sosa; a mis compañeras Concepción Álvarez, Belinda Arteaga, Cecilia Castro, Mágina Millán, Ana María Rosado y Martha Torres. Con todas ellas aprendí una nueva manera de ver el mundo y, por supuesto, la danza.

Mi agradecimiento a las y los sinodales de mi examen doctoral y sus valiosas sugerencias: Anna María Fernández, John Mraz, Julia Tuñón y Guillermo Villaseñor, además de Eli Bartra.

De igual manera agradezco a mis amigas y amigos que me brindaron su tiempo, materiales y apoyo, Anastasio Ángeles, Isaura Corlay, Christa Cowrie, Lin Durán, Patricia Flores, José Luis Hernández, Josefina Lavalley, Anadel Lynton, Dolores Ponce, Maya Ramos, Rosa Reyna, Felipe Segura y Alan Stark.

También debo mi agradecimiento a Patricia Aulestia, Kena Bastien, Patricia Camacho, Gabriela Cano, Ofelia Chávez, Alejandrina Escudero, Nellie Happee, Raúl Lugo, Rosario Manzanos, Martín Sánchez y Gabriele Stoltenberg, quienes de manera desinteresada y generosa me hicieron enormes aportaciones para este trabajo.

Por las entrevistas que me permitieron hacerles, agradezco a Guillermina Bravo, Emmanuel Carballo, Germán List Arzubide (†), James May y Anna Sokolow.

De manera muy especial, hago un reconocimiento a Guillermina Bravo, Nellie y Gloria Campobello, Amalia Hernández, Ana Mérida, Anna Sokolow y Waldeen, así como a sus contemporáneas. Ellas, desde la danza escénica, han luchado por la construcción de una identidad propia y de nuevos discursos, prácticas y formas de conocimiento que ya nos pertenecen a todas las mujeres y hombres de este país, y nos corresponde no olvidarlo.

Primera parte

Consideraciones teóricas
y revisión histórica

I. Cuerpo, danza, mujer: consideraciones teóricas

I. El cuerpo problematizado

EL ESTUDIO DE LA DANZA DEBE PARTIR DE SU SUSTENTO, ES DECIR, DEL CUERPO. ÉSTE es su instancia primaria, su vehículo de expresión; en él se materializa.

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

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

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

Al desconocer al cuerpo y a la cultura corporal se oculta el poder que éste tiene, su capacidad transgresora y, sobre todo, el poder que lo atraviesa y determina. El discurso racionalista de la ciencia no ha reconocido la importancia del actuar corporal porque no lo reconoce como fuente de conocimiento y de poder.

El cuerpo está en la sociedad y en la historia. Cada cultura y sociedad tiene sus formas concretas de moverse, generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida. Los sujetos viven estas formas y, con ello, adquieren toda una con-

cepción espacio-temporal que los constituye en la cotidianidad, que los hace ser, hacer y pensar. Así, la cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa, sin que éste sea consciente, simplemente lo vive. En términos de Fernand Braudel, la historia del cuerpo y su cultura están insertos en el pasado multisecular que se hace presente cotidiano; está en la esfera de la rutina inconsciente, de la vida soportada más que protagonizada.³

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

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

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

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

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

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

La cultura occidental, que ha construido el dualismo arbitrario mente-cuerpo, no considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante

donde participa la mente y no se opone a ésta, sino que lo aborda sólo en tanto instrumento (de trabajo).

El cuerpo, objeto dotado de sentido, y sus prácticas dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo, sobre hombres y mujeres, sus creencias y su sentido de pertenencia e identidad: el cuerpo, sus prácticas y discursos son la encarnación de esa cultura. Pero, además de ser un "objeto social", el cuerpo es un "objeto privado", "objeto de una experiencia directa y personal a nivel de la vivencia y de la práctica, producto de una historia singular, fuente de sensaciones, de mensajes cuya particularidad es a menudo incomunicable. El cuerpo posee un estatus subjetivo irreductible, que determina todas las modificaciones de los significados y contenidos adquiridos socialmente".⁸

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

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

2. El cuerpo de la mujer

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

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

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

En términos generales, el género puede definirse como una construcción social que interpreta lo biológico, y supone formas opuestas y excluyentes de

sentir, pensar, actuar y ser que se identifican con hombres o con mujeres. Esa diferencia que se reconoce entre ambos se torna en desigualdad.

La diferencia biológica "se interpreta culturalmente como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas, con una moral diferenciada para unos y para otras, es el problema político que subyace a toda la discusión académica sobre las diferencias entre hombres y mujeres".¹⁰

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

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

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

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

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

Teresita de Barbieri da otra definición que retoma los elementos para comprender, en términos generales, los sistemas de sexo-género. "Los sistemas de género-sexo son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas."¹²

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

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

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

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

¿Cómo se unifica esa manera social, cultural y sexual de moverse? Bourdieu lo explica precisamente con su categoría de *habitus*. El poder se inserta en los hombres y las mujeres por medio de los hábitos que les dan esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Es en el *habitus* donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social. La interiorización de la desigualdad social y sexual se hace "bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable".¹³ Por eso Bourdieu dice que "el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo".¹⁴

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

"La división del mundo", basada en referencias a "las diferencias biológicas y sobre todo a las que se refieren a la división del trabajo de procreación y reproducción", actúa como "la mejor fundada de las ilusiones colectivas". Establecidos como conjunto objetivo de referencias, los conceptos de género estructuran la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social.¹⁵

Esta ilusión colectiva sobre lo femenino y lo masculino es sólo eso, una ilusión, que se ha vuelto realidad "natural" por la construcción cultural y social.

Sin embargo, no sólo existen dos formas (la femenina y la masculina) de simbolización, interpretación y organización del género, pues “no hay conjuntos de características o de conductas exclusivas de un sexo, ni siquiera en la vida psíquica. La inexistencia de una esencia femenina o masculina nos lleva a desechar la supuesta ‘superioridad’ de un sexo sobre otro, y a cuestionar hasta dónde hay una forma ‘natural’ de la sexualidad humana”.¹⁶

Ésta tiene innumerables usos, que combinan los comportamientos y valores “femeninos” y “masculinos” a partir de las interpretaciones y reconstrucciones del imaginario sexual que efectúan los sujetos.¹⁷

Hombres y mujeres son producto de construcciones históricas, culturales y psíquicas, y no son resultado de la realidad “natural”. El género, así como la vivencia del cuerpo, es una forma social que corresponde a una “visión mítica” del mundo, que logra una “justificación indiscutible de la diferencia socialmente construida entre los sexos”.¹⁸

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

El cuerpo masculino y el cuerpo femenino, y en especial los órganos sexuales que, como condensan la diferencia entre los sexos, están predispuestos a simbolizarla, son percibidos y construidos, según los esquemas prácticos del *habitus* y, de este modo, en apoyos simbólicos privilegiados de aquellos significados y valores que están en concordancia con los principios de la visión falocéntrica del mundo. No es el falo (o su ausencia) lo que constituye el principio generador de esta visión del mundo sino que es esta visión del mundo la que, al estar organizada, por razones sociales que convendrá tratar de descubrir, según la división en géneros relacionales, masculino y femenino, puede instituir al falo, erigido en símbolo de la virilidad, del *nif* propiamente masculino, en principio de la diferencia entre los sexos (en el sentido de géneros) y dejar sentada la diferencia social entre dos esencias jerarquizadas en la objetividad de una diferencia natural entre los cuerpos biológicos.¹⁹

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

Lo masculino se define como fortaleza física, inteligencia y uso eficaz de la razón. Lo femenino es lo opuesto, “el sitio de lo reprimido”,²⁰ la referencia obligada para la adquisición de la propia masculinidad, lo que complementa a lo masculino, y se le identifica con la debilidad, la intuición y el sentimiento.

Ese dualismo denigra a las mujeres y acaba asociándolas con el demonio, el cuerpo y la naturaleza; mientras que a los hombres se les identifica con dios, la mente y la cultura. Como consecuencia de esta dicotomía lo masculino es totalidad y poder, y lo femenino es lo inacabado y sin autonomía. Ellos, con su fuerza, dominan a la naturaleza (a ellas) y construyen la cultura. Ellas son reproductivas, ellos productivos; ellas reciben, ellos controlan.

Por otro lado, la categoría mujer, sostiene Lucía Guerra, deviene en "una construcción imaginaria escindida entre lo deseado y lo temido, como un objeto anclado en la imaginación y la prescripción",²¹ y el sujeto masculino construye los arquetipos de mujer, siempre basados en la naturaleza: "Madre-Tierra que representa las fuerzas benéficas de la Naturaleza, la pureza y la vida", y su contraparte, la "Madre-Terrible o Devoradora de hombres, sinónimo de la Naturaleza que produce la muerte".²²

Estos arquetipos tienen innumerables derivaciones y complejas elaboraciones que se entretienen con los ideales históricos de mujer establecidos por el sujeto masculino. Éste determina a la mujer, quien existe en función de las necesidades de él, pues "se ha atribuido el derecho exclusivo al uso, intercambio y representación de la mujer",²³ y deposita en ella sus temores, aspiraciones y vivencias, y la convierte en objeto de deseo y en objeto de veneración. Esta última construcción, que corresponde a la figura de mujer-madre, es la única redimible ante los ojos del hombre, por lo que la mujer acaba convirtiéndose exclusivamente en cuerpo reproductor, en un gran útero, cuyo único territorio será el biológico.

Los hombres explican el mundo en sus propios términos y por supuesto, se colocan en el centro del discurso y pretenden abarcar a la totalidad de la humanidad. "El hombre es un ser particular que se ve como ser universal, que tiene el monopolio, de hecho y de derecho, de lo humano (es decir, es universal), que se halla socialmente facultado para sentirse portador de la forma completa de la condición humana."²⁴ Su dominio no necesita justificación, simplemente se manifiesta, se limita a ser a través de los discursos y las prácticas, lo que permite que se ajusten los dichos con los hechos.

Durante siglos esta situación ha sido aceptada por las mujeres por medio de mecanismos de imposición y violencia, y consideran válido ese discurso, comparten esa visión. Dice Eli Bartra: "Las mujeres son alimentadas con el sexismo, la discriminación hacia las mujeres y viven en función de la ideología que no han creado pero que adoptan, refuerzan y se convierten en uno de los principales agentes transmisores. Moldean las conductas, los gustos, los hábitos".²⁵

Con ello se presenta la violencia simbólica, pues los hombres ejercen violencia sobre las mujeres con su complicidad o consentimiento; ellos detentan

el capital simbólico y ellas sólo tienen una función simbólica en tanto objetos de intercambio. "La violencia simbólica impone una coerción que se instituye por medio del reconocimiento extorsionado que el dominado no puede dejar de prestar al dominante al no disponer, para pensarlo y pensarse, más que de instrumentos de conocimiento que tiene en común con él y que no son otra cosa que la forma incorporada de la relación de dominio."²⁶

Mientras que los hombres sustentan el monopolio del capital simbólico, las mujeres se mantienen ajenas a éste y a su producción y no cuentan, aparentemente, con los elementos para cuestionarlo y elaborar uno alternativo.

Pero esta apariencia se disipa cuando se percibe que la eficiencia simbólica encuentra sus condiciones de posibilidad y su contrapartida económica (en el sentido amplio de la palabra) en el inmenso trabajo previo de inculcación y de transformación duradera de los cuerpos que es necesario para producir las disposiciones permanentes y transponibles en las que descansa la acción simbólica capaz de ponerlas en acción o de despertarlas.²⁷

Es en "la oscuridad de los esquemas prácticos del *habitus*", donde se inscribe la relación de dominación que corresponde al espacio del cuerpo donde, según Bourdieu, las mujeres tienen la posibilidad de construir su propio capital simbólico.²⁸ En la medida en que el género se explica en términos de *habitus*, de encarnación de las normas sociales y culturales en el propio cuerpo y sus prácticas (y a partir de ahí de formas de ser, sentir, pensar y hacer),²⁹ es posible que desde su corporeidad las mujeres elaboren una visión alternativa que les permita explicarse el mundo y al otro. En tanto la danza se mueve fundamentalmente en la esfera de lo corporal tiene la posibilidad de contribuir a este proceso, que puede llevarse a cabo si los cuerpos socializados y politizados de las mujeres se resisten a adherirse a las relaciones de poder que se establecen en el género.

El hecho de establecer la categoría de género nos permite, en un primer momento, combatir la situación de desigualdad y replantear una reconstrucción del pensamiento y el análisis; puede cambiar la conciencia política de las mujeres. Al respecto, Joan W. Scott³⁰ elabora una amplísima definición que me parece que considera todos los elementos de la categoría y da espacio para incorporar al poder como centro de análisis.

Scott habla sobre los conceptos de género, en los cuales lo femenino es considerado débil y sujeto al control de los hombres, e impiden a las mujeres tener acceso al poder, al de la alta política, a las decisiones fundamentales de la sociedad. Ante esa situación, debe reivindicarse la dimensión política de la categoría de género, pues ésta forma parte del significado del propio poder. Scott, con sus proposiciones,³¹ desarrolla una teoría del género como "forma

primaria de relaciones significantes de poder", es decir, de articulación del poder. Esto hace referencia a Bourdieu en el sentido de que los conceptos de género, como conjunto objetivo de referencias, estructuran la percepción y organización, concreta y simbólica, de toda la vida social (*habitus*).

Hasta aquí se ha puesto énfasis en el problema de la construcción de los sujetos desde el exterior; sin embargo, éstos también intervienen en su propia construcción. "Para Beauvoir llegar a ser mujer es un conjunto de actos intencionales y apropiativos, la adquisición gradual de ciertas destrezas, un 'proyecto' en términos sartreanos, para asumir un estilo y una significación corporales culturalmente establecidos."³²

La mujer es cuerpo desde que nace y después se convierte en género como parte de un proceso social y cultural, pero también como un proceso "interno a la vida corporeizada, como esculpir el cuerpo original dándole forma cultural",³³ el cual recupera la *memoria de sangre* y se presenta como una forma activa y consciente de vivir el propio cuerpo en el mundo. Desde el psicoanálisis, un "posicionamiento subjetivo de un cuerpo sexuado",³⁴ permite esa construcción de la feminidad.

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

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

La posición que toman hombres y mujeres se relaciona con su subjetividad e identidad, siempre en diálogo con la historia y la cultura, pero con un espacio para ellos como individuos, en tanto que interpretan y reconstruyen su historia. El concepto de posicionalidad incluye:

Primero, que el concepto de mujer es un término relacional identificable sólo dentro de un contexto (en constante movimiento); segundo, que la posición en que se encuentran las mujeres puede ser activamente utilizada (más que trascendida) como un sitio para la construcción del significado, un lugar desde donde el significado se construye, no ya simplemente el lugar donde un significado puede ser descubierto (el significado de feminidad). El concepto de mujer se-

gún la posicionalidad, muestra cómo las mujeres usan su perspectiva posicional como un sitio desde el cual se interpretan y construyen los valores, más que el lugar de un conjunto ya determinado de valores.³⁵

Esto es fundamental para entender el proceso de construcción de las mujeres y su danza, que no sólo han reproducido mecánicamente las normas culturales; a partir de la práctica dancística han interpretado y reconstruido su realidad, y la han expresado al crear otra nueva, la artística. Estas formas de expresión creativa de las mujeres muestran su postura política, pues han modificado su situación y su contexto histórico en movimiento; han sido capaces de “elegir qué hacer de esta posición y cómo alterar el contexto”,³⁶ inclusive planteando políticas feministas a partir de su danza.

¿Cómo perciben su cuerpo las mujeres? ¿Cuál es la “inscripción simbólica y representación imaginaria que conlleva”³⁷ ¿Cuál es la repercusión de los arquetipos e ideales de mujer elaborados por el sujeto masculino?

A partir de experiencias concretas³⁸ puede afirmarse que las mujeres identifican su cuerpo como un instrumento de producción y de reproducción: lo conciben para el trabajo y el sexo, y para la maternidad, ámbitos donde es usado, donde se consume y donde más que nunca ella es para otro. Esto expresa una “representación de la mujer como una imagen de dos caras —Eva y María, potencial generadora del mal o del bien— [que] está presente en diversas culturas, y es reconstituida por cada grupo social a partir de sus particulares condiciones materiales e ideológicas”.³⁹

Que la mujer se vea a sí misma como cuerpo-instrumento significa la escisión de su cuerpo y su identidad: no se reconoce a sí misma en su fisicalidad, la vive como “natural”. En términos generales, al usar su cuerpo-instrumento en el trabajo y el sexo se identifica con Eva, generadora del mal, y al usarlo en la maternidad, con María, generadora del bien.

Esto me lleva a numerosos interrogantes sobre el cuerpo de la bailarina. ¿Cómo lo vive? ¿Hasta dónde es ella en su danza? ¿Hasta dónde, con su concepción de cuerpo-instrumento, es sólo un medio de expresión y no su expresión misma? Dentro de la danza se reconoce al cuerpo como instrumento de expresión de formas, diseños, ritmos, ideas, gestos, conceptos, energías, dinámicas, sentimientos, emociones, sensaciones. El cuerpo es el vehículo del que se sirve la danza para expresarse en un tiempo y espacio determinados. ¿La bailarina ve su acción fuera de su identidad de mujer, de bailarina y de cuerpo? ¿Se identifica con su acción? ¿La vive como su realidad? ¿Como una representación falsa?

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

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

3. Técnicas corporales y danza

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

Marcel Mauss utiliza el concepto de técnicas del cuerpo para designar "las formas en que los hombres [y las mujeres] en las distintas sociedades utilizan de acuerdo con la tradición su propio cuerpo".⁴⁰ A partir de los usos concretos Mauss hace una clasificación dentro de la cual se encuentran las técnicas del movimiento, que solucionan culturalmente las necesidades biológicas y conforman el inconsciente de los sujetos.

Eugenio Barba retoma estos conceptos y habla de las técnicas corporales cotidianas y extracotidianas. Las primeras hacen referencias al "cuerpo cotidiano", según "nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio". Las segundas hacen una "utilización del cuerpo" para las situaciones de "representación".⁴¹

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

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

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

El fin de las técnicas extracotidianas va más allá del entrenamiento en sí; en el caso de la danza académica, el entrenamiento cotidiano toma sentido en la obra artística sobre el espacio escénico.⁴² Tanto las técnicas corporales cotidianas como las extracotidianas producen estados interiores, pero las segundas lo hacen de una manera más consciente; todas ellas, en la medida en que "son vehículos de un afuera social", conforman el interior del sujeto y ejercen su poder.

Para entender este proceso de tecnificación corporal es necesario plantear la recuperación del cuerpo en la historia. Foucault le devuelve al cuerpo su papel protagónico en la sociedad y la cultura: lo reconoce como forma de poder y medio de conocimiento. Sostiene que se ha vuelto objeto de exploración y de control por parte de la racionalización de la sociedad occidental, pues "la difusión de los procedimientos científicos y tecno-rationales, habiendo ganado una base firme en la tecnología y en la conciencia, abarcó un nuevo terreno, el cuerpo de los individuos y el cuerpo de las poblaciones",⁴³ que se han visto sometidos por y transparentes ante las miradas de la medicina, la disciplina y la pedagogía. En las sociedades modernas el poder está dirigido no a la conciencia pura sino al cuerpo.

En términos de Foucault, el poder no está concentrado en ninguna institución o práctica concreta: es difuso, pero efectivo; sus mecanismos son complejos y abarcan todas las relaciones que se imbrican en el tejido social. El poder "es un modo de acción sobre las acciones de los demás",⁴⁴ está presente en todo nivel e implica vigilancia precisa a nivel individual e interpersonal.

El poder no se posee, se ejerce y se resiste, se vive cotidiana y continuamente, se transforma "en actos repetidos o simultáneos de hacer, y de hacer que otros hagan o piensen":⁴⁵ es idea y es acción. El poder no está dirigido sólo como medio de represión, sino que también "incita, seduce, induce, facilita o dificulta, amplía o limita, hace más o menos posible una acción, constriñe o prohíbe",⁴⁶ pero siempre actúa sobre la acción de los demás.

El cuerpo, cruzado por el poder, resulta una construcción social a partir de las diversas formas y prácticas institucionales que lo colonizan y que transmiten mensajes paradójicos sobre la cultura corporal: se promueve la salud y el disfrute de la fisicalidad, al mismo tiempo que se desvaloriza al cuerpo y al trabajo manual frente al intelectual y la razón,⁴⁷ es decir, al cuerpo se le estimula y reprime.

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

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

El concepto de disciplina permite comprender cómo se vive el cuerpo, especialmente el cuerpo obediente de la mujer, y de manera fundamental, cómo se vive ese cuerpo dentro de la danza escénica, a la que aquí hago referencia. Ésta construye al cuerpo de manera específica, en los términos de las técnicas extracotidianas, sigue patrones de productividad y eficiencia corporal que permiten esa segunda colonización del cuerpo; asimismo, sigue patrones estéticos dictados por la cultura y la sociedad, pero que son congruentes con sus fines artísticos y de representación coreográfica, cuya finalidad es el escenario, donde pueden mostrarse las proezas de esos cuerpos trabajados, fuertes y bellos, contruidos para la mirada de otros, para mostrarse perfectos en el instante que bailan.

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

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

La danza efectivamente genera símbolos, pero lo propio de ella es el empleo vibrante y concreto de las transfiguraciones corporales en el tiempo y en el espacio; propicia la conciencia de la constitución del esquema corpóreo

y su razón de ser es la propia constitución del ser humano, su propio cuerpo.⁴⁹ Por eso en el estudio de ese arte pueden descubrirse prácticas e imágenes que se niegan a seguir los patrones establecidos.

El material de la danza es el cuerpo y sus procedimientos técnicos tienen que ver con su carácter kinético, irreplicable, limitado en tiempo y espacio. Esa actividad vivida por el cuerpo permite el autoconocimiento de quien lo realiza y el conocimiento del mundo; permite establecer una relación dinámica entre el sujeto y el exterior.⁵⁰

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

Sin embargo, inclusive para la danza del siglo XX, la disciplina técnica terminó imponiéndose. ¿Qué lógica encierra esto? En la danza académica como forma de entrenamiento corporal, los sujetos adquieren maneras codificadas de movimiento que los hace tomar una conciencia de su cuerpo y un vehículo de expresión de su interioridad. El cuerpo está presente de una manera consciente y permanente: es su propio vehículo de expresión y herramienta de trabajo. En la danza se considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante, y no sólo como máquina o instrumento que debe ser trabajado técnicamente para "estar en forma";⁵¹ su construcción y entrenamiento no puede verse como un proceso puramente físico, sino integral. Debido a esto, el estudio de la danza, arte que implica al cuerpo vivido, permite un acercamiento a la ideología, las formas de representación y las relaciones sociales que surgen del cuerpo y su posición contestataria.

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

La danza da placer por la experiencia kinética que vive el cuerpo en movimiento, pero también porque esa disciplina que logra un cuerpo obediente le da libertad. En la danza se trabaja disciplinadamente para llegar a un fin que va más allá y que pretende conocer al propio cuerpo, donde cada fragmento se va reconociendo y concientizando para obtener su dominio y para vivir sus posibilidades expresivas. La danza es disciplina y código cerrado en tanto

técnica corporal, pero también es "metáfora de la vida, de la búsqueda creativa, de la renovación, del espíritu de juego".⁵²

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

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

Además de la esfera de las prácticas, el cuerpo tiene injerencia, se mueve en el ámbito de las imágenes y las produce. En la danza se establece una relación entre lo físico y lo imaginario, entre el esquema y la imagen corporal. La expresión "experiencia del cuerpo" permite explicar esas dos nociones de representación del cuerpo y su vínculo. El esquema corporal, siguiendo a Margarita Baz, habla de las vivencias del cuerpo en la realidad, de la experiencia física "de una estructura sensomotriz que involucra, entre otros aspectos claves de la sensibilidad, a la postura, los movimientos y la ubicación en el espacio". La imagen corporal está situada en la dimensión simbólica y hace referencia a "representaciones de tipo onírico, irracional, fantasmáticas, que no respetan el orden anatomofisiológico",⁵³ y que son resultado de la historia de cada sujeto. Ambas nociones de representación del cuerpo se hallan presentes en la danza: se expresan en lo físico e imaginario de la danza, en su característica corporal propiamente y el producto que resulta de su práctica.

Social y culturalmente, a los cuerpos se les imponen ideales a seguir, en función de los valores estéticos internalizados de una clase social, de una raza, de un género. El ideal en nuestra sociedad contemporánea, especialmente impuesto a las mujeres, es el del cuerpo joven, blanco y delgado que resulta un modelo estereotipado y alejado de la realidad, y que impide "el diálogo con el propio cuerpo, con su evolución y vicisitudes".⁵⁴

En nuestra sociedad, desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, se ha venido elaborando una concepción estética del cuerpo sustentada en justificaciones relativas a la salud. Por medio de la mirada de la medicina se promueve un cuerpo sano y delgado que debe ejercitarse. Eso incidió en las mujeres, tanto en el vestido como en su acercamiento a una cultura del cuerpo más activa, lo que repercutió en una mayor aceptación de la práctica de la danza. Además, a partir de la mirada del hombre, se impuso a las mujeres la figura delgada como el ideal a alcanzar. Esa nueva concepción y práctica resultó en un cuerpo que "ya no es solamente rehabilitado o asumido: es reivindicado y mostrado".⁵⁵

En lo que se refiere a los cambios introducidos en la moda del vestido, se busca no ocultar al cuerpo ni aprisionarlo; el nuevo cuidado del cuerpo pretende, a partir de la higiene, la dietética y la cosmética, mantenerlo en mejores condiciones físicas y rehabilitarlo. Estos cambios afectan tanto a hombres como a mujeres, pero a ellas en mayor medida pues las obligan a mantenerse "seductoras". Estos patrones de salud y belleza en el mundo occidental son impulsados en función de la creciente sociedad de consumo que modifica la vida privada de las mujeres y, con ello, su relación consigo mismas y con los demás.

La exigencia y legitimación del cuerpo delgado no sólo significa la imposición de patrones culturales y estéticos dominantes sobre las mujeres sino condición para integrarse socialmente, imponiéndoseles sacrificios de orden ético para cumplir y someterse a la mirada del otro.⁵⁶

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

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

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

4. Danza "femenina"

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

En la medida en que el cuerpo de hombres y mujeres es un "cuerpo politizado, una política incorporada",⁵⁷ tiene connotaciones éticas y estéticas reflejadas en sus prácticas y posturas. Al reproducir los patrones culturales y las características "femeninas" y "masculinas", las mujeres aparecen en posturas suaves, inclinadas y encorvadas, frente a los hombres con posturas rectas y firmes. Esa cultura corporal diferenciada por géneros que, como ya mencioné, refiere a formas de estar, hacer, moverse, hablar, sentir y pensar, es decir, a formas de vivir lo social en los cuerpos y las mentes, se manifiesta en los movimientos concretos de hombres y mujeres: movimientos-hombre y movimientos-mujer estereotipados. Bourdieu habla de esto cuando estudia al pueblo cabil y logra diferenciar las conductas corporales "propias" de hombres y mujeres.

Movimientos hacia lo alto, masculinos, movimientos hacia lo bajo, femeninos, rectitud contra flexibilidad, voluntad de aventajar, de superar, contra la sumisión, las operaciones fundamentales del orden social, tanto entre dominantes y dominados como entre dominantes-dominantes y dominantes-dominados, están siempre sobredeterminados sexualmente como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexuales hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales, sus principios fundamentales.⁵⁸

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

La característica general de las posturas corporales de la mujer son: piernas en posiciones rectas o rotadas hacia adentro, brazos pegados al cuerpo. La mujer se hace a sí misma pequeña y estrecha, y utiliza poco espacio. La característica general de las posturas corporales masculinas son: piernas separadas, pies rotados hacia afuera, los brazos caen separados del cuerpo. El hombre generalmente toma significativamente más espacio que la mujer.⁵⁹

Estos estereotipos llegan a la danza, donde persiste la dicotomía femenino-masculino. La cultura toma cuerpo y en la danza se estiliza y esquematiza. Por esa razón la danza escénica tiene gran potencialidad para analizar los modelos de género, reelaborados a partir del cuerpo en movimiento con vocación artística, y que le significan a la sociedad una referencia directa al identificarse con la experiencia kinética y su lenguaje no verbal, cuyo impacto es multisensorial.⁶⁰ La danza tiene gran poder (mayor que el de la comunicación verbal) para reproducir ideologías al crear imágenes y, en lo operativo, reproduce los estereotipos genéricos de hombre/mujer en sus cuerpos y movimientos.

La construcción kinética del cuerpo es diferente para cada sexo porque refleja su lugar en la sociedad como seres concretos e históricos; tanto hombres como mujeres bailan y cristalizan en su danza lo que para ellos implica ser miembros de su cultura.⁶¹ El significado de su danza estará determinado por el contexto del que surge, así como por las especificidades de su creación y su ejecución.

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

Es importante puntualizar la diferencia existente entre ejecutar y crear una danza. En el caso del bailarín o bailarina ejecutante no puede haber una separación entre su cuerpo como medio de expresión artístico y sexual. Eso mismo hace que la danza tenga una dimensión erótica y pueda sublimar la conducta sexual; en ese arte se relacionan y tocan cuerpos en movimiento, instrumentos afinados técnicamente que expresan emociones de manera sofisticada.⁶²

Cuando se habla de creación, no es el cuerpo de la coreógrafa o coreógrafo el que aparece directamente sobre el escenario, sino que utiliza otros cuerpos, femeninos y masculinos, para decir algo. En ese momento, al hacer coreogra-

fía ¿se puede separar al coreógrafo o coreógrafa de su sexo-género? ¿Es posible diferenciar el sexo del creador o creadora? ¿Puede hablarse de una danza masculina y de una femenina? ¿Qué elementos constituyen a cada una de ellas?

Las coreógrafas feministas sostienen que las características generales del lenguaje corporal femenino y masculino reflejan la oposición central de la ideología de género. Señalan que para las mujeres es casi imposible crear la imagen de su propio cuerpo cuando el rango de movimiento femenino es limitado por el patriarcado y sus sanciones, las cuales definen imágenes ideales de mujer y hombre como físicamente opuestas; el signo mujer se nutre y aparece de acuerdo con el discurso dominante. Inclusive cuando conscientemente se construyen imágenes contrarias a las tradicionales se "elaboran principalmente invirtiendo o deformando modelos y paradigmas en los cuales también están presentes los rasgos relevantes en la construcción imaginaria de la mujer como Otro".⁶³

La coreógrafa feminista Marianne Goldberg dice que "las imágenes de género en la fisicalidad tradicional son petrificadas en una oposición de movimiento de lo llamado elección de lo 'masculino' y lo 'femenino' que son convenciones sociales y artísticas más que hechos físicos o biológicos".⁶⁴ La forma en que los cuerpos se trasladan en el espacio, crean diseños, ejercen fuerza y expanden energía, así como las interacciones corporales entre bailarines y bailarinas tienen que ver con patrones culturales y no con limitantes naturales.

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

¿Cómo es posible para una mujer crear la imagen de su propio cuerpo cuando el rango de movimiento para lo femenino es delimitado desde el día de su nacimiento por las sanciones culturales que definen las imágenes ideales femeninas y masculinas físicamente opuestas una a la otra?; ¿cómo puede ser activada la imaginación física para asertar a un rango lleno de movimiento-acción-interacción para el cuerpo femenino?⁶⁵

En nuestra sociedad la coreografía es considerada un arte, un proceso de construcción que resulta en una unidad coherente y significativa de movimientos, ritmos y sonido (o no sonido). Los materiales o fuentes para este proceso creativo provienen de la sociedad y de la imaginación individual del coreógrafo y coreógrafa; así que las imágenes del cuerpo femenino presentado en cualquier obra coreográfica están influidas por las nociones sociales de

feminidad y de mujer, ya que "los movimientos de la danza no son arbitrarios ni impulsos motores inconscientes, sino que son aprendidos, deliberada y selectivamente"⁶⁶ por sujetos sociales. Aunque el arte sea resultado de una creación individual y subjetiva, sus obras son formas culturales producidas por sujetos que pertenecen a una sociedad y una cultura en específico.

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

Asimismo, en la medida en que existe un espacio de creatividad y de expresión individual, también se abre la posibilidad de hacer danza hacia otros caminos, no siguiendo los modelos estereotipados del cuerpo sexuado, donde se presenta a la bailarina como objeto de deseo. Puede crearse una danza que experimente todas las posibilidades de movimiento y expresión y no sólo las que arbitrariamente se han impuesto a hombres y mujeres. En contextos específicos han surgido propuestas feministas que pugnan por una danza que rompa con los estereotipos y con su consumo en función de la mirada masculina.⁶⁷

Según Denis Riley, el cuerpo ha sido leído de maneras diferentes a lo largo de la historia.⁶⁸ El cuerpo sexuado no es algo constante, cada época establece su lectura y una de esas lecturas es la que ve a las mujeres y sus cuerpos como símbolo de valores femeninos (arbitrariamente impuestos) que en la danza escénica se manifiestan muy claramente. Riley dice que el cuerpo es un efecto y en el caso de las y los bailarines es efecto de su entrenamiento, su proceso de construcción y su sujeción a movimientos codificados que se repiten con el fin de llegar a la perfección ideal.

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

El estereotipo de mujer por excelencia, creado por la danza escénica, es la *ballerina*. Surge a mediados del siglo XVIII y se consolida en el XIX, poniendo énfasis en sus cualidades "femeninas": es un ser ligero, frágil, etéreo; mujer sin cuerpo que representa al ideal masculino y se deja conducir por el varón, su *partner*. Aunque ha habido esfuerzos en el siglo XX por cambiar ese modelo de género del ballet, relacionado en mucho con su narrativa lineal,⁶⁹ y que se ha extendido a otras formas de danza escénica, las imágenes de hombres y mujeres se han repetido y mantienen su vigencia frente a roles innovadores

que permanecen marginales; el ballet tradicional, con su respetabilidad y reconocimiento artístico se ha mantenido cerrado y resistente al cambio.

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

El vocabulario del movimiento contrastado del ballet, los roles narrativos y el vestuario de hombres y mujeres refuerzan la oposición y distinción de los y las bailarinas. Con eso, el ballet perpetúa los estereotipos de género de "diferencia femenina y dominación masculina", que no sólo tienen referencia con la danza misma, sino con los valores sociales estéticos y las experiencias de vida del público.⁷⁰

Respecto del consumo de la producción balletística, debe analizarse hasta dónde fueron las *ballerinas* quienes crearon e impulsaron el arquetipo de la femineidad, y no sólo reflejaron su realidad y las ideas predominantes.⁷¹ De la misma manera como sucede en la actualidad con el cine y los medios masivos de comunicación, que logran crear imágenes y construir estereotipos que después son internalizados por las mujeres, la *ballerina* del siglo XIX desplegó su poder al establecer esos estereotipos que fueron aceptados y tuvieron repercusiones sociales; alguna vez en la historia de la danza escénica las *ballerinas* ejercieron poder sobre la audiencia, fueron centro de su interés y modelos a seguir.

En el proceso de producción y consumo de la danza, las mujeres (*ballerinas* y espectadoras) participan activamente en la creación del significado de la danza que ejecutan o presencian, y pueden tener poder sobre esa danza y transformarla en sus propios términos. Las imágenes de la danza escénica pueden tener la aceptación de ellas porque hacen referencia y retoman elementos con los que efectivamente se identifican. En toda obra dancística, incluyendo el ballet y a pesar de formas que hablan de "la naturaleza misteriosa y enigmática" de las mujeres, existen "instancias de la resistencia y la unidad femeninas, [que] siempre han estado contenidas —aunque a menudo bajo una forma disfrazada— en el producto artístico".⁷² Sin embargo, la aceptación por parte de las mujeres de la danza escénica puede deberse a que se reconocen en "el objeto de la representación masculina",⁷³ mismo que implica la fetichización del cuerpo y un "criterio de aceptabilidad" impuesto por los hombres sobre el cuerpo de las mujeres, y puede traducirse en un sacrificio de ellas ante "el altar de los machos".⁷⁴

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

Esto último sucedió con la danza nueva del siglo XX, donde las bailarinas y coreógrafas, "mujeres peligrosas y salvajes de la historia",⁷⁵ revolucionaron en su danza el concepto de cuerpo y de mujer y se expresaron a sí mismas, y no al ideal masculino. Crearon movimientos a partir de sus necesidades, reivindicaron al cuerpo viviente y pensante, rompiendo con la tradición de siglos del arte en general y la danza escénica, con los criterios de belleza sobre el cuerpo femenino (como un objeto), eludieron los clichés habituales y lograron una mayor identificación de las mujeres con la bailarina.

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

La danza no sólo ha cumplido una función en la creación y difusión de estereotipos, sino que también ha liberado a las mujeres que ahí se desarrollan. Inclusive las *ballerinas*, que se suponen más estereotipadas, han logrado desarrollar la fisicalidad de las mujeres y eso significa ya un desafío a las expectativas sociales sobre los códigos expresivos y prácticas del cuerpo "femenino";⁷⁶ por medio de la danza, las *ballerinas* han hecho un uso expansivo del espacio y se han liberado de sus vestidos aprisionantes. Así, la energía corporal que desata la danza dispara el poder del cuerpo y sus imágenes pueden perpetuar la ideología del género, pero también impugnarla. La cultura del cuerpo y la danza tienen capacidades de redefinición, reconstrucción y transformación a partir de las experiencias particulares.⁷⁷

El arte en general logra representaciones de la realidad (son productos socioculturales), pero la reelabora y se constituye como otra realidad nueva, creativa, individual y subjetiva. El arte es una forma que da significado a la cultura y a la sociedad del artista, pero que impulsa su transformación. Así, la estructura de la representación contempla dos aspectos: "el aspecto imagina-

rio, figurativo, que refleja y reproduce la realidad social; y el aspecto significante, simbólico, que otorga un sentido a la realidad, que la transforma".⁷⁸

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

Al representar a diferentes mujeres, las bailarinas y actrices se transforman externa e internamente, y por esa experiencia que acumulan en su hacer profesional pueden considerarse "informantes de mujeres".⁷⁹ La bailarina y la actriz, al aparecer en público, se exponen a sí mismas y a su familia a la ignominia, y a la audiencia masculina, a la tentación, como objetos de deseo. Esto ha sido utilizado por las mujeres en la danza, que han manejado su capacidad de seducir recreando los valores e imágenes que social y culturalmente se han adjudicado a la mujer, pero también al crear valores e imágenes nuevos en la búsqueda de sí mismas. Ellas exploran sobre sí mismas y se inventan al bailar, al reelaborar en torno suyo; crean sus propias reglas (como bailarinas, pero sobre todo como coreógrafas), eligen su vida y sus valores, crean un estilo de vida propio, y obtienen movilidad social de manera literal y simbólica. Son sus propios objetos de arte; su cuerpo es el mismo instrumento para el trabajo público y la vida privada, aunque le dan usos y significados diferentes.

5. Vida privada: espacio femenino

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

La división de la vida en pública y privada es producto de una estructura patriarcal que se expresa fundamentalmente en el poder de asignar espacios y valores específicos a lo femenino (el lugar de "lo privado"). Así, estos campos prácticos y simbólicos son utilizados como forma de dominio y control sobre las mujeres.

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

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

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

Dentro del discurso dominante lo privado es lo propio frente a lo común (lo público), y es el espacio del carácter y opiniones que afirman al individuo frente a la uniformidad de los demás. A partir de esta definición, lo privado significa una esfera apreciable. Pero a la mujer se le ha asignado un espacio reducido de la esfera de lo privado, limitándosele a lo privado-doméstico (reproducción del individuo).

Se dice privado como sinónimo de íntimo o personal, pero es una falsa exaltación de la mujer, porque en realidad no disfruta de la mismidad o de la intimidad. "A fin de cuentas, el espacio de la mujer se llama 'privado' en el sentido en que *se hurta a la presencia de los demás, primero, porque representa el reino de la necesidad y segundo, porque no tiene relevancia.*"⁸⁰

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

Esta valoración es significativa en la medida en que impone un discurso a la mujer, a través de ella y a pesar de ella, sin considerarla; "es justamente la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación".⁸¹

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

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

6. ¿Por qué la danza escénica?

Siguiendo con la lógica planteada anteriormente, la identificación danza-mujer tiene su referente en la construcción del género femenino y en procesos culturales e históricos del mundo occidental, como el pensamiento liberal burgués, que adjudican valores y circunstancias comunes a la danza escénica y a las mujeres. Esta identificación tiene una connotación sexista, que se manifiesta en todo proceso artístico "desde la selección del tipo de producción artística a que se abocará el sujeto concreto",⁸² ya sea hombre o mujer.

A diferencia de casi todas las actividades humanas, las mujeres han predominado por sobre los hombres en la danza escénica occidental desde el siglo XVIII. Bailarinas y coreógrafas, mayoritariamente, han participado en el proceso de conformación de la cultura dancística mundial, encontrando un medio muy importante de expresión y movilidad social, razón por la que los estudios feministas han puesto especial interés en el tema.

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

El hombre se identifica con "los genitales, con el rol de dominación, con lo externo, con la expresión hacia afuera, con el poder que se concede a su palabra", en tanto que la mujer "se expresa con su cuerpo y con la palabra, dotados ambos de gran contenido emocional y también desde el silencio".⁸³ Por eso la mujer construye su identidad desde su espacio interior, el cultivo de sus sentimientos, y expresa sus emociones por medio del cuerpo, además de usarlo para atraer y ser reconocida.

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

Bailarinas y coreógrafas han podido manifestarse y mostrarse por medio de la danza, pero éste es un arte del "silencio" (como la situación general de las mujeres), un lenguaje no verbal que se resiste a las formas dominantes del conocimiento (apartadas del cuerpo y su movimiento). La danza trasciende a la palabra y muestra al ser humano de manera integral y, en la medida en que no sigue la lógica del racionalismo propia del patriarcado, se le supone irracional. La danza es una fuente de recuperación del discurso silencioso del cuerpo, que no puede asirse, que es devenir continuo y acción, y con el que las mujeres se han expresado.

Además del silencio, se encuentra el concepto de arte. Éste se contrapone a la ciencia y a la razón; se le considera una actividad subalterna e improductiva, en la cual sólo se desarrolla la sensibilidad y, por tanto, es un espacio propio de los débiles. Debido a "sus oportunidades de juego y del espacio socialmente atribuido, el artista está menos vinculado al orden social (pero, al mismo tiempo, dotado de menos poder social)",⁸⁴ y el quehacer artístico se convierte, según palabras de Octavio Paz, en "una de las armas de aquella gente que ha sido derrotada".⁸⁵

Tradicionalmente se han concebido las artes como un espacio "femenino", identificado como esfera de lo personal, lo emocional y de placer sexual; y a la ciencia, como espacio "masculino", por el predominio de la razón y la represión sexual. Con esto se asigna un género a la ciencia y la razón, y otro al arte y la naturaleza, donde lo masculino resulta objetivo (capacidad de separar sujeto y objeto) y lo femenino subjetivo. En efecto, "ni el amor ni el arte pueden sobrevivir a la exclusión de un diálogo entre sueño y realidad, entre dentro y fuera, entre sujeto y objeto",⁸⁶ especialmente en el caso de la danza, donde la bailarina es sujeto y objeto de la expresión artística, y donde más que nunca "la subjetividad femenina crea contradicciones básicas y causa necesarias fricciones entre el deseo y los códigos sociales"⁸⁷ y, sin palabras, su discurso artístico rompe el silencio.

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

Esta plenitud del ser humano también se pierde por la concepción patriarcal de dar énfasis al ojo y a la mirada, con el fin de acceder a la objetividad y expresar el deseo. Para Luce Irigaray, "el asedio de la mirada no está tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. El ojo, más que los demás

sentidos, objetiva y domina. Distancia y mantiene la distancia. Y, en nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído ha provocado un empobrecimiento de las relaciones corporales".⁸⁸

La danza apela al sentido del tacto y permite la identificación kinestésica entre los cuerpos, los que bailan y los que reciben esa danza de cuerpo a cuerpo, y así logran compartir la emoción kinética que produce el movimiento corporal. Con ello fluye la energía y se pierden las fronteras de los cuerpos, "se rememoran, y a la vez se difuminan los límites entre quienes se tocan. Deja de haber, por tanto, un sujeto cazador y un objeto tomado [...] Se crea una fluidez en la cual se confunden los bordes de uno(a) y otro(a)".⁸⁹

El sentido del tacto aparece, dentro de los parámetros del patriarcado y la razón, como el sentido más alejado de la objetividad, porque no puede asirse ni limitarse a palabras, sino que se vive y se comparte directamente (de cuerpo a cuerpo). La visión rígida de la realidad que separa tajantemente al sujeto y al objeto y que desconoce las capacidades del cuerpo resulta en un empobrecimiento de las experiencias humanas; se le concede valor primario a la ciencia "objetiva" y "viril", y secundario y "femenino" al resto de las experiencias, emocionales y creativas (donde se encuentra el arte), que son las que "confieren a la vida su sentido más rico y profundo".⁹⁰

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

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

Su fortaleza no se reduce a lo físico, también implica la dedicación y convicción en su quehacer, la capacidad de vencer obstáculos frente a la familia y la sociedad patriarcales, y ante las limitaciones naturales del propio cuerpo. A pesar de que existe una mayor aceptación de la danza escénica como profesión y actividad artística para las mujeres, éstas no han dejado de luchar

para imponer su vocación, pues la concepción social dominante de las mujeres es en tanto esposas y madres (seres reproductivos), y no como seres creadores (productivos). De tal manera que "sólo adoptando los atributos 'masculinos' de fuerza mental y espiritual"⁹¹ las mujeres han podido desarrollarse con éxito en la danza.

¿Qué poder tiene este arte que permite que las mujeres se entreguen y dediquen a él de manera plena, a pesar de los obstáculos? El psicoanálisis lo explica a partir del vínculo pasional que se establece con la danza, mismo que "transforma el objeto de amor y de demanda en un objeto que se ubica en la categoría de la necesidad [...] la relación pasional es, así, aquella que obliga, es decir, que genera una obsesión por la búsqueda de un objeto idealizado al que se le atribuye 'poder de vida'".⁹²

A través de la historia de la danza escénica, ese "poder de vida" que le han adjudicado las bailarinas y coreógrafas a su quehacer les ha permitido desarrollarse como artistas, y las ha mantenido firmes en su convicción y vocación. Puede plantearse en los mismos términos en los que Rosario Castellanos habla de la vocación literaria: el momento en que "el instinto encuentra la respuesta, ciega pero eficaz, a una situación de emergencia súbita, de peligro extremo. Cuando se trata de un asunto de vida o muerte en que una persona se juega todo a una carta... y acierta".⁹³

Eso no es suficiente para entender por qué bailan las mujeres, por qué se arriesgan al rechazo social y se someten a la disciplina férrea de la danza y, sobre todo, por qué logran superar esos obstáculos y condiciones.

7. La mirada

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

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

En la danza, como en todo arte escénico de representación, se da una relación entre el que ve y el que es visto. Estas posiciones tienen implicaciones

genéricas: el que se exhibe para ser visto juega un papel pasivo, femenino, y el que ve, el que posee la imagen, está en una posición de poder, masculino. A esta relación se le nombra "mirada masculina" (*male gaze*).⁹⁴

La lectura de una imagen en la danza depende de quien la está viendo, y la audiencia desempeña el papel de voyeurista en relación con la bailarina. El voyeurista tiene poder sobre lo que ve y la bailarina se exhibe para gratificar el deseo de la audiencia. La relación de poder ejecutante-audiencia no tiene equilibrio, pues la bailarina no puede controlar la manera en que es vista. La mirada masculina es activa y la mujer procede como "la-que-es-vista", pasivamente; se presenta como un cuerpo sexuado, como carne de mujer. Y la mirada de quien la ve encuentra placer "en ver lo que es prohibido en relación al cuerpo de la mujer":⁹⁵ ahí está el lugar del deseo.

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

Debido a las imágenes de mujer en función de las necesidades y mirada masculinas, y a que el discurso falocéntrico trata de imponer esas imágenes falsas, se acepta e incluso se promueve que las mujeres lleguen a la danza escénica, lo que no ocurre en el caso de los hombres. Cuando éstos se introducen en el mundo de la danza escénica, venciendo los obstáculos sociales y culturales, no entran de lleno a esa lógica de la mirada. La danza es igualmente acción y construcción del cuerpo para bailarinas y bailarines, pero en el caso de ellos se da énfasis a la forma y a la acción; la masculinidad está representada por la fuerza, el que conduce la acción y "el creador más que el creado".⁹⁶ Las bailarinas le dan mayor importancia a su apariencia, a su imagen y a la mirada externa que censura.⁹⁷

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

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

En tanto el cuerpo femenino en la danza es sexualizado y sobre el escenario se presenta objetivamente un cuerpo de mujer cruzado por el poder falocéntrico y sus connotaciones, se convierte en un signo sexual de placer y poder masculinos (a veces aunque no sea el fin de esa danza, pero ni el/la creador/a ni el/la ejecutante tienen poder sobre la percepción y elaboraciones

del espectador). Si ése es el consumo de la danza, si desde esa perspectiva se le percibe y goza, se rompe con los fines artísticos y políticos que ese arte persigue y, ante la mirada de los hombres, puede desaparecer su objetivo de transformar la concepción dominante del cuerpo y se ven mermadas sus capacidades subversivas.

Existe un vínculo estrecho entre los procesos de producción y recepción de la danza, pues su poder de comunicación está basado en el sentido kinestésico, y éste no puede ser único, sino múltiple. El cuerpo y su discurso tienen significados diferentes según el contexto al que pertenecen el/la creador/a, el/la ejecutante y el/la espectador/a; cada uno puede darle connotaciones diferentes a la danza que hace o que ve. Por eso no puede controlarse la percepción de la danza; está cruzada por el género, la clase, la raza, la edad, y muchas otras circunstancias, y la/el artista apela a cada sujeto-espectador/a de manera diferente.⁹⁸

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

Legendre dice que "la danza pone en escena el cuerpo del deseo" y, al respecto, Baz sostiene que "Visto desde las dimensiones psicosociológicas, institucional y cultural, el bailarín/la bailarina es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia".⁹⁹

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

Al escenificar una obra dancística y bailar un personaje en específico, la bailarina logra apropiarse del papel que representa, se identifica con él: ella es en función del papel que ejecuta y para lograrlo "se requieren procesos de identificación que fusionen esa alteridad en uno mismo: por ello, al verse separada de 'su papel' lo vive como una violencia contra su propia existencia",¹⁰⁰ pues deja de ser (ese personaje ficticio) para volver a ser (ella misma). Una razón más para no considerar débiles a las bailarinas, pues esa experiencia que se

vive al bailar es de gran intensidad emocional y requiere de conocimientos, práctica y gran fortaleza física y psicológica para no perder el sentido de la realidad y vivir una vida ajena.

¿Qué es lo que persigue esa bailarina al fusionar su alteridad consigo misma? ¿Qué fin tiene bailar esa ficción? ¿Por qué y para qué bailar sobre un escenario? Hay múltiples respuestas; según Hanna, las razones pueden ser el narcisismo, el deseo de seducir al público, el gozo que se encuentra en el movimiento, una profesión que permite cierta movilidad social y seguridad económica.¹⁰¹

Cuando la razón que lleva a las mujeres a la danza es desplegar su capacidad de seducción, y con ello ejercer poder sobre el espectador, no lo hacen sólo en términos de convertirse en "objetos estéticos [...] destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo".¹⁰² La seducción que logra una bailarina es a partir, sí, de su belleza, pero también de sus logros (físicos, emocionales e intelectuales): control y dominio de su cuerpo, creación artística, realización como ser creativo y productivo. En la medida en que en la sociedad occidental se considera el arte como una actividad frívola, decorativa y subordinada, se desvirtúa la danza de las mujeres y se les reduce a bailarinas-objetos que sólo pretenden mostrar y reafirmar su belleza. Sin embargo, la explicación no es tan simple ni acaba en la seducción.

La danza es una actividad de gran riqueza que involucra diversos aspectos de la vida de los y las bailarinas; no sólo se mueve en el ámbito del cuerpo sino en "la fantasmática de la imagen corporal, ligada como está a los enigmas fundamentales de la constitución del sujeto: la existencia (el reconocernos como individuos encarnados en una forma), la sexualidad (la asunción de la diferencia sexual y el posicionamiento de la dialéctica demanda/deseo) y la muerte (la conciencia de seres perecederos)".¹⁰³

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

anhelan que se reciba, sobre todo, su sexualidad; es un erotismo difuso, que compromete a todo el cuerpo, que juega a la seducción, a despertar el deseo, no a consumarlo. Es la perfecta definición de la sexualidad "femenina", de los "tiempos de quimeras" y los espacios de juegos, contrapuesta a la sexualidad "masculina", de orientación genital y del acto sexual consumado como valor primordial.¹⁰⁴

Esto lleva a Baz a afirmar que la danza "feminiza y exalta la feminidad", y que la bailarina se sabe viva en tanto da y expresa para los demás, aunque esos otros no sean personas concretas sino simbólicas. La bailarina se relaciona con su quehacer como un "vínculo de amor" y, por tanto, imprescindible para ella. Aunque sea la mirada de los otros (maestro, coreógrafo, espectadores) la que sostenga la escena, "la bailarina dialoga fundamentalmente con una construcción mítica: es todo el imaginario alrededor de la situación de la danza lo que la enamora, en función de la cual despliega su ofrenda de amor".¹⁰⁵

Así, el narcisismo que está en juego es el de la autovaloración, de defensa del valor de existir como mujer, con su cuerpo. Esto está planteado en términos de lucha contra la devaluación del cuerpo femenino, y que le impide a la mujer vivirlo de manera plena, "al tiempo que determina una profunda y angustiada involucración subjetiva con la dinámica de la propia imagen que [...] es la huella estructural de ese sostén fundamental de la existencia que es la mirada y el deseo del otro, para decirlo en forma simple, es la síntesis de nuestras experiencias emocionales".¹⁰⁶

La bailarina realiza su quehacer para dar a los demás, pero también para complacerse a sí misma, según sus ideales. Por eso está dispuesta a dedicar su vida a construir su cuerpo y a someterse a todas las exigencias y renunciaciones que esto significa, las cuales son muestra de su "amor apasionado" pero que, por un lado, pueden devenir en formas de autocastigo, "hasta grados donde cierto exceso es visto con la satisfacción de testimoniar su pasión, y, por otro, surge un odio contra la propia imperfección que desasosiega y violenta".¹⁰⁷

En la danza muchas veces se vincula la disciplina con el dolor, situación que se soporta y se provoca con el fin de acercarse al cuerpo perfecto fuerte y bello, al cuerpo mítico. En la danza la disciplina y los requerimientos estéticos suelen llevar a las bailarinas al extremo; las dietas estrictas, las lesiones, el cuerpo sobretrabajado, la fatiga y la presión constante son parte de su actividad y, al mismo tiempo, la ponen en peligro.¹⁰⁸ En esa lucha constante viven las "débiles" bailarinas, que buscan imponerse sobre las limitaciones e imperfecciones naturales de todo cuerpo.

Ese cuerpo pleno tiene un límite natural e irremediablemente será destruido por el envejecimiento. Tanto hombres como mujeres viven ese proceso por igual, pero en la medida en que el cuerpo de toda mujer se constituye para el deseo y la mirada del otro, cuando pierde su belleza y juventud sufre un total derrumbe.

Nunca es más evidente este estigma de la feminidad como cuando la mujer llega a la madurez, que resulta algo catastrófico en su vida; catástrofe referida, pensada a nivel de certeza, de quedar excluida del registro del deseo masculino. En

el paso a la vejez, la mujer ve comprometido todo su ser ante una violencia que se inscribe como una muerte anticipada del cuerpo del deseo. Ello implica, por tanto, asistir al derrumbe de un cuerpo que es sostén del deseo de otro; asistir al derrumbe narcisista.¹⁰⁹

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

Notas

- ¹ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, julio de 1996, p. 27.
- ² Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad*, México, FCE, 1989, p. 231.
- ³ Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo*, México, FCE, 1993.
- ⁴ Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, FUEG-UNAM, 1996, p. 100.
- ⁵ *Idem*.
- ⁶ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 123.
- ⁷ Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, México, CENIDI Danza-INBA, 1995 (1991), p. 12.
- ⁸ Andrea Rodó y Paulina Saball, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, vol. 10, año 5, México, septiembre de 1994, p. 85.
- ⁹ D. Jodelet, cit. en Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, p. 86.
- ¹⁰ Marta Lamas, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, núm. 30, vol. VIII, México, 1986, p. 178.
- ¹¹ Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, *op. cit.*, p. 8.
- ¹² Teresita de Barbieri, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica", en *Debate en Sociología*, núm. 18, México, 1993, pp. 149-150.
- ¹³ Néstor García Canclini, "Introducción", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/CNCA, 1990, p. 35.
- ¹⁴ Pierre Bourdieu, "Clase inaugural", en *Sociología y cultura*, *op. cit.*, p. 70.
- ¹⁵ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, cit. en Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *op. cit.*, p. 9.
- ¹⁶ Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁷ Cristina Marín, "Apuntes de lectura sobre el concepto 'género'", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, p. 85.
- ¹⁸ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 28.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 36.
- ²⁰ Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Instituto Colombiano de Cultura/Casa de Las Américas, 1994, p. 13.
- ²¹ *Idem*.
- ²² *Ibid.*, p. 21.
- ²³ Luce Irigaray, en *Speculum de l'autre femme*, cit. en Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 25.
- ²⁴ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 17.
- ²⁵ Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 38.

- ²⁶ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 22.
- ²⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 24.
- ²⁹ En el *habitus*, en la manera de usar los cuerpos, se expresan esa división y violencia simbólica. Dice Bourdieu que "a través de un trabajo permanente de formación de *building*, el mundo social construye el cuerpo a la vez como realidad sexuada y como depositaria de categorías de percepción y de apreciación sexuales que se aplican al cuerpo mismo en su realidad biológica"; en Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 26.
- ³⁰ Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnànim/Institutió Valenciana d'Estudis Investigació, 1990, pp. 23-56.
- ³¹ Scott hace dos proposiciones: 1. "El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos", y 2. "El género es una forma primaria de relaciones significantes de poder". En lo que se refiere a la primera proposición, sostiene que el género comprende cuatro elementos interrelacionados, que operan conjuntamente pero no son reflejos unos de los otros. Estos elementos son: a) símbolos culturales que hacen referencia a las representaciones múltiples; b) conceptos normativos que interpretan los significados de los símbolos en un único sentido, imponiéndolos e impidiendo que haya otros alternativos; c) nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (la familia, el mercado de trabajo, la educación y la política); d) identidad subjetiva, estudiando "las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionan sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas".
Estos cuatro elementos construyen al género y están presentes en él, y para que sean eficaces en la explicación de la realidad, deben tener esa referencia concreta, histórica, específica. En Joan W. Scott, *op. cit.*, pp. 23-56.
- ³² Judith Butler, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEB-UNAM, 1996, p. 303.
- ³³ *Idem.*
- ³⁴ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 77.
- ³⁵ Linda Alcoff, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Feminaria*, núm. 1, vol. 4, Buenos Aires, 1989, p. 15.
- ³⁶ *Idem.*
- ³⁷ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 77.
- ³⁸ Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, pp. 81-94.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 89.
- ⁴⁰ Marcel Mauss, "Las técnicas del cuerpo", en *El arte secreto del actor*, México, ISTA/II GFCM/ Escenología, 1990, p. 300.
- ⁴¹ Eugenio Barba, "Antropología teatral", en *Anatomía del actor*, México, SEP/INBA/UV/GEOSA/ ISTA/Gaceta, 1988, p. 16.
- ⁴² "Es necesario ver, en suma, la relación entre el tipo de elección técnica del movimiento o entrenamiento, sus modos de aprendizaje, los resultados de éste y los puntos de aplicación social de entrenamiento y/o producto. Además de los aspectos técnicos corporales, es necesario ver cómo cada cultura estructura las diversas formas de implantación y distribución del entrenamiento y de sus productos. En otras palabras, toda técnica corporal (usos del cuerpo propiamente dichos) está inserta en lo que podríamos llamar una tecnología corporal que incluye las técnicas corporales y los modos de implantación social"; en Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1995, p. 211.
- ⁴³ Bryan S. Turner, *op. cit.*, p. 199.
- ⁴⁴ Michel Foucault, cit. en María Inés García Canal, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder", en *La ventana. Revista de estudios de género*, *op. cit.*, núm. 3, p. 145.

- 45 Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile. Los modos de la sabiduría feminista*, Santiago, Cuarto Propio, s.f., p. 228.
- 46 María Inés García Canal, *op. cit.*, p. 146.
- 47 Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, p. 24.
- 48 Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1989, p. 141.
- 49 Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1975.
- 50 Hilda Islas, *op. cit.*
- 51 Christy Adair, *op. cit.*, p. 25.
- 52 Margarita Baz, *op. cit.*, p. 114.
- 53 *Ibid.*, p. 40.
- 54 *Ibid.*, p. 110.
- 55 Antoine Prost y Gérard Vicent, *La vida privada en el siglo xx*, en *Historia de la vida privada*, vol. 9, Madrid, Taurus, 1990, p. 103.
- 56 Bryan S. Turner, *op. cit.*, p. 238.
- 57 Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 53.
- 58 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 122.
- 59 Marianne Wex, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Alemania Occidental, Movimiento Druck, 1979, p. 7.
- 60 Judith Lynne Hanna, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- 61 Ted Polhemus, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993.
- 62 Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, University of Chicago, 1988.
- 63 Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 27.
- 64 Marianne Goldberg, "She who is Possesed no Longer Exists", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 3, #6, Nueva York, 1987-1988, p. 12.
- 65 Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", en *The Body as Discourse...*, *op. cit.*, p. 4.
- 66 Andrew H. Ward, "Dancing in the Dark", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*
- 67 Un ejemplo es Yvonne Rainer, coreógrafa norteamericana que en 1965 lanzó un manifiesto con implicaciones estéticas y políticas, donde expresaba su negativa a seducir al espectador a través de su danza; en Roger Copeland, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*, p. 143. Otro ejemplo es Marianne Goldberg, quien sostiene que la imagen dominante de mujer en la danza académica es como objeto sexual, que su cuerpo es percibido y retratado como carne sensual y su movimiento supone un reflejo de esa imagen de sensualidad y accesibilidad, por lo que propone crear danza sin considerar cuerpos con sexo, es decir, danza asexual, neutral, sin referentes a cuerpos físicos ni a símbolos; en Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", *op. cit.*
- 68 Denis Riley, *Am I that Name? Feminism and the Category of Women in History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- 69 Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", *op. cit.*, p. 16.
- 70 Cynthia J. Novack, "Ballet, Gender and Cultural Power", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*
- 71 Helen Thomas, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*
- 72 Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 44.
- 73 *Idem.*
- 74 *Ibid.*, p. 45.
- 75 *Ibid.*, p. 41.

- ⁷⁶ Christy Adair, *op. cit.*, p. 41.
- ⁷⁷ John Charles Chasteen, "Patriotic Dance: Popular Culture and the Colonial/National Periodization in Latin American History", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
- ⁷⁸ Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, p. 84.
- ⁷⁹ Juliet Blair, "Privates Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Shirley Ardener (ed.), *Women and Space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, Oxford/Providence, BERG, 1993, pp. 200-221.
- ⁸⁰ Cristina Molina Petit, "Introducción: Ilustración y Feminismo", en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 25.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 26.
- ⁸² Eli Bartra, *op. cit.*, p. 42.
- ⁸³ Fina Sanza, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Barcelona, Kairós, 1992, p. 39.
- ⁸⁴ Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, *op. cit.*, p. 16.
- ⁸⁵ Octavio Paz, cit. en Anthony Day y Sergio Muñoz, "Las mujeres, puerta hacia la reconciliación con el mundo", en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 1995, p. 27.
- ⁸⁶ Evalyn Fox Keller, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Generalitat Valenciana, Edicions Alfonse El Magnánim, 1991, p. 91.
- ⁸⁷ Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", *op. cit.*, p. 16.
- ⁸⁸ Luce Irigaray, "Otro modo de sentir", en *Cuerpo a cuerpo con la madre*, cit. en Kemy Oyarzún, "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: Las manos de mamá", en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995, p. 61.
- ⁸⁹ *Idem.*
- ⁹⁰ Evalyn Fox Keller, *op. cit.*, p. 90.
- ⁹¹ Linda Nochlin en su ensayo "Why have there been no Great Women Artists?", cit. en Rachel Viger, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, Ontario, The Mercury Press, 1994, p. 76.
- ⁹² Margarita Baz, *op. cit.*, p. 145.
- ⁹³ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México, FCE, 1992, p. 191.
- ⁹⁴ Ann Daly, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991, p. 2.
- ⁹⁵ M.A. Done, cit. en Christy Adair, *op. cit.*, p. 77.
- ⁹⁶ Ann Daly, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse...*, *op. cit.*, p. 58.
- ⁹⁷ Helen Thomas, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", *op. cit.*, p. 86.
- ⁹⁸ Christy Adair, *op. cit.*
- ⁹⁹ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 135.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 187.
- ¹⁰¹ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender...*, *op. cit.*
- ¹⁰² Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 85.
- ¹⁰³ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 215.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 228.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 229.
- ¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 218.
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 227.
- ¹⁰⁸ Christy Adair, *op. cit.*
- ¹⁰⁹ María Antonieta Torres Arias, "El derrumbe del cuerpo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, *op. cit.*, pp. 8-9.

II. Bajo la mirada: las mujeres y el ballet

I. Hacia una danza escénica

EN EL SIGLO XV SE INICIÓ EN OCCIDENTE EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN Y tecnificación de la danza, que la llevó a convertirse en lo que conocemos como danza teatral o escénica. Hasta entonces no habían existido reglas, se aprendía en la práctica misma: era una transmisión de cuerpo a cuerpo. "La danza que hasta entonces había sido hija de la pasión y del impulso irresistible, es ahora el producto a la vez artístico y artificial de los maestros. Es una obra de arte cuyas figuras correctas, posiciones y pasos deben aprenderse según la regla señalada."¹

Hasta el siglo xv los bailarines profesionales eran los mimos y juglares errantes, y al interior de las cortes surgió el maestro de danza, quien tenía un gran poder y estaba cerca del príncipe; incluso hubo quienes fueron consejeros o diplomáticos.

La danza cortesana nació de la popular. Ésta fue transformada y estilizada, anulándole su espontaneidad y convirtiéndola en artificial para el disfrute de sus practicantes en las cortes. Las danzas cortesanas restringieron los movimientos del cuerpo (inclusive por las vestimentas que se utilizaban) y fueron símbolo de prestigio para los nobles.

En el Renacimiento, con el desarrollo de las cortes, las manifestaciones artísticas desempeñaron un papel importante en la vida aristocrática y, especialmente en Italia, la danza se convirtió en un evento social al que concurría la nobleza y un medio para celebrar los principales acontecimientos. De forma ocasional las damas nobles intervenían en las representaciones dancísticas durante bodas, fiestas, coronaciones, etcétera, como muestra de su "exquisita educación", o tomando parte en alguna coreografía o espectáculo cortesano. Las "gentiles damas" aparecían en estos eventos como ornamento de las fies-

tas, por lo que siempre se recalca lo lujoso de sus atuendos. En Florencia en 1459, para honrar a Galeazzo Maria Sforza participaron ciento cincuenta damas; en Milán en 1468 fueron doscientas las que intervinieron en un festejo de Galeazzo Maria Sforza y Bona di Savoia; en Milán en 1491, doscientas damas cortesanas tomaron parte en una celebración en el Castillo Sforzesco y, en 1494, ochenta damiselas acompañaron a Beatriz de Sforza en un festejo para el rey de Francia, Carlos VIII.²

En el siglo XVI se dio en Francia una verdadera vida cortesana, cuya vocación era "batirse con esplendor, buscar el refinamiento en la conducta y elaborar un arte de vivir con elegancia".³ Para la sociedad cortesana francesa la danza, perfeccionada en Italia, se convirtió en un "ejercicio apasionado" que se practicaba en forma colectiva (aún no era un espectáculo que dividía a bailarines y espectadores). El lujo era notorio y se estableció una competencia con las cortes italianas. Éstas eran famosas por los eventos que organizaban, como fueron las bodas de Constanzo Sforza y Camilla de Aragón en 1475, donde aparecieron personajes mitológicos sirviendo el banquete y los vinos, un elefante con la reina de Saba encima y dos elefantes más cargando unas torres donde se encontraban varias damas, mientras que otros jóvenes bailaban alrededor; después de varias escenas alegóricas, ciento veinte muchachos y muchachas bailaron con la música de pifanos y otros instrumentos, desplazándose según diversas figuras geométricas.⁴

Otro ejemplo del lujo de esos espectáculos en los que tomaron parte damas nobles de la corte fue la boda del duque de Milán con Isabel de Aragón, en Tortona en 1489. El banquete fue servido por meseros-bailarines, quienes representaban un *entré* relacionado con el platillo en turno. El cordero se sirvió mientras los bailarines representaban la historia de Jasón y el cordero dorado, y cuando se sirvió el pescado apareció Neptuno rodeado por los espíritus del mar.⁵

El sucesor de estas danzas de la alta sociedad fue el *ballet de cour* y se dio dentro de las cortes francesas. Tuvo sus orígenes en Italia (la palabra *ballet* viene del italiano *ballare*, bailar), donde aparecieron los primeros bailarines y maestros de danza, así como estudios y tratados sobre las reglas que debían seguirse para la ejecución.

Catalina de Médicis introdujo en Francia los principios italianos que rigieron el *ballet de cour*. Ella arribó a Francia en 1533 para casarse con Enrique de Orleans, después Enrique II, y se hizo acompañar de músicos, bailarines y el coreógrafo de la corte de Florencia, Balthazar de Beaujoyeux.

El *ballet de cour* retomaba las danzas cortesanas y junto con los elementos desarrollados en las cortes italianas (música, canto, pantomima, poesía, diálogos, máscaras y decorados movidos por complejas maquinarias) se estableció

una cierta unidad alrededor de una acción dramática. El *ballet de cour* era una mezcla de arte, política y entretenimiento, pues fue usado para reforzar el poder del monarca y el *statu quo*. En 1564 se presentó el primer *ballet de cour* y en todos los subsiguientes se retomaron los temas clásicos de dioses y héroes, fenómenos naturales y quehaceres humanos pero con un carácter espectacular.

El prototipo del *ballet de cour* fue estrenado en 1581, el *Ballet Comique de la Reine*, solicitado por Catalina de Médicis para festejar la boda del duque de Joyeuse con Marguerite de Vaudemont, hermana de la reina Luisa. De modo inusual, ya que en Francia eran espectáculos exclusivos de los varones, muchas damas de la corte aparecieron en este *ballet de cour* lujosamente ataviadas, como la propia reina Luisa, la princesa de Lorraine, varias duquesas y numerosas damas nobles.

Aunque en todos los *ballets de cour* los bailarines y coreógrafos eran los propios cortesanos, participaban algunos profesionales, "saltimbanquis" de oficio. Estos últimos ejecutaban las partes virtuosas del ballet y poco a poco fueron desplazando a los cortesanos hasta que fueron eliminados hacia finales del siglo XVII.

El desarrollo de los *ballets de cour* alcanzó su apogeo en los tiempos de Luis XIII (primera mitad del siglo XVI), cuando hubo una abundante producción coreográfica de ballets mitológicos y ballets burlescos. Luis XIII participaba en ellos, prefiriendo "los papeles de personajes grotescos mal vestidos y los de mujeres".⁶

Luis XIV también fue un gran aficionado al ballet y lo impulsó participando en numerosos espectáculos. Debutó en 1645; en 1651 hizo los papeles de "ladronzuelo borracho y musa", y en 1653, en el *Ballet de la noche*, sería la primera vez que interpretaría el papel del Sol, mismo que sería suyo en todos los ballets subsiguientes y le daría el nombre que lo distinguió.

Luis XIV bailaba con los miembros de la realeza, como el mariscal de campo De Bassompierre, "un *primer danseur* entre batallas, tan entusiasta bailarín, que llegó a redactar la parte de una batalla en términos de ballet",⁷ así como numerosos caballeros de las cortes que dedicaban la mayor parte de su tiempo a la danza. Algunas veces, Luis XIV se hizo acompañar de bailarinas profesionales, como por ejemplo de *mademoiselle Vertpré*, quien fue su pareja en el *Ballet de l'Impatience* en 1661. Cuando participaban las mujeres lo tenían que hacer siguiendo las diferencias genéricas establecidas: ellas sólo podían ejecutar los pasos "graciosos", dejándole a los hombres los grandes saltos y virtuosismos.

El *ballet de cour* francés se extendió a diferentes ámbitos; no sólo traspasó las cortes y hubo espectáculos para un público que pagaba sino que, por medio de los maestros franceses, quienes se desplazaron por el continente, su práctica se popularizó en toda Europa.

A partir de 1673 el *ballet de cour* se transformó lentamente. El hecho de que Luis XIV se retirara de la escena le dio más oportunidades a los profesionales para intervenir en la danza y, al mismo tiempo, provocó que se desvaneciera el prestigio social que había alcanzado la actividad dentro de las cortes francesas. Al retirarse Luis XIV de la escena, "por haberse convertido en un hombre demasiado corpulento",⁸ también alejó consigo a los nobles de esta actividad.

Lo que se buscaba era un nuevo espectáculo de danza y una técnica más depurada; quienes lo lograrían serían Pierre de Beauchamps y sus colegas. Principalmente este maestro impulsó la danza, estableciendo y codificando los principios de la danza clásica; fue maestro de danza del rey en 1650 y coreógrafo y compositor de las comedias-ballets de Molière.

2. Arte y disciplina

Con el objetivo de establecer reglas fijas para desarrollar la técnica del ballet y buscar la perfección académica, siguiendo el modelo de la Academia de Pintura y Escultura, Luis XIV fundó la Academia Real de Danza en su primer año de reinado, 1661. Se pretendía conservar a la danza dentro de los principios de la técnica y, como instancia oficial, aprobar la producción dancística según los parámetros establecidos. Esto correspondía a un proceso de todas las artes en el siglo XVII; "el mismo poder que llevó a la ópera naciente del salón de baile al escenario, que la quitó del encierro de las festividades cortesanas, trasladándola al mundo de los teatros públicos, convirtió a los *ballets de cour* y a los *ballets du roi*, en espectáculos de danza destinados al espectador que paga".⁹

Esto significó un cambio total en la concepción de la danza. Ya no sería más un pasatiempo de los aficionados cortesanos, sino el trabajo de bailarines profesionales que deberían tener una formación técnica impecable para alcanzar esa posición.

En la época de Luis XIV se logró un gran desarrollo artístico de la danza; en Francia alcanzó la mayor perfección técnica, aunque esto provocó su rigidización y dejó de lado la expresividad, vitalidad y naturalismo. La Academia de Danza "fue la expresión necesaria de un periodo que acentuó notablemente la pedagogía y los principios de las artes. El espíritu sistemático de la enseñanza del baile en aquel entonces está contenido en el método básico de un esquema de posiciones invariables".¹⁰

Como todos los artistas oficiales de la época, Beauchamps trató de "imponer a la danza reglas universalmente reconocidas [como las cinco posiciones de los pies]. Su sistema tiende, como todo el arte de la época de Luis XIV,

a la belleza en las formas y a su conformidad con un canon fijo y, por consiguiente, a su rigidez".¹¹

Las consecuencias de esta tendencia fueron la primacía de la forma sobre el contenido, lo que llevó a la danza hacia el virtuosismo y la sistematización (regularidad y repetición) para alcanzar la perfección. Esto, aunado a la profesionalización de los bailarines, permitió que la danza se impusiera como arte.

Las artes occidentales son resultado de un proceso histórico íntimamente relacionado con el surgimiento del capitalismo. Éste provocó la separación de las diversas actividades humanas y la liberalización del control religioso, por lo que fue posible que lo artístico alcanzara una independencia relativa y estableciera sus "criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII".¹²

La Iglesia condenaba la "locura lasciva, llamada danza, asunto del demonio";¹³ el dualismo cuerpo-espíritu identificaba a la maldad con la carne, por lo que ese arte era considerado un pecado.¹⁴ Pero en el Renacimiento resurgió la danza a partir de que la nobleza tuvo "una nueva actitud en relación con el dualismo cristiano, exaltando nuevamente los valores mundanos de la vida y el cuerpo"¹⁵ y, con esto, se inició el proceso de secularización de la danza.

Con la formación de las academias en el clasicismo, el artista adquirió una formación técnica y produjo "obras únicas", expresando al coreógrafo y al bailarín como individuos. Su obra pretendía la exaltación de los valores estéticos, y la creaba buscando deliberadamente innovaciones, para reafirmar su individualidad.¹⁶

Fue fundamental la modificación que sufrió la concepción del cuerpo; mientras en la Edad Media se le consideraba como parte del destino colectivo, en el Renacimiento esta visión se transformó, deviniendo en una manera diferente de vivirlo. Con el capitalismo surgió el poder del individuo y al "nuevo modo de relación entre el individuo y el grupo corresponde una nueva imagen del cuerpo", éste "gana autonomía, se individualiza: 'mi cuerpo es mío'".¹⁷ Esta concepción del cuerpo individual contribuyó al surgimiento del bailarín y el coreógrafo profesionales y, por tanto, a la danza como arte.

También en ésta se alcanzó la total separación entre el artista (coreógrafo y bailarín) y el espectador, y la danza se comercializó dentro del mercado de bienes culturales, en espacios específicos para su exhibición (los teatros).

Mientras que en otros sistemas económicos la práctica artística estaba inserta en el conjunto de la vida social, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales [obras coreográficas] para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados [...] De este modo, el campo artístico se constituye como si fuera

un orden independiente en el que los objetos [obras coreográficas] circulan con una autonomía que, sin ser absoluta, es infinitamente mayor que en cualquier otra época.¹⁸

Este proceso se dio dentro de la lógica del racionalismo y el discurso científico, y por medio de la *disciplina* que se desarrolló en los siglos XVII y XVIII en diferentes áreas.

Como ya mencioné, Michel Foucault desarrolla ampliamente el concepto de disciplina, de especial utilidad para el estudio de la danza académica. Foucault señala que el discurso científico, el que se atribuye la verdad, requiere hacer transparente al cuerpo para dominarlo: conocer la estructura interna de los cuerpos a través de la mirada de la medicina, la disciplina y la pedagogía.

Estas miradas imponen al cuerpo un ejercicio cotidiano del poder, y el discurso que este cuerpo produce, lo refleja. Ese sutil ejercicio del poder se constituye en formas disciplinarias y normativas cerradas y estrictas, lo que sucedió al ballet en los siglos XVII y XVIII.

Esta forma de poder está directamente relacionada con la sociedad capitalista, la cual requiere de un sistema político "individualizado", es decir, que cada sujeto se encuentre bajo el ojo del poder: vigilancia concreta y precisa a nivel individual. Así, los mecanismos del poder son más complejos que el aparato estatal y legal, y abarcan procedimientos en las relaciones interpersonales a todo nivel que se imbrican en el tejido social.

Para Foucault el cuerpo es un aliado del exterior y se halla ajeno a la conciencia individual, pues el poder lo penetra directamente. Ante un individuo sujeto a un código estricto (que es el caso de todos en una sociedad donde se tienen códigos corporales específicos y una moralidad sobre él) no hay ningún proceso de apropiación ni problematización de la propia corporeidad.

Con esta visión, Foucault estudia la *disciplina*, tecnología donde se articulan los saberes, los poderes y las individualidades en torno de las nuevas técnicas corporales del "castigo". El funcionamiento de esas disciplinas, que no usan la violencia corporal y que parten del análisis de espacio, tiempo y cuerpo, tiene como resultado la creación de cuerpos obedientes y técnicas de ejercicio corporal.

La creación de estos cuerpos dentro de la danza se da a partir de una rigurosa selección, en función de su fortaleza y su apropiada estructura física. Es particularmente estricta para las mujeres, como lo es la competencia que se establece entre ellas dentro de las escuelas y compañías dancísticas, pues se enfrentan a la concepción de cuerpo ideal que prevalece en ese campo y son valoradas en relación con ese parámetro.

El concepto de disciplina de Foucault permite comprender la manera

como se vive ese cuerpo formado y disciplinado para la acción y la expresión dancísticas. Tienen como principio la disciplina, el trabajo corporal de dificultad progresiva, los procedimientos, los modelos, "el juego de dolores sutiles y silenciosos" que siguen "cierta discreción en el arte de hacer sufrir", según Foucault. Aunque, frecuentemente, el arte de hacer sufrir no es tan discreto y la danza se acompaña de verdadero dolor físico.¹⁹

El trabajo técnico que se incorporó al ballet desde el siglo XVII es una disciplina, es decir, una forma de control que permite trabajar al cuerpo en sus partes, coaccionarlo para que produzca eficazmente ciertos movimientos, gestos y actitudes. La disciplina utiliza mecanismos que "permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les impone una relación de docilidad-utilidad": es una forma de dominación.²⁰

Por medio de una anatomía política, la disciplina produce cuerpos fuertes-débiles. Fuertes físicamente, lo que significa utilidad; débiles políticamente, lo que significa obediencia: la disciplina crea cuerpos con energía y habilidades físicas pero dispuestos a obedecer.

Los mecanismos (saberes y poderes) de los que se vale la disciplina la definen como celular, orgánica, genética y combinatoria.

a) Celular. Se refiere a la distribución de los cuerpos en el espacio. Por principio se les encierra y aísla en un espacio específico (la Academia), donde cada cuerpo tiene su lugar, lo que lo convierte en un espacio analítico, celular. Esta distribución de cuerpos se da en función de una clasificación según su rango, y tiene como fin la utilidad del espacio para ordenar, vigilar y controlar permanentemente al individuo y a la colectividad.

b) Orgánica en cuanto al uso del tiempo y en función de su utilidad, se establecen ritmos, ocupaciones y ciclos de repetición. Esto trae la regularización colectiva y obligatoria de los cuerpos y su uso exhaustivo. Con esto, la técnica permite la formación de un cuerpo nuevo, un cuerpo-máquina que busca la perfección. Este cuerpo, resultado del ejercicio disciplinario, es "el cuerpo susceptible de operaciones especificadas, que tienen su orden, su tiempo, sus condiciones internas, sus elementos constitutivos. El cuerpo, al convertirse en blanco para nuevos mecanismos del poder, se ofrece a nuevas formas de saber".²¹

Esos saberes y poderes sobre el nuevo cuerpo que sigue las pautas codificadas, se le vuelven naturales y orgánicos. Los saberes que significan la disciplina y técnica dancísticas lo forman y conforman según los ideales de perfección; sus formas se incorporan a ese cuerpo trabajado dentro de la técnica del ballet.

La metodología dancística, al igual que la de todas las disciplinas, logró

esa organicidad por medio de la descomposición analítica del tiempo y el movimiento, el establecimiento de posiciones, de movimientos sistematizados, de series específicas, del incremento de dificultad progresivamente.

La disposición en serie de las actividades sucesivas permite toda una fiscalización de la duración por el poder: posibilidad de un control detallado y de una intervención puntual (de diferenciación, de corrección, de depuración, de eliminación) en cada momento del tiempo; posibilidad de caracterizar, y por lo tanto de utilizar a los individuos según el nivel que tienen en las series que recorren; posibilidad de acumular el tiempo y la actividad, de volver a encontrarlos, totalizados, y utilizables en un resultado óptimo, que es la capacidad final de un individuo.²²

Los ejercicios dancísticos sucesivos y de gradual incremento en su dificultad de ejecución permiten que el maestro y el coreógrafo controlen los cuerpos e intervengan sobre ellos, determinando quiénes pueden alcanzar las jerarquías más altas dentro de la compañía, cómo corregirlos, a quiénes eliminar; cómo determinar quién puede ejecutar tal secuencia, tal papel, tal personaje, según su nivel; quiénes han alcanzado la perfección e identificarla con el cuerpo mismo.

c) Genética. En las disciplinas el tiempo se mide linealmente, en términos de progreso, evolutivamente. Cada ejercicio que utiliza la técnica le impone al cuerpo tareas graduadas, ya sean repetitivas o diferentes, y garantiza ese progreso y sujeción que requiere la tecnología política corporal.

La técnica del ballet determinó ciertos ejercicios, su duración, su inicio, su conclusión, el producto final esperado. Se graduaron los movimientos y secuencias según el progreso que alcanzaba el bailarín o bailarina, repitiendo todos ellos hasta lograr la perfección y sujetando los cuerpos al avance lineal. Además, se establecieron sistemas de notación para sistematizar aún más las formas de control de la técnica del ballet.

d) Combinatoria. El cuerpo individual es un elemento para colocar y mover en un conjunto mayor, para articularlo con otros, combinándolos. Con esta combinación (diseño y composición coreográficas en términos dancísticos) se logra un tiempo compuesto que está sujeto a la voluntad de quien ejerce el poder (el maestro y coreógrafo de la academia) y que logra que los cuerpos obedezcan sin que medie ninguna explicación.

Así, el ballet técnico se identifica como una disciplina que permite que el cuerpo quede atrapado en el "sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones" que dicta la técnica.

Si bien todos los cuerpos están atravesados por el poder, sujetos a una

microfísica del poder que los hace fuertes, productivos y obedientes, los de los bailarines y bailarinas y todos aquellos que están sujetos a las disciplinas corporales codificadas, son los casos más claros.

Con esta lógica disciplinaria, Beauchamps y sus colegas desarrollaron lo que sería la danza académica clásica, alcanzando el ideal de belleza y artificialidad que la poesía logró en el verso clásico. Lo logró al desarrollar el movimiento natural a su máxima estilización, hasta hacerlo irreconocible. Con esto se idealizaba el cuerpo, pues se aparentaba ingravidez y no se mostraba el esfuerzo realizado en la ejecución del movimiento.

La utilización de esa técnica clásica se hizo en dos sentidos. Por un lado, se crearon obras coreográficas puramente formales, insertadas en espectáculos operísticos con temáticas fantásticas, pobladas de seres irreales. Por otro lado, como una reacción, hacia mediados del siglo XVIII se recuperó al ser humano y sus preocupaciones, dentro de una acción dramática, lo que se conoce como ballet de acción.

En 1669 se creó la Academia Real de Música y Danza (antecedente de la Ópera de París), cuyo director fue Jean-Baptiste Lully y uno de sus coreógrafos, Beauchamps. Conservaron el *ballet de cour* y, en los espectáculos que creaban, usaban el mismo vestuario recargado que limitaba el movimiento, así como las máscaras, que impedían la expresividad del rostro. La técnica virtuosa y fría continuaba siendo su distintivo.

Esta academia aseguró la profesionalización de las y los bailarines, pues ya se consideraba la danza como una profesión, con ingresos fijos, con jerarquías de los bailarines, con un sistema de abierta competencia para llegar a la categoría de solista, la más alta en ese momento.

Lully logró consolidar esta compañía profesional de danza, compuesta por cerca de cuarenta ejecutantes, hombres en su mayoría, donde la competencia elevó el nivel técnico dancístico. Sin embargo, bajo la dirección de Lully, la compañía de la Ópera daba más importancia a la participación de los y las cantantes, y la danza quedó relegada; se presentaban los ballets intercalados en las óperas sin ninguna relación o sólo complementando o ilustrando las áreas operísticas presentadas en escena. No obstante, la habilidad de los bailarines paulatinamente permitió una mayor participación de la danza en las presentaciones teatrales y operísticas.

3. Bailarinas profesionales y "protegidas"

Hasta el siglo XVIII las mujeres no habían participado en la danza profesional, salvo algunos casos excepcionales. La primera vez que intervinieron como

bailarinas profesionales fue en 1681, en el *ballet de cour* de Lully, *El triunfo del amor*, y por tal razón, la obra alcanzó un gran éxito. La solista era *mademoiselle* De Lafontaine y las otras tres bailarinas *mademoiselles* Fanon, Lepeintre y Roland.

Así como en el teatro, donde también las mujeres acababan de hacer su entrada como actrices (en la Comedia del Arte de Italia), se requería más realismo en la danza, que no fueran los hombres travestidos quienes las representaran, y que ellas aportaran a la escena sus propias experiencias.²³

Las mujeres entraron a la danza escénica en condiciones desfavorables: su importancia sobre el foro fue inferior a la de los hombres, la técnica dancística de las mujeres era todavía muy rudimentaria en comparación con el brillante nivel que habían alcanzado los varones, y las limitaciones que les imponía el vestuario les impedía tener la agilidad requerida. De hecho, las mujeres tomaron la técnica que había sido creada por y para los hombres, aunque posteriormente desarrollaron elementos propios, incorporando importantes innovaciones.

La solista De Lafontaine (1655?-1738?) es la antecesora de las estrellas femeninas del ballet. Tomó parte en la Ópera en varias obras como solista. Se le reconoció gran talento como bailarina y, según el secretario de Lully, "en poco tiempo sobrepasó a todos sus camaradas de tal modo que se le creyó capaz no sólo de bailar sola, sino incluso de componer *entrées*".²⁴ Esta afirmación muestra que se consideraba algo excepcional el talento de una mujer como coreógrafa. Después de su retiro, De Lafontaine "se arrepintió de su carrera profana en el teatro e ingresó a un convento para hacer penitencia por su pasado".²⁵ Éste, y la cárcel, era un final común entre bailarines, cantantes y actores (hombres y mujeres), pues en Europa la profesión teatral era considerada "infame" y se les negaban todo tipo de derechos. Para dar los sacramentos, la Iglesia católica exigía que los artistas del teatro renunciaran a su actividad, lo que era contradictorio pues simultáneamente muchos jefes de la Iglesia eran amantes de bailarinas y actrices.

Otra de las bailarinas que alcanzaron el rango de primeras figuras en la Ópera en esa época fue Marie Thérèse Perdou de Subligny (1666-1741?), quien permaneció en la Ópera de 1689 a 1707. Fue una de las primeras damas nobles que bailaron profesionalmente en el Palacio Real. Su carrera fue larga y participó en numerosos papeles a pesar de las limitaciones que en esa época se imponían a las y los bailarines. Fue admirada por su personalidad y belleza, aunque los críticos le objetaban que sus pies y rodillas tendían a rotarse hacia adentro, posición contraria a los principios balletísticos.²⁶

Desde el momento en que se fundó la Academia los hombres se apoderaron de la danza; ellos determinaban el trabajo interpretativo, creativo, pedagógico, directivo, inclusive recibían salarios más altos que las mujeres. Exis-

te un registro de 1713 de la Academia,²⁷ en ese momento ya con el nombre de Ópera de París, donde puede apreciarse esta situación:

Danzarines:	Danzarinas:
2 de 1 000 libras al año	2 de 900 libras al año
4 de 800 libras al año	4 de 500 libras al año
4 de 600 libras al año	4 de 400 libras al año

Maestro de danza de sala: 500 libras

Compositor de ballets: 1 500 libras

Dibujante: 1 200 libras

Es obvio decir que las mujeres no tenían acceso a los puestos de maestro, compositor y dibujante.

A lo largo del siglo XVIII la compañía de la Ópera creció, incorporándose corifeos y figurantes no titulares. Las mujeres figurantes no recibían sueldo. Un testimonio de esto nos lo da Giacomo Casanova (1725-1798), quien

recoge en sus *Memorias* que había recomendado a una joven lavandera para entrar en el cuerpo de figurantes; ella preguntó cuánto cobraría. "Nada, le respondieron, en la Ópera las comparsas no se pagan. Pero no se preocupe por esto. Tal como es usted, pronto encontrará diez señores ricos que se disputarán el honor de subvertir a esa falta de honorarios." Tales costumbres habían de perdurar mucho tiempo: era un certificado de mundanidad mantener a una "muchacha de la Ópera".²⁸

Esta situación se mantuvo hasta el siglo XX pues, aunque se consideraba la danza como una profesión, a las mujeres que intervenían en ella se les identificaba como prostitutas o "protegidas" de sus amantes, lo que efectivamente sucedía, pues muchas de ellas necesitaban de esa "protección" económica.

4. Siglo XVIII: el ballet de acción y la llegada de las mujeres a la danza

En el Siglo de las Luces la danza tuvo un gran desarrollo en Francia, pues contaba con un amplio público, una técnica virtuosa y una compañía de profesionales. En 1713 la Ópera de París creció al crear su propia escuela de danza y, a diferencia de la tendencia anterior, las alumnas fueron mayoría. Con la profesionalización de la danza, dejaron de ser nobles y generalmente

provenían de familias pobres y bailaban para un público mayoritariamente aristócrata y masculino.

La Ópera siguió siendo impulsora de la danza formal, cuyos principios la llevaron a rigidez y búsqueda de la perfección. A partir de la década de 1730, el maestro y coreógrafo Pierre Rameau introdujo la *danse haute* (alta danza) que promovía el uso de saltos que exigían un mayor virtuosismo técnico. De ahí la importancia de la integración, por una mujer, de los *entrechat quatre* y otros movimientos que tendían hacia la elevación, suspensión y el uso de niveles más altos.

Frente a esa tendencia hacia el virtuosismo se presentaron reacciones. En 1754 Louis de Cahusac lo criticó abiertamente y escribió una obra contra la tradición, el formalismo, las jerarquías de la compañía y los privilegios de los primeros bailarines, y propuso al ballet de acción como alternativa, es decir, la danza que respetara las motivaciones y expresividad sin artificios.

Varios maestros de danza realizaron su trabajo hacia el ballet de acción, como Franz Hilferding van Wewen y su discípulo Gasparo Angiolini, pero propiamente el reformador de la danza fue Jean Georges Noverre quien, a partir de sus estudios teóricos y creación de obras, difundió el ballet de acción. En 1760 se publicó la primera edición de sus *Cartas*, donde las palabras clave para la danza eran "naturaleza, carácter, alma, verdad y pasión".²⁹

Noverre convirtió al ballet en un género artístico completo e independiente, ya no sería un elemento más de la ópera ni sería utilizado para *ballets de cour*. Los principios que desarrolló para los ballets de acción le dieron coherencia a la danza en función de una acción dramática y luchó por recuperar su expresividad, que debía ser fiel a la naturaleza y la verdad. Por tal razón, criticaba el uso de máscaras, vestuario recargado, la técnica vacía y las jerarquías de la Ópera, y planteaba una formación más amplia para bailarines y maestros, así como la necesidad de crear movimientos expresivos, más diversificados y ejecutados con mayor energía.

Además de estos principios, el siglo XVIII se caracterizó porque las mujeres ocuparon un lugar importante dentro de la danza profesional, no sólo en cuanto al número de participantes en la Ópera de París y otras compañías en Europa, sino porque impulsaron de manera especial el desarrollo técnico del ballet. Las mujeres que obtuvieron mayor reconocimiento en esa época fueron:

Marie Allard (1742-1802), primera bailarina de la Comedia Francesa y la Ópera, donde debutó en 1760. Participó en ballets de acción de Noverre. Se retiró por haber engordado excesivamente.³⁰

Barbara Campanini, llamada la Barbarina (1721-1799), bailarina de las compañías de Francia e Inglaterra. Famosa por su salto. Llevó vida de cortesana, siendo amante de varios señores y por último del rey de Prusia, Federi-

co el Grande, quien la contrató para su teatro de Berlín y le dio el título de condesa.

Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770), estrella de la Ópera de París que se especializó en las danzas vivas. Amante oficial del conde de Clermont. Noverre escribió que su danza era viva, "ligera y llena de alegría y brillantez [...] tenía ingenio y lo utilizó, escogió un género movedido, activo, que no dejaba tiempo a los espectadores para anatomizarla y aperebirse de sus defectos de construcción",³¹ pues no era hermosa, valor fundamental para las bailarinas. Voltaire dijo "que fue la primera bailarina que danzaba como un hombre"³² por su gran energía. Las habilidades que desarrolló Camargo, que incluían ejecución de toda suerte de *tours de force* técnicos, no eran considerados movimientos "graciosos" y, por lo tanto, impropios para las bailarinas.³³

Esto muestra que cuando las mujeres han triunfado en áreas en las que habían prevailecido los hombres, se les compara con ellos. Ya en esa época varias mujeres cuestionaron estas ideas, como Catherine Macaulay (1731-1791), quien decía que referirse a habilidades y capacidades creativas en términos masculinos tenía connotaciones destructivas para las mujeres. En 1700 Mary Astell escribió sobre la diferenciación entre hombres y mujeres en términos de poder, y lo ilustró con el matrimonio. Mary Wollstonecraft (1759-1797) exhortaba a las mujeres a afirmar y articular su experiencia personal para descubrir su propia fuerza y protestar contra las injusticias que experimentaban.³⁴

Marie-Madeleine Guimard, la Guimard (1743-1816), bailarina de la Ópera de París "que reunía todas las condiciones que Noverre esperaba de una bailarina: subordinaba la técnica a la expresión dramática".³⁵ Cortesana hábil y célebre por su maldad; tenía a sueldo poetas y panfletarios para atacar a sus rivales. El duque de Soubise le regaló una mansión, donde ella instaló un teatro y presentaba los ballets que ella dirigía, algunos "muy atrevidos". Guimard llegó a ser una poderosa integrante de la compañía y provocó la dimisión de Noverre como director de la Ópera de París. Su ejemplo muestra la paradójica posición social de las mujeres; Guimard era poderosa pero al interior de una estructura en la que los hombres dominaban, y su poder derivaba de su posición como amante de un aristócrata.³⁶

Anne Heinel (1753-1808), bailarina alemana de la Ópera, impuso el uso de varias piruetas entre los y las bailarinas desde 1766, promoviendo el desarrollo técnico del ballet; se le llamó "la reina de la danza". Esposa de Gaetano Vestris. Noverre dijo de ella que fue "el modelo más perfecto de la danza sería".³⁷

Louise-Madeleine Lany (1733-1777), excelente bailarina de la Ópera, según Noverre, por su precisión y brillante ejecución.

Françoise Prévost (1680 o 1690-1741 o 1755), bailarina solista de la

Ópera, sustituyó a Subligny en 1705 y fue la tercera danzarina que ocupó ese rango. Rameau dijo de ella que era un prodigio, pues había puesto en práctica todas las reglas existentes del ballet con gracia y talento.³⁸ Fue maestra de Marie Sallé y Marie Camargo, quienes alcanzaron mayor prestigio. Prévost estuvo interesada en las posibilidades del drama que la danza ofrecía y las explotó en sus obras coreográficas, como en su famoso solo *Les Caractères de la Danse*.

Marie Sallé (1707-1756), integrante de la Ópera de París, con reputación de lesbiana. Reformadora muy importante del vestuario teatral y considerada como una gran bailarina, hizo predominar la expresión sobre la técnica y logró suavizar las actitudes rígidas de la danza de ese tiempo. Además de bailar en la Ópera se presentó en Londres, donde cautivó al público que, en la presentación del ballet *Alcine* en traje de hombre, le lanzó bolsas llenas de oro al foro. Al momento de su muerte había sido completamente olvidada por su público.³⁹

Marie Camargo y Marie Sallé representaron el conflicto en la danza escénica, pues fueron rivales acérrimas sobre el foro. Camargo fue una bailarina virtuosa y Sallé una artista dramática. Camargo fue adorada por la brillantez y vivacidad de sus presentaciones; con una técnica excepcional para su tiempo, decidió de manera inaudita tomarse la libertad de cortar su falda hasta el tobillo, a fin de que el público pudiera apreciar su virtuosismo, especialmente de sus famosos *entrechat-quatre*, que ella introdujo al ballet.

También Sallé innovó de manera importante el vestuario teatral, siguiendo razones más artísticas que técnicas. En 1734 apareció en el ballet *Pigmaléon* en el Covent Garden de Londres, interpretando a una estatua griega que cobraba vida, y en vez de subir al foro con la indumentaria formal tradicional y con el complicado peinado de la época, siguiendo fielmente el ideal antiguo, utilizó una suave túnica griega y el cabello suelto con naturalidad.

Los cambios introducidos por Camargo y Sallé iniciaron el ajuste del vestuario en función de las necesidades de la ejecutante, y participaron en "la batalla entre las faldas voluminosas y la libertad muscular". Sin embargo, hasta después de la Revolución francesa el modisto de la Ópera Maillot creó las mallas, que dieron "el triunfo efectivo de la libertad de movimiento", pero que de inmediato fueron sancionadas por el Papa, "dictaminando que fueran azules para que no sugirieran el color demasiado peligroso de la carne".⁴⁰

Las innovaciones en el vestuario fueron fundamentales para la historia de la danza por razones técnicas, pues permitieron una mayor movilidad, y por motivos estéticos y expresivos, ya que el cuerpo participó de manera más plena en la danza. Además, reflejó una postura más abierta de las mujeres en relación con su propio cuerpo y la posibilidad de mostrarlo, hasta llegar a finales del siglo XIX, cuando las bailarinas italianas tuvieron la osadía de utilizar

el tutú corto, mostrando completamente las piernas, y además, obteniendo la aceptación social a ese vestuario.

5. Los sexos en la danza escénica

A lo largo de la historia los hombres predominaron en la danza occidental como en las demás artes. Las mujeres sólo fueron sus acompañantes e incluso se les negaba participar, por lo que los hombres actuaban los papeles femeninos. La danza tradicional de origen pagano no permitía la participación de las mujeres y tampoco la tradición teatral de la Iglesia católica las incluía.

En el Renacimiento la danza fue un medio de expresión privilegiado por la aristocracia y se inició el proceso de secularización referido anteriormente como una condición para el surgimiento del arte dancístico.

Las mujeres en un primer momento no estuvieron presentes debido, principalmente, a la herencia judeo-cristiana que las excluía de los ritos religiosos públicos y porque era una actividad prestigiada y reflejaba el *statu quo* y el poder político, donde no tenían cabida; además era notorio que los nobles que participaban en la danza de esa época eran mayoritariamente homosexuales y se adueñaron de la escena.

Los varones aristócratas bailaban y expresaban una masculinidad diferente a la que se "vive" actualmente, donde los valores "femeninos", el refinamiento (colorete, lunares postizos, pelucas y vestuario recargado) y las actividades de "placer" (como la danza) eran aceptadas como prácticas de los varones.

En ocasiones la reina y sus damas participaron en la danza, por ejemplo, en los ballets que tenían el nombre de una princesa o una aristócrata, y las mujeres bailaban solas o acompañadas de hombres. Inclusive los ballets mixtos tuvieron cierta importancia a finales del siglo XVI,⁴¹ en la búsqueda de mayor realismo sobre el espacio escénico.

En el momento en que la nobleza se apartó de la danza, la concepción de masculinidad se transformó y se inició el proceso de profesionalización y una más rigurosa tecnificación de la danza escénica en el siglo XVII. Perdió gradualmente importancia y prestigio social y, a partir del siglo XVIII, la intervención de las mujeres en la danza académica se hizo cada vez más notoria.

Para explicar este fenómeno es necesario vincularlo con el surgimiento del capitalismo. Las revoluciones francesa e industrial (siglos XVIII y XIX) significaron la intensificación de la competencia laboral y un conflicto entre trabajos masculino y femenino; las mujeres fueron desplazadas a los peor remunerados.⁴²

Entre las élites sociopolíticas las actividades del cuerpo se consideraron

inmorales y formas de ornato que impedían la productividad económica. El pensamiento cristiano, con su relación de amor-odio con el cuerpo y que considera al ser humano como un alma presa en él, influyó en la concepción del cuerpo femenino, como saturado de sexualidad y gobernado por una irracionalidad ligada con el sexo.⁴³

No obstante las implicaciones del pecado, en la sociedad burguesa el cuerpo fue base de la productividad económica y se convirtió en su instrumento. Pero no sucedió de la misma manera con el cuerpo dentro de la danza, actividad "improductiva" ligada con la "laxitud sexual" y el "placer" (formas en que la realeza había vivido el cuerpo). Con la implantación de la nueva ética protestante, la

restricción de las pasiones, en especial de las pasiones sexuales, en el hogar [y en todos los ámbitos], llegó así a depender del ejercicio de la conciencia protestante en conjunción con los rigores de la vocación en el mundo. Debido a que "el tiempo es dinero", las manos ociosas son pecado. La sexualidad es de modo preeminente un tiempo perdido, a menos que se halle enjaezada a la reproducción, pero ésta debe alcanzarse sin poder.⁴⁴

Lo mismo sucedió con la danza, actividad corporal que se ejerció, a partir de ese momento, sin poder ni reconocimiento social y económico. A cambio de esto, como ya mencioné, se convirtió en una disciplina que apelaba al "nuevo ascetismo", acorde con los procesos de acumulación del capital.⁴⁵

En la sociedad burguesa sobrevivió la división mente-cuerpo y su identificación con hombres y mujeres (y sus actividades), respectivamente. Esto inclusive tenía explicaciones científicas, como la planteada en 1775 por Pierre Roussel en su *Du Système Moral et Physique de la Femme*, que sería el punto de referencia de todo discurso sobre las mujeres. Roussel representaba a las mujeres

como el reverso del hombre: a las primeras se las identificaba por su sexualidad y su cuerpo, mientras que la identidad de los hombres dependía de su mente y energía. El útero definía a la mujer y determinaba su comportamiento emocional y moral. Se creía que el sistema reproductivo femenino era particularmente sensible, y la mayor debilidad de la materia cerebral sólo aumentaba esta sensibilidad. Las mujeres eran más frágiles desde el punto de vista muscular y sedentarias por naturaleza. La combinación de la debilidad mental y muscular y la sensibilidad emocional hacía que las mujeres estuvieran preparadas, desde el punto de vista funcional, para criar hijos. Así, el útero definía el lugar que correspondía a las mujeres en la sociedad, es decir, el de madre.⁴⁶

Estas opiniones médicas concluían lo mismo que los políticos de la época; impidieron que los principios de la Revolución francesa se extendieran a las mujeres, quienes habían demostrado sus potencialidades transformadoras. Ante la razón ilustrada que se decía universal pero que se reducía a un sector de hombres, hubo respuestas por parte de las primeras feministas de la historia, como Olympe de Gouges, quien murió en la guillotina por sus ideas.⁴⁷

Las identificaciones arbitrarias de la danza con el pecado y la improductividad que hizo la sociedad burguesa tenían referentes concretos: muchas de las bailarinas, quienes en su mayoría provenían de las clases bajas, se convirtieron en "protegidas" o prostitutas. Para una muchacha atractiva la danza representaba un camino de movilidad social, una alternativa para dejar otras profesiones, como lavanderas o costureras, y utilizaron la seducción como medio para lograrlo.

Muchas bailarinas buscaron proyectar sus encantos sexuales, mismos que habían hecho que el obispo de Durham declarara, en la Casa de los Lores a finales del siglo XVIII, que la influencia de los franceses había invadido a Inglaterra y se quejara de que los franceses les habían enviado bailarinas que tenían actitudes indecentes y se exhibían en los teatros, lo que había traído la corrupción de los sentimientos morales del pueblo.⁴⁸

Esto sucedía precisamente en los momentos en que prevalecía la idea de que las mujeres debían mantener "oculta su vida",⁴⁹ y se consideraba que fuera del hogar y del matrimonio no tenían salvación. "Desvergonzada que vive de sus encantos o rechazada sin que nadie quiera saber nada de ella, la mujer sola suscita suspicacia, reprobación o burlas."⁵⁰

Debido a estas condicionantes históricas y sociales, los hombres abandonaron la actividad dancística, y con eso la mujer ganó más oportunidades en el campo.⁵¹ El proceso no fue tan sencillo y se estableció una lucha entre hombres y mujeres por ocupar el lugar preeminente. Por ejemplo, las propuestas artísticas innovadoras que introducían las mujeres fueron combatidas por los hombres, pues estaban entrando en un territorio que había sido exclusivo de ellos.

6. La danza romántica o el predominio de las mujeres

En la última década del siglo XVIII se empezaron a producir los primeros ballets prerrománticos: eran más intimistas y sutiles, contaban historias de amor y retomaban elementos folclóricos, contrastando con los ballets mitológicos. Además, en la época napoleónica se introdujo un nuevo tipo de vestuario escénico que permitía mayor libertad de movimiento, especialmente a las muje-

res: zapatillas suaves, mallas, vestidos ligeros y tutús. Estas modificaciones desarrollaron un ballet más virtuoso y expresivo, que utilizaba menos la pantomima.

En toda Europa surgieron academias y compañías donde las dos escuelas consolidadas, la francesa y la italiana, se impusieron. La primera se distinguía por su nobleza, gracia y elegancia, y la segunda, por su brillantez, fuerza y virtuosismo.

El siglo XIX fue un momento de cambio social, donde las ideas de libertad promovidas por la Revolución francesa se extendieron. El Romanticismo se presentó como una reacción contra el Clasicismo, que le había dado más importancia a la forma que al contenido. En la nueva corriente surgida inicialmente en la literatura, la sensibilidad ocupó el primer sitio, lo que dio pie a que la danza se alejara de los gestos y pasos estrictamente codificados y pudiera vivirse una sensación de libertad de expresión, dejar de referirse a la Antigüedad, fuente del Renacimiento, y retomar al ser humano como centro del mundo y el arte. "Desvanécese la realidad, el arte debe ser un escape hacia un reino encantado", decían los románticos.⁵² Y el ballet, "eterno instrumento sensitivo en manos de los artistas, el ballet que creaba un mundo de ilusión por más realista que fuese manejado, resultaba ideal para difundir el sentimiento romántico".⁵³

A pesar de la rigidez oficial de la Ópera de París, con las nuevas tendencias la danza logró liberarse y desarrolló el Romanticismo, cuya primera obra se estrenó en 1832. Su antecedente fue el *Ballet de las monjas*, del tercer acto de la ópera *Roberto el Diabolo* de Meyerbeer y Scribe, donde se establecieron los principios que desarrollaría el ballet romántico.

Éste se inició propiamente con *La Sylfide* en 1832. Se estrenó en la Ópera de París con coreografía de Filippo Taglioni, quien creó la obra en función de las cualidades de su hija Marie, y dando una sensación de ingravidez, como correspondía a un espíritu del bosque.

Marie Taglioni (Estocolmo 1804-Marsella 1884) era delgada, pálida y sin atractivos físicos, pero su padre trabajó con los mejores maestros y él mismo pulió sus dones; a los dieciocho años era una ejecutante excepcional. Ella no era como las bailarinas convencionales de la época, no tenía sus atractivos sexuales; en cambio, era ligera, frágil y graciosa. Al debutar en la Ópera de París en 1827 causó gran impacto, pues su manera de bailar era algo completamente nuevo. Cuando August Bournonville la vio, siendo un joven bailarín de la Ópera, escribió que su delgadez, ligereza y voluptuoso abandono "es la verdadera manera de bailar de una mujer".⁵⁴

Taglioni tuvo gran éxito en toda Europa, inclusive se creó el nuevo verbo *taglioniser* para homenajearla por su rigurosa disciplina y entrenamiento técnico, y por la delicadeza de su estilo innovador, que trató de ser copiado por

sus contemporáneas.⁵⁵ Además, después del estreno de *La Sylfide*, se hicieron en toda Europa muchos trabajos inspirados por ese ballet, incluyendo parodias y dos periódicos publicados en Francia con ese nombre.⁵⁶

Algunos de los comentarios que Taglioni despertó con *La Sylfide* fueron que “amalgamaba sus cualidades y sus defectos: era delgada, y por lo tanto conseguía parecer una sombra [...] Aparecía y se desvanecía como una visión impalpable”.⁵⁷ Otro más señalaba que con ella

Las líneas telegráficas, las figuras geométricas se desaparecían; no más poses laboriosamente voluptuosas; basta de escenas supuestamente lascivas que se interpretan con la sonrisa y los ojos; no más codos puntiagudos, puños rotos [...] Todas las proporciones están llenas de armonía; ella dibujaba en su conjunto unas siluetas graciosamente redondeadas o unas líneas de una pureza notable en todos sus movimientos, una ligereza que se alejaba de la tierra; si puede decirse así, ella danza por todas partes como si cada uno de sus miembros fuese llevado por alas.⁵⁸

El argumento de *La Sylfide* fue creación de Adolphe Nourrit y relata la historia de un espíritu del aire, una silfide, que ama al joven escocés James, quien, aunque está comprometido, se enamora de ella. En el segundo acto, después de que la silfide había huido de él, James la reencuentra en un bosque encantado y le ofrece un chal que ha sido hechizado por una bruja, a la cual él acaba de rechazar. La silfide muere cubierta por el chal y él queda solo con su dolor.⁵⁹

Reproduzco el argumento para enfatizar la irrealidad de su contenido; el uso de personajes y situaciones fantásticas que expresarán la ideología de una generación y que dieron pie a la construcción de un nuevo estereotipo de mujer en el ballet: la *ballerina* etérea. Esto representa el ideal de mujer del siglo XIX, cuando se acentuó el antagonismo entre alma y cuerpo, y dentro de los discursos sobre las mujeres se les identificó con la supremacía del alma. Ahora “no son las formas de la anatomía ni los rasgos específicos de la fisiología de la mujer los que determinan su carácter y justifican su misión maternal; sino el alma, que modela a la vez el cuerpo y el espíritu femenino: la maternidad es ante todo vocación metafísica para quien ha recibido la misión de colaborar con la Naturaleza”.⁶⁰

En el siglo XIX el cuerpo se oculta y se rige por el pudor, “la tentativa de descorporización se exaspera con la exaltación del modelo del ángel; en muchas chicas se produce entonces una verdadera identificación”,⁶¹ lo que sucede con las bailarinas y sus personajes de seres irreales y puros.

Sin embargo, en el Romanticismo esos seres puros también representaban la sexualidad. Por ejemplo, en *La Sylfide* hay un momento en que ella y

James tienen un contacto erótico; él la abraza y la besa y una de sus alas cae. Este contacto es un peligro para ella, pues está imposibilitada para relacionarse físicamente con su amante y en el momento en que cae en sus brazos, muere. Aquí se muestra una de las constantes del Romanticismo: la dualidad del ser humano, quien vive entre lo material y lo espiritual, y sólo puede vivir una de las dos dimensiones, no la plenitud. Finalmente, James y la sílfide representaban la contradicción cuerpo-alma.⁶²

Así, los seres irreales del ballet, que ya habían sido explotados por el Romanticismo en otras artes, como la literatura,⁶³ eran más que prototipos de pureza, pues su belleza y atractivo ponían en peligro el alma. Ése es el dualismo de los ballets románticos: muestran seres irreales, puros y bellos que representan la sexualidad.

Con *La Sílfide* se establecieron las características fundamentales del ballet romántico y su nuevo concepto escénico:

la estructura en dos actos, el primero terrenal y alegre, lleno de luz y animado por danzas "de carácter" en el cual, sin embargo, se desarrolla el conflicto de un triángulo amoroso entre un hombre y dos mujeres: una terrenal y la otra sobrenatural —o a punto de serlo. El segundo acto, irreal y misterioso —"ballet blanco"— se desarrolla por lo general a la luz de la luna, en un sitio desolado poblado de seres sobrenaturales, y en él la heroína simboliza el amor insatisfecho e inalcanzable en la tierra que perdura más allá de la tumba. Los protagonistas, llámense Albrecht, James o Achmet, son los representantes del hombre romántico por excelencia, del "*pauvre jeune homme à l'esprit trouble*" desgarrado a mitad del camino entre la realidad y el mundo de la fantasía.⁶⁴

Además *La Sílfide* dictó otras constantes: las zapatillas de punta de satén; el vestuario de los espíritus será siempre el tutú,⁶⁵ una túnica de muselina de color blanco, lo que le dio el nombre de ballets blancos a los de esa corriente artística y, sobre todo, las bailarinas fueron el centro escénico absoluto del ballet.

Una de las novedades más importantes que impuso el desarrollo técnico del ballet fueron las zapatillas de punta, utilizadas exclusivamente por las mujeres. Su antecedente data del ballet *Céfiro y Flora* (1796) de Charles-Louis Didelot, donde los bailarines se paraban sobre las puntas de los pies al ser sostenidos por alambres. En 1813, el maestro Jean François Coulon hizo trabajar a su discípula Geneviève Gosselin las puntas, pero en las zapatillas flexibles que habían sustituido a los zapatos de tacón. Poco después, en 1820, hizo lo mismo con otra bailarina, Amelia Brugnoli. Sin embargo, las zapatillas de punta reforzada fueron introducidas al ballet por Marie Taglioni.

Con este calzado, la *ballerina* se volvió más inmaterial, etérea, inalcanzable. Con las puntas se restringieron todavía más los movimientos naturales, pero la mujer pudo lograr imposibles con sus pies. Se iniciaron las innovaciones técnicas y virtuosas femeninas, con estilo exótico, calidad etérea y balance precario. También el Romanticismo permitió un trabajo más completo del *pas de deux*, en el cual todo (incluyendo el bailarín varón) se sometía al lucimiento de la *ballerina*.

Otro elemento explotado por el Romanticismo fue la exaltación del colorido y exotismo de otros lugares. Filippo Taglioni creó dos coreografías para su hija que menciono por esta característica y por sus ideales sobre la emancipación femenina: *La Révolte au Sérail* (1833), con acción en Granada durante la dominación mora, y *Brézilia ou la Tribu des femmes* (1835), que sucedía en Norteamérica.

Ambos ballets fueron presentados cuando la novelista George Sand encabezaba la lucha de las mujeres contra la supremacía masculina en la sociedad, y sarcásticamente, el crítico francés Jules Janin escribió que *Brézilia* era "las doctrinas de Saint-Simon elevadas a la demostración de la pirueta y el *entrechat*".⁶⁶ Pero los ideales de liberación femenina llegaron también al mundo del ballet romántico.

En *La Révolte*, Marie Taglioni era Zulma, una muchacha esclava que lideraba una revuelta armada contra el sultán Mahomet, mientras que *Brézilia* trata de una sociedad femenina que ha jurado odiar el sexo masculino. La batalla de sexos y la emancipación femenina estuvieron presentes en los ballets de la década de 1830, pero las conclusiones de las obras tendían hacia un final feliz de acuerdo con los modelos más tradicionales, pues los coreógrafos no se atrevieron a ir más allá.⁶⁷

Marie Taglioni se casó con el conde Gilbert de Voisins en 1832, con quien tuvo dos hijos, y se divorció en 1844. Después de participar en otros ballets importantes, se retiró en 1847 y se dedicó a la docencia, primero en París y después en Londres, debido a que ya no contaba con la fortuna que había acumulado durante su carrera, la que habían derrochado su padre y su marido.⁶⁸

En 1834 hizo su debut en *La Tempête* otra gran bailarina, Franziska, llamada Fanny Elssler (Viena 1810-1884), conocida como "la meretriz Fanny". Ella se convirtió en la contraparte de Taglioni y representó el aspecto sensual y apasionado de la expresión teatral del Romanticismo. Así, la *ballerina* romántica tuvo dos polos: Taglioni y Elssler; la primera, según el poeta Teófilo Gautier,⁶⁹ la bailarina cristiana, y la segunda, la pagana. En esta caracterización está implícito el conflicto entre lo espiritual y lo sensual, entre el ángel y el demonio: Marie y Eva, polos positivo y negativo de la feminidad.⁷⁰

Taglioni y Elssler fueron grandes rivales desde 1834, cuando el administrador de la Ópera invitó a la segunda a la compañía, ya que su calidad dramática, intensidad y belleza garantizaban una amplia audiencia. El público se dividió entre taglionistas y elssleristas, llegando a momentos de histeria y “la fiera rivalidad que existió entre ambas hizo mucho para popularizar el ballet, acentuando el espíritu del partidarismo”.⁷¹

La bailarina debía ser bella y el ballet esencialmente sensual, según palabras de Gautier, y Elssler fue la primera intérprete de esa visión. Eran precisamente sus méritos como mujer los que resaltaba Gautier, quien la consideraba superior a Taglioni por ser más joven y bella y por la sensualidad de su danza. Elssler realizó numerosos ballets mostrando su sensual y provocativa gracia, como una muchacha gitana (en *La Gypsy*), una princesa china (en *La Chatte Métamorphosée en Femme*), una española (en *La Volière*) y una italiana (en *La Tarentule y L'Île des Pirates*). Finalmente, en *Le Diable Boiteux* (1836) creó su más famoso personaje como una voluptuosa española.⁷²

Elssler condicionaba su actuación a la participación de su hermana Teresa, coreógrafa de *La Volière* (1838). En esa obra y muchas más, Teresa bailaba los papeles masculinos vestida de hombre, sin que interviniera ningún varón en escena, lo que se generalizaría en el Romanticismo. Elssler viajó y bailó en diferentes teatros de Europa y Estados Unidos, obteniendo siempre grandes reconocimientos.⁷³

Además de su sensualidad, Fanny Elssler cautivó al público por su personalidad teatral andrógina. El concepto del hermafrodita fascinó a los románticos⁷⁴ y Elssler poseía esa dualidad, que fue apuntada por Gautier. Éste veía al hermafrodita como síntesis de las características de belleza y, al mismo tiempo, su bisexualidad o asexualidad liberaban al hermafrodita de los deseos terrenos: era el ideal romántico. En la personalidad teatral de Elssler, tanto Gautier como Janin encontraron ese ideal andrógino de belleza, por su propia delgadez que le permitía usar vestuario masculino y femenino y aparecer como la más hermosa chica o el muchacho más encantador del mundo.⁷⁵

Después de *La Sífide* la Ópera de París sólo presentó ballets menores, hasta que en 1841 se estrenó la obra maestra del Romanticismo: *Giselle*. El argumento fue creado por Gautier para la bailarina que amaba, Carlotta Grisi, con música de Adolphe Adam, decorado de Cicéri, y coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot. El éxito fue enorme, se presentó en toda Europa y aún se conserva como parte del repertorio de casi todas las compañías de ballet clásico del mundo.

Reproduzco el argumento, mismo que ha sufrido numerosas modificaciones, pero que nos permite acercarnos al ballet romántico:

Escondido bajo el nombre de Loys, el príncipe Alberto corteja a una joven campesina, Giselle. Cuando ésta descubre su identidad y su próxima boda con la princesa Bathilde, muere. En el segundo acto, el "acto blanco", en un bosque misterioso, Giselle es recibida entre las Willis, fantasmas de jóvenes prometidas fallecidas antes de la boda. Albert, que había acudido, lleno de remordimientos, a cubrir la tumba de Giselle con flores, se ve sorprendido por ella y condenado por su reina, Myrtha, a danzar hasta morir de agotamiento. Giselle, no pudiendo obtener su gracia, lo ayuda y a veces lo releva hasta que al llegar la aurora las Willis desaparecen y Giselle vuelve a descender a su tumba. Según el argumento original, antes de desaparecer ella entregaba Albert a Bathilde, quien había acudido en su busca.⁷⁶

Una vez más se manifiestan la bondad y la pureza de la protagonista, quien se muestra frágil y etérea y es la figura principal del ballet. Pero *Giselle* fue más allá: lo que abrió el panorama de las *ballerinas* en el Romanticismo y les dio la oportunidad de "mostrar las más diversas facetas del temperamento artístico unidas a la maestría técnica".⁷⁷ Hasta la actualidad esta obra es un reto para la *ballerina*, pues ahí debe mostrarse a plenitud, técnica y expresivamente.

Giselle une las dotes de los dos polos de la *ballerina* romántica: en el primer acto, con la mujer campesina se hace referencia a las dotes de Elssler, y en el segundo acto, con la willi, a las dotes de Taglioni. La *ballerina* capaz de hacer ese papel fue Carlotta Grisi (Visinada, Italia 1819-Ginebra 1899), considerada la síntesis de ambos polos, "del sueño y la sensualidad",⁷⁸ que se expresó en un personaje etéreo y casto, pero al mismo tiempo erótico.

Grisi provenía de una distinguida familia de grandes cantantes. De mediana altura y muy bonita, tenía una vivacidad y delicadeza que fue reconocida por el público. Fue amante, alumna y bailarina de Jules Perrot, y ambos formaron pareja recorriendo los teatros europeos. Perrot la llevó a la Ópera de París, y aunque el contrato no lo incluía como bailarín, fue coreógrafo de sus obras. Teófilo Gautier se enamoró de ella. Grisi tuvo una hija con el príncipe Radziwill.

Otra de las grandes bailarinas del Romanticismo fue Fanny Cerrito (Nápoles 1817-1909). Su talento la llevó a bailar papeles principales desde los quince años. Su rivalidad con Grisi empezó a finales de la década de 1830. En 1840 debutó en Londres en el Teatro de Su Majestad. Perrot creó para ella el ballet *Ondine*, a través del cual se inmortalizó. Fue comparada con Taglioni. Se casó en 1845 con Arthur Michel Saint-Léon, quien fue su coreógrafo, y bailaron juntos obteniendo la admiración del público como pareja. Su matrimonio terminó en 1851, cuando Cerrito se enamoró del marqués de Bedmar, un noble español con quien tuvo una hija. Después del nacimiento de ésta volvió a bailar en la década de 1850.

Muchos de los bailarines de esa época estaban casados con las *ballerinas* a la manera tradicional de la familia teatral (como Jules Perrot con Carlotta Grisi y Arthur Michel Saint-Léon con Fanny Cerrito). Aunque desde finales del siglo XVIII, los hombres profesionales de la danza se distinguieron por ser homosexuales en su mayoría, y a veces el matrimonio sólo era una cubierta.⁷⁹

Lucile Grahn (Copenhage 1819-Munich 1907), otra de las grandes *ballerinas* del Romanticismo, fue alumna de Bournonville, quien se impresionó con su talento y belleza. Él le preparó su versión de *La Silfide*, convirtiéndola en su bailarina ideal. Ella no respondió a su afecto y se fue a la Ópera de París, donde triunfó, y después entró al circuito internacional, bailando en varios países europeos. Se casó con un tenor austriaco en Alemania y en ese país creó sus propias coreografías. Murió en Munich, donde una calle lleva su nombre.

Uno de los ballets blancos más conocidos y que todavía se encuentra en el repertorio de muchas compañías internacionales es el creado en 1845 por Jules Perrot, *Pas de Quatre*. Esta fue una obra significativa sólo porque explotó la rivalidad de las cuatro "diosas de la danza": Taglioni, Grisi, Cerrito y Grahn. El empresario Benjamín Lumley del Teatro de Su Majestad en Londres fue el promotor de esta idea, y la obra fue un éxito comercial, más que artístico, pues el público asistió a las funciones para ver a las *ballerinas* juntas. El ballet consta de variaciones para cada una de ellas y cuida que ninguna sea opacada.

Después de tres siglos de dominio de los varones en la danza escénica, el Romanticismo le dio la supremacía a la mujer sobre el foro y revitalizó el ballet. Los bailarines, por su parte, se convirtieron en la "tercera pierna" de la *ballerina* y quedaron relegados. "Los danzarines no son ya sino profesores, mimos, maestros de ballet, catapultas encargadas de lanzar al aire y volver a coger a sus danzarinas al vuelo [...] Todo lo que se les pedía es que fueran razonablemente feos y que pudiesen hacer juegos malabares sin demasiados esfuerzos, con un paquete de doscientas libras."⁸⁰

El bailarín, maestro y coreógrafo Arthur Michel Saint-Léon, esposo de Fanny Cerrito, declaró entonces: "¡Oh, qué inconsistentes son los tiempos! En otras épocas las bailarinas suplicaban, como se suplica una limosna, una sonrisa del maestro todopoderoso de la danza; hoy la raza de los bailarines menospreciados busca una señal de bienvenida aunque provenga de la última corifea".⁸¹

Hubo *ballerinas* que alcanzaron gran poder y lo ejercieron para imponer sus criterios, a veces arbitrarios, con lo que desataron una lucha contra los hombres al interior de la danza escénica. Según el historiador Paul Bourcier,

Las danzarinas estrellas, que reinaban ahora de modo absoluto, exigieron que los ballets fuesen compuestos sólo para que pudieran mostrar sus cualidades.

Importaba poco que las variaciones que ellas imponían destruyesen la ordenación de la obra, obliterasen su sentido, o que la acción fuese poética o estúpida: el ballet, para ellas, se había hecho para la estrella, y no al contrario. Es ésta una de las razones principales que provocaron una rápida degeneración del ballet romántico.⁸²

También Bournonville criticó a las *ballerinas* estrellas, como Taglioni y Elssler, pues las culpaba de relegar a los bailarines e imponer sus condiciones en su trabajo dancístico:

Por distintas que hubieran sido estas dos bailarinas, tenían esto en común: que ninguna podía sufrir a su lado a un bailarín de categoría. El repertorio de Taglioni estaba ordenado con miras a hacerla comparecer siempre sola, salvo en los conjuntos, en los que precisaba de un brazo viril que la sostuviera. Fanny Elssler tenía bajo su tutela a su hermana mayor Teresa, corpulenta y pesada, que jamás hubiera podido firmar ni un contrato con teatro alguno si no hubiera tenido que ser pareja obligatoria de Fanny.⁸³

Así, fueron las bellas e idealizadas *ballerinas* con grandes habilidades técnicas, de velocidad y elevación las que dominaron el foro en el Romanticismo, interpretando un arte de magia e ilusión. En algunos casos, como en el de Elssler, el público acudía a admirar su genio dramático, pero la mayoría de las veces era la combinación de encanto femenino y osadía física lo que atraía al público.⁸⁴ En el Romanticismo se estableció el culto a la *ballerina* más que a su danza y durante el resto del siglo ella fue la razón de ser de este arte. (Sólo en Copenhage, otro de los grandes centros del ballet, la situación fue diferente, porque Bournonville preservó el equilibrio entre los y las bailarinas.)

La *ballerina* cobró poder por su imagen seductora, que no sólo cautiva a los hombres sino también a las mujeres, pues afirmaba su identidad como mujer exitosa y deseable.⁸⁵ La posición de la *ballerina* era admirada por otros y otras; esposas respetables envidiaban su libertad y el hecho de no tener que soportar el trabajo doméstico. Sin embargo, las bailarinas no eran respetadas socialmente, sino que habían sido estigmatizadas por sus orígenes de clase baja y porque su actividad se consideraba sexualmente impropia. Sólo algunas superestrellas lograban sortear estos obstáculos.

A pesar de la situación preponderante de las *ballerinas* sobre el foro, en el ballet Romántico los hombres mantuvieron su poder en las otras posiciones de la danza. En función de ellos se dictaban las reglas del trabajo y se tomaban las decisiones, además de que el público y la crítica seguían siendo predominantemente masculinos. Cuando las bailarinas se retiraban de los

escenarios, los hombres seguían trabajando como maestros, coreógrafos y directores formando y promoviendo a otras jóvenes bailarinas quienes, nuevamente, se convertirían en instrumentos de los creadores para las preferencias de la audiencia masculina. Inclusive cuando ellas se imponían lo hacían según criterios ajenos y siguiendo la lógica de la violencia simbólica.

El público asiduo al ballet del Romanticismo buscaba divertirse y apartarse de sus problemas; las obras coreográficas se le presentaban como productos exóticos y afrodisiacos, cuyos principales atractivos eran los decorados y las piernas de las bailarinas. Esto fue explotado por directores y empresarios, quienes establecieron intereses lucrativos alrededor de las bailarinas (estrellas y cuerpo de baile), como lo hizo el doctor Louis Véron, primer administrador de la Ópera de París (dejó de ser parte de la Casa Real en 1830 para convertirse en una empresa comercial). Véron sabía que la burguesía, principal consumidora del arte de la época, era el público al que debía atraer a la Ópera, pues por su riqueza y posición social era el cliente ideal. Se iniciaba la "industria del espectáculo" y el "sistema de estrellas", que debían ofrecer novedades al público consumidor. Una de ellas fue la dictada por Véron: "Abrió el salón de la danza a los abonados, prima que en la práctica resultaba bastante innoble: la posibilidad de establecer más fácilmente contacto con las bailarinas, de venir, en cierto modo, a escogerlas en su mismo terreno".⁸⁶

Los abonados de la Ópera generalmente provenían del Jockey Club, gozaban del espectáculo dancístico y entendían el escenario como una vitrina privada que cumplía objetivos amorosos, no artísticos. El propio Edgar Degas, quien pintó a numerosas bailarinas de la Ópera de París, nunca las reconoció como artistas sino, según sus palabras, como un simple "pretexto para pintar materiales bonitos y movimientos delineados".⁸⁷ Ésa es la razón por la que sus bailarinas-modelos son anónimas (no así los maestros y coreógrafos que aparecen en sus cuadros).

La Ópera de París en el Romanticismo se guió por principios comerciales y el foro fue abierto a hombres privilegiados para mezclarse con las bailarinas, quienes aceptaban las relaciones de patrocinio. Por eso, en la sociedad burguesa (que consideraba al ballet como un arte de segundo nivel) la *ballerina* fue un artículo lucrativo para la compañía y se mantuvo la tradición de ser "protegida". Con esto, las bailarinas y sus imágenes en el foro fueron percibidas desde la mirada masculina como objetos sexuales: mujeres que bailaban para los demás y, a través de esa danza (y abajo del foro), se mostraban accesibles a la audiencia.⁸⁸

Fueron los hombres quienes dieron poder a las *ballerinas* sobre el foro, los que definieron sus roles como ejecutantes, los que las moldearon, los que

crearon esa imagen ambivalente de la mujer a través de la danza: un ideal y un cuerpo para ser usado. De hecho, puede considerarse al ballet romántico en Francia como la expresión de los deseos de la sociedad masculina.

Después de *Giselle*, los propios elementos que le habían dado realce al ballet romántico terminaron por desgastarlo. No volvieron a surgir figuras de la talla de las grandes *ballerinas* como Taglioni y Elssler⁸⁹ y el bailarín varón no recuperó su lugar en el foro, que fue ocupado por las bailarinas en travesti, o "para vestir de hombre". Éstas eran robustas bailarinas luciendo pantaloncitos muy cortos y ajustados, que muchas veces usaban mallas con relleno para cumplir con los parámetros de belleza de la época. El estreno de *Coppélia* o *La Fille aux yeux d'émail* en 1870 se conoce como el fin del Romanticismo, cuando el héroe Franz fue interpretado por la bailarina más bella de la Ópera de París (Eugénie Fiocre).

Con la popularización de las bailarinas en travesti más que nunca se convirtieron en objeto de conquista y fueron consideradas exclusivamente como carne de mujer, parte del "harén" del público masculino, según la expresión de Baudelaire. El ballet definitivamente

dejó de ser un arte para convertirse en un espectáculo ligero, para hombres de negocios que se aburrían [...] Las bailarinas apenas existían, todo eran filas y filas de muchachas bonitas, sonrientes y bien encorsetadas, que llenaban el *foyer de la danse*, donde los elegantes podían encontrarse con ellas y coquetear durante los intermedios; además había un buen número de "ratas" —como se llamaban a los *corps de ballet* de la Ópera de París— cuya mayor justificación fue servir de modelos al gran pintor Degas.⁹⁰

El ballet romántico, "arte de evasión de la realidad",⁹¹ terminó convirtiéndose en un entretenimiento burgués sin mayor importancia, e inició una época de decadencia en todo el mundo. Después de los movimientos sociales y revoluciones que convulsionaron a Europa a mitad del siglo XIX, el Realismo fue la corriente artística preponderante y el ballet con su lenguaje, temas y personajes fantásticos quedó relegado.

El ballet dejó de ser un arte independiente y se refugió en la ópera, el teatro musical y las variedades o *music-hall*. Era la *Belle Époque* de finales del siglo XIX, cuando imperó la comercialización en las artes escénicas, y la danza se vio obligada a producir novedades continuamente. Surgieron nuevas formas dancísticas y el tipo de obras de ballet que predominó en esa época fueron ballets espectaculares y masivos (como *Excelsior*, 1881). Se dejó a un lado la exigencia de rigor técnico a las y los bailarines, con excepción de las grandes estrellas; el cuerpo de baile debía estar compuesto sólo por bellas

mujeres que se presentaban lujosa y brevemente vestidas para lucir sus "encantos femeninos", con el fin de conseguir un protector.

7. El concepto moderno del ballet: los Ballets Rusos y el retorno de la danza masculina

A pesar de la crisis generalizada del ballet, se conservaron algunos puntos de desarrollo, como Dinamarca, Rusia e Italia. En este último país, a partir de las enseñanzas de Carlo Blasis, se alcanzó un altísimo nivel técnico, que permitiría a las bailarinas italianas imponerse en el panorama balletístico. La escuela italiana alcanzó un mayor virtuosismo y se caracterizó por su dimensión atlética y acrobática.

Los principios de Blasis diferenciaban claramente la danza masculina de la femenina. En su tratado de 1828 señalaba que los varones debían ser vigorosos y alcanzar ejecuciones maestras, y las mujeres debían ser graciosas y mostrar una voluptuosidad "decente". Esto último hace referencia al doble papel de las *ballerinas* como objeto erótico y estético, pues "deben ser lo suficientemente eróticas para brillar pero lo suficientemente distantes para no ofender".⁹²

Los discípulos de Blasis se trasladaron a Rusia, y también ahí llegaron los maestros y coreógrafos franceses (Charles-Louis Didelot, Alexis Blanche, Antoine Titus, Jules Perrot, Arthur Michel Saint-Léon y Marius Petipa), por lo que la escuela y compañía del Ballet Imperial de San Petersburgo y Moscú cobraron gran fuerza.

Petipa (1818-1910) fue el encargado de transformar al ballet y, con el compositor Tchaikovsky, creó nuevas obras entre:

vento, donde la disciplina prevalecía, por lo que las familias permitían que sus hijas estudiaran ahí.⁹⁷

Sin embargo, para la década de 1880 el público se saturó de esa danza y fue la *ballerina* italiana Virginia Zucchi (1847-1930) quien provocó nuevamente el interés del público, debido a su virtuosa técnica y su gran dramatismo. Alumna de Carlo Blasis, hizo su primera presentación en Rusia en 1885. Su deslumbrante técnica se impuso en el Ballet Imperial y logró un balance entre el estilo suave francés y la brillantez del más vigoroso estilo italiano.⁹⁸ Por órdenes del zar fue vetada de los escenarios del Ballet Imperial por su relación con un aristócrata y su carrera se vio afectada.⁹⁹

También en la década de los 1880 llegó a Rusia la influencia de la escuela italiana a través de Enrico Cecchetti (1850-1928) y la técnica del ballet ruso se fortaleció. Todas estas aportaciones, aunadas a los cuerpos y temperamento rusos, le dieron forma a la escuela rusa del ballet: más brillante, virtuosa y espectacular, que se expresó en obras como *La bella durmiente del bosque* (1890), *Cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (versión de 1893), así como de repeticiones y nuevas versiones de coreografías del Romanticismo francés.

Los argumentos de esos ballets reforzaban los valores aristocráticos y manejaban los estereotipos de la mujer que había creado el Romanticismo. Por ejemplo, dentro de *El lago de los cisnes* aparecen los dos personajes femeninos como la representación del bien (Odette) y del mal (Odile).

Las *ballerinas* más destacadas de esa época, además de Zucchi, fueron la italiana Pierina Leganani (1863-1923), quien tenía la habilidad de hacer treinta y dos *fouettés*, lo que la inmortalizó en el papel de Odile de *El lago de los cisnes*; la italiana Carlotta Brianza, quien fue la primera Aurora de *La bella durmiente del bosque* y la primera Hada de Azúcar de *Cascanueces*, y la estrella rusa Mathilda Kshessinskaya (1872-1971), quien fue la primera Aurora rusa que hizo los treinta y dos *fouettés*.

Precisamente ante esta "graciosa acrobacia" que se popularizó entre las *ballerinas*, Paul Valéry imagina este diálogo:

Erixímaco: ¿Tú crees que ella sepa algo? ¿Que se jacte de engendrar otros prodigios aparte de los *coups de pied* bien elevados, los *battements* y los *entrechats* penosamente aprendidos durante su formación?

Sócrates: Es verdad que uno no puede considerar las cosas desde ese aspecto indiscutible [...] Una mirada fría la observaría fácilmente como una demente, esa mujer extrañamente desarraigada y que se desprende incesantemente a su propia forma, mientras que sus miembros enloquecidos parecen disputarse la tierra y los aires, y que su cabeza se echa para atrás arrastrando por el suelo una cabellera suelta; y que una de sus piernas está en el lugar de la cabeza y que su

dedo traza no sé qué signos en el polvo. Después de todo ¿por qué todo esto? Es suficiente con que el alma se decida y se rehúse a experimentar algo que no sea una extrañeza y una repugnancia por esta agitación ridícula.¹⁰⁰

La danza, especialmente la ejecutada por la *ballerina* virtuosa, emocionaba por sus proezas físicas y no por su expresividad, lo que provocó que la danza de inicios del siglo xx fuera “un arte decorativo, deshumanizado como una reina fútil y alegre [...] Con su sonrisa helada, sus gestos inmutables, su tutú y sus zapatillas rosas, se encontraba en la situación de la Bella durmiente del bosque, adormilada en la inmovilidad de cien años mientras el mundo cambiaba vertiginosamente a su alrededor”.¹⁰¹

Esos cambios de la sociedad toda y las influencias que llegaron a la danza académica (los deportes, el *music-hall*, el jazz, las danzas negras, el exotismo y el mecanicismo)¹⁰² tendrán repercusiones: al interior de la Rusia zarista surgieron ideas renovadoras. El bailarín, maestro y coreógrafo ruso, Mikhail Fokine (1880-1942), se rebeló contra los principios tradicionales y estereotipos del ballet, y el promotor y gran balletómano ruso Serge de Diaghilev (1872-1929), promovió la nueva estética del ballet del siglo xx.

Ambos impulsaron la creación de una compañía con un repertorio fresco (de obras cortas exóticas, poéticas y coherentemente dramáticas) que reflejaban sus ideas y transformaron el arte escénico por la fusión de todas las artes, al incorporar a numerosos artistas, que colaboraron como compositores, escenógrafos y libretistas. Esto, aunado a las propuestas coreográficas y la expresividad que distinguió a sus bailarines, permitió que se conjuntaran los elementos necesarios para impulsar nuevamente el ballet. En 1909 una pequeña compañía, dirigida por Diaghilev, se presentó en París por primera vez y, a partir de 1911, creó la compañía de los Ballets Rusos.¹⁰³ Fokine sería su primer coreógrafo y ahí puso en práctica los cinco principios del nuevo ballet que él promovía.¹⁰⁴

Entre los bailarines varones de los Ballets Rusos destacaban Vaslav Nijinsky, que impresionó por su fuerza física prodigiosa, y Adolph Bolm, que impactó con su nueva imagen de bailarín masculino. Las bailarinas más importantes eran Tamara Karsavina y Anna Pavlova, entre quienes se dio una fiera competencia.

Anna Pavlova (1881-1931) es el mayor ejemplo de la *ballerina* estrella en el siglo xx. Estudió en el Teatro Imperial de San Petersburgo, donde alcanzó la máxima jerarquía como bailarina. Se unió a los Ballets Rusos, en 1913 fundó su propia compañía, con sede en Londres, y recorrió el mundo. Bailó el repertorio tradicional del ballet, además de numerosos ballets cortos que le valieron gran fama, el mayor de los cuales fue *La muerte del cisne*, que Fokine creó para ella en 1907. El repertorio que promovió Pavlova durante sus frecuentes

giras no alcanzó el nivel artístico de los Ballets Rusos; ella tenía una concepción muy tradicional del ballet, no se apartó de la corriente académica ni participó de las innovaciones del ballet moderno. Se guió principalmente por un criterio comercial, elegía las obras que le permitieran viajar y tener una fácil aceptación a nivel internacional. Además de su virtuosismo y, sobre todo, su enorme expresividad, que conmovió a artistas y audiencias de todo el mundo, otro de sus méritos fue la gran promoción que le dio al ballet, popularizándolo en todos los lugares a los que viajó. En vida se convirtió en un mito al desarrollar las cualidades fundamentales de la *ballerina*: ligereza, gracia, espiritualidad, lirismo. Su esposo, Víctor Dandre, la acompañó a sus múltiples giras. Pavlova visitó México en dos ocasiones, en 1919 y en 1925, y al igual que en muchos otros países, impulsó la profesionalización del ballet y su aceptación social, e inspiró a muchas mujeres del mundo para salir de su esfera privada y bailar en público.¹⁰⁵

Alrededor de los Ballets Rusos se reunió un importante grupo de compositores, pintores y literatos que lograron la fusión de todas las artes en la danza. Entre ellos están Igor Stravinsky, Claude Debussy, Léon Bakst, Pablo Picasso y Jean Cocteau, por mencionar sólo algunos. Todos ellos, así como los mejores bailarines y coreógrafos de la época,¹⁰⁶ ayudaron a darle impulso a la compañía y la convirtieron en el símbolo del ballet moderno en Occidente por su nueva concepción escénica. Además, difundieron su trabajo por medio de giras por Europa y América.

Para 1912 el coreógrafo principal de los Ballets Rusos fue el amante de Diaghilev, Nijinsky, quien más que ninguno introdujo innovaciones en el ballet, con obras como *La tarde del fauno* (1912) que escandalizó por su sensualidad; *Jeux* (1913); *La consagración de la primavera* (1913), que provocó un escándalo mayúsculo en la audiencia parisina por su revolucionaria concepción del movimiento corporal y la música moderna de Stravinsky.¹⁰⁷

La importancia de Nijinsky va más allá de lo propiamente artístico. Es, junto con Bolm, figura clave para que se reintroduzca la danza masculina en el ballet. Ya Fokine había planteado un mayor desarrollo del bailarín (como en *El espectro de la rosa*), pero Nijinsky, en el contexto de crisis y redefinición de la masculinidad de ese momento, lo convirtió en el centro escénico nuevamente, pues sus capacidades técnicas e interpretativas, su presencia escénica andrógina (enfaticaba la fuerza y el dinamismo "masculinos" y la sensualidad y sensibilidad "femeninas") y sus planteamientos coreográficos de avanzada (creando roles heterodoxos)¹⁰⁸ revolucionaron las concepciones conservadoras del género y la sexualidad.

Debido a la relación que existía entre Nijinsky y Diaghilev este último promovió los nuevos ballets, tanto de Fokine como del propio Nijinsky, don-

de el bailarín mostró su gran talento. Así, la orientación sexual de Nijinsky y Diaghilev fue determinante para el desarrollo de la danza masculina.

Además, el público del ballet había cambiado. Si en el siglo XIX había estado constituido principalmente por hombres, para el siglo XX el público femenino se incrementó en gran medida. Las mujeres querían ver esa danza masculina y también fueron las más importantes patrocinadoras de la compañía.¹⁰⁹ El nuevo público también estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, las élites sociales y un gran número de homosexuales, que además se involucraron directamente con la compañía. Así que el talento de los bailarines, las capacidades publicitarias de Diaghilev y la imposición de un público nuevo dieron respetabilidad a la danza heterodoxa y se revolucionó la mirada del espectador y las imágenes de los y las bailarinas.

El bailarín aceptable no debe traspasar los ideales de la masculinidad hegemónica: debe controlar, lucir activo, poderoso. Nijinsky cumplió con estos ideales, pero fue más allá y produjo obras que desafiaron los estereotipos. Además, permitió "el restablecimiento de la belleza masculina en la danza, recuperando su propio derecho, no simplemente a través de la triunfante posesión de, o heroico soporte de la *ballerina*".¹¹⁰ Su expresividad permitió que los roles que representaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debe permanecer invisible. En sus obras introdujo innovaciones en la manera de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas, cargadas de sexualidad, que planteaban masculinidades alternativas.

Nijinsky consigue esto porque encontró los movimientos naturales y sencillos que lograban expresiones más inmediatas y radicales. Sus diseños corporales partían del significado en sí mismo, no del vocabulario disciplinario y artificial del ballet, ni de las formas acrobáticas y virtuosas preestablecidas. Con esto marcó un nuevo camino para la coreografía.

El poder de Diaghilev sobre los integrantes de la compañía era enorme. Interventía en la vida personal de los bailarines, especialmente de las mujeres,¹¹¹ y por supuesto, cuando en 1913 Nijinsky se casó con una de ellas, ambos fueron expulsados de los Ballets Rusos. A la salida de Nijinsky, el nuevo coreógrafo Leónide Massine (1895-1979) crearía un nuevo repertorio, destacando *Parade* porque trasladaba el cubismo al foro.

Después de los duros problemas que vivió la compañía por la primera guerra mundial, en 1922 hubo por primera vez una coreógrafa, Bronislava Nijinska (1891-1972). Ella creó obras como *Le Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Les Biches* (1924) y *Les Facheux* (1924).

La carrera de Nijinska inició en 1894 junto a su hermano. Después estudió en la escuela del Teatro Imperial, el Teatro Marinsky y formó parte de los Ballets Rusos de Diaghilev, pasando hasta el rango de bailarina principal. Permaneció en Rusia entre 1914 y 1921 y dentro del contexto revolucionario replanteó el ballet en términos teóricos y prácticos al publicar en 1920 un tratado sobre coreografía y fundar su "Escuela del movimiento". Sus principios establecían que el movimiento es la esencia de la danza y en ellos buscó las innovaciones coreográficas. En 1919, antes que nadie llegó a la danza abstracta, apartándose de la anécdota y la pantomima, y concibió la danza como un arte basado en el movimiento, independiente y autónomo. Desde 1917 trabajó en colaboración con la pintora Alexandra Exter, cuya obra es cercana a la vanguardia cubista-futurista. Fue una relación inusitada entre dos mujeres artistas que debieron desarrollarse en un mundo masculino, y que finalmente se rompió en 1927.

En el contexto de los años veinte, cuando se popularizó la redefinición de las fronteras genéricas, Nijinska experimentó en ese aspecto, pero logró trascender la moda. En sus obras expuso las convenciones genéricas del ballet, tomó a las mujeres como tema central y planteó sus problemáticas de una manera nueva. En *Les Noces* presentaba el matrimonio como un sacrificio;¹¹² las zapatillas de punta no eran utilizadas como símbolo de feminidad, sino como "cuchillos afilados" que golpeaban el piso y hablaban de la violencia del matrimonio. En *Les Biches* planteaba una crítica a la alta sociedad parisina de los años veinte y presentaba una relación lésbica. Como bailarina también trastocó los estereotipos genéricos y satirizó el rol de la *ballerina*, bailando en travesti, cuando ya no era usual.

Al igual que su hermano Nijinsky, ella promovía una estética modernista y sus obras mostraron una concepción diferente del género, apartada de la manera conservadora y "natural" de asumir la masculinidad y la feminidad.¹¹³ Se le consideró como una mujer que "realmente era un hombre"¹¹⁴ y que tenía la misma fuerza física de su hermano,¹¹⁵ lo que le permitió bailar papeles masculinos.

Bronislava Nijinska inició el movimiento del neoclasicismo en el ballet, es decir, el uso del vocabulario del ballet tradicional con una nueva expresividad. A pesar de su importancia y talento como creadora, no obtuvo el mismo reconocimiento que los coreógrafos varones de los Ballets Rusos, pues era una mujer en una actividad donde ellos predominaban; el propio Diaghilev declaró que hubiera sido una gran coreógrafa "si tan sólo hubiera sido un hombre".¹¹⁶ La presencia de Nijinska en la historia del ballet se ha revalorizado muy recientemente, y siempre se le menciona a la sombra de su hermano, a pesar de que su producción coreográfica entre 1914 y 1952 es muy numerosa, e inclusive algunas de sus obras se mantienen en el repertorio internacional.

Nijinska se vio obligada a abandonar los Ballets Rusos en 1925 debido a la llegada de Balanchine, sus diferencias con Cocteau y su interés por crear ballets sin argumento, además de la influencia que tuvo sobre ella su compañera Exter. Después trabajó en las compañías más importantes del mundo y fundó las suyas propias.

A partir de 1925, el nuevo coreógrafo fue George Balanchine, autor de *Jack in the Box* (1926), *La gata* (1927) y *Apolo y las musas* (1928), entre otras.¹¹⁷ En 1929, con la muerte de Diaghilev la compañía desapareció, dejando tras de sí una importante influencia en el mundo, por haber consolidado una nueva propuesta estética y desarrollado el ballet clásico.

Los enormes aportes de la compañía fueron el trabajo interdisciplinario de los artistas; la excelencia de sus bailarines y bailarinas; la difusión de sus propuestas, que llegaron a insertarse "en la sensibilidad artística de su época"; la transformación de la tradición académica, pues sus coreógrafos "fueron inventores no sólo de nuevos pasos, sino de un espíritu nuevo: hicieron danzar a todo el cuerpo, las piernas y los brazos y, a veces, a cada elemento a un ritmo distinto".¹¹⁸

La propuesta de los Ballets Rusos no fue única, aunque sí la de mayor influencia.¹¹⁹ Logró desarrollar un nuevo concepto del ballet y lo convirtió en un arte contemporáneo. Sin embargo, sus propuestas sólo fueron reformistas en el terreno de la técnica y el lenguaje coreográfico. Lograron renovar el código académico, pero sin abolirlo, "de ahí una contradicción interna entre los temas tratados y su formulación corporal",¹²⁰ pues siguieron expresándose con los movimientos contruidos por el ballet clásico y no lograron crear una propuesta corporal nueva aunque permitieron el resurgimiento de la danza masculina en el ballet por su radicalismo modernista. Los coreógrafos de los Ballets Rusos no lograron la total transformación de la danza. Ésta sólo podía provenir de las mujeres, quienes fueron más lejos, "buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del ser humano, por lo cual se vieron obligadas a crear un lenguaje, corporal y coreográfico, nuevo" y regresaron "a lo más esencial de la vitalidad humana".¹²¹

8. Imagen y mirada de las *ballerinas*

¿Cómo explicar a la *ballerina* y sus imágenes? ¿Cómo entender sus prácticas cuestionadoras y, al mismo tiempo, de sujeción al discurso patriarcal? ¿De qué manera vive la *ballerina* la violencia simbólica en su ámbito profesional?

Debido a la condición subalterna y de opresión que sufre la mujer y al intento que hace la *ballerina* para salir de ella, surge la mistificación de la

condición femenina, basada en el fomento de las características "positivas" que se le han impuesto a la mujer, como pasividad, docilidad y pureza, pues

a través de "lo femenino", se garantiza la permanencia del *statu quo* de la condición femenina, la cual adquiere su expresión concreta en el "privilegio femenino" y el "trato galante". El primero es la ventaja económica de ser mantenida y el segundo, la obtención de un rango social de trato preferente. Y para conservar ambos, las mujeres [*ballerinas*] desarrollan la actitud concomitante de "conservadoras" del orden social establecido; por esta razón, la mujer se convierte en el principal defensor y transmisor de la ideología patriarcal.¹²²

La mujer juega y negocia con el hombre para tener poder; la *ballerina* acepta el predominio del hombre como maestro y coreógrafo, a cambio de seguir siendo el centro escénico en el ballet. Acepta los valores impuestos a través de la danza para cautivar al público y mantener su condición femenina de cierto privilegio. Utiliza su belleza y arte para conseguirlo. La *ballerina*, a través de su propio cuerpo y su acción, defiende y transmite la ideología patriarcal, al reproducir la imagen de mujer que maestros y coreógrafos construyen en el ballet.

El ballet, como el arte en general, que es "a menudo resultado de la búsqueda de un reino de la sensibilidad para escapar a los confines del hogar, puede convertirse en una trampa para las mujeres".¹²³ Porque la mujer, a pesar de su poder sobre el escenario, ha terminado por reforzar los patrones hegemónicos patriarcales. Al imponerse el punto de vista masculino en el ballet, y no sólo en cuanto a la producción y recepción del arte, se garantizó, según Silvia Bovenschen, que "a pesar de nuestros fervorosos intentos, esa esfera siguiera siendo externa, extraña y remota. Ésta no era más que una de las razones de nuestra exclusión, entre las diversas estrategias abiertas y lúcidas, empleadas por los hombres para reprimirnos cuando encontraban que nuestros poderes perceptivos no estaban suficientemente mutilados".¹²⁴

Dentro de la danza, el género del ballet clásico es el que articula más claramente la ideología del patriarcado en términos estéticos y políticos, por sus formas narrativa y técnica y por su efecto sobre el cuerpo femenino. A través de este género dancístico, los hombres (como coreógrafos y espectadores) se apropian de la mujer, en la medida en que ésta internaliza esa forma dancística en su propio cuerpo, convirtiéndolo en un "cuerpo colonizado".¹²⁵

Los personajes del ballet tradicional, especialmente del romántico, son contradictorios; por un lado muestran la idealización de las mujeres y, por otro, al realizarlos la *ballerina* despliega una enorme energía física para aparentar debilidad y ligereza. La *ballerina* gasta su fuerza física y su creatividad para

cristalizar el ideal masculino de la debilidad. En esta forma dancística el arte y el cuerpo de las mujeres no va dirigido a ellas mismas, sino a quien las mira y las desea.

Las mujeres se han visto a sí mismas a través de los ojos de los hombres; ellos las han construido según sus criterios, como lo *otro*, lo que los complementa.

En el orden masculino, la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e incompleta. Como el orden cultural está gobernado por hombres, pero las mujeres siguen perteneciendo a él, utilizan también las normas de las que ellas mismas son objeto. Es decir, la mujer está a la vez *involucrada* y *excluida* en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer, esto significa verse viendo *que es vista* y *cómo es vista*. Ella ve el mundo a través de las gafas masculinas. Está fijada en una auto-observación refractada en la mirada crítica del hombre, y ha abandonado la observación del mundo exterior a la amplia mirada de él. Así, su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal. Para encontrar su propia imagen, debe liberar al espejo de las *imágenes de mujer* pintadas sobre él por la mano masculina.¹²⁶

La mirada masculina (como poseedora de la imagen) es fundamental para que la danza exista como hecho escénico. En el ballet romántico fue esa mirada la que guió a las *ballerinas*, su danza y sus imágenes, convirtiéndolas en elementos pasivos, que "son vistos" como cuerpos sexuados y representaciones ajenas a su propia experiencia: como el lugar del deseo.

Al idealizar la imagen de la mujer a través de la *ballerina*, el ballet "no sirve para representar la experiencia de la mujer particular que está bailando en el foro, sino su rol en las vidas y fantasías de los hombres directores, coreógrafos y miembros de la audiencia".¹²⁷ El quehacer de la *ballerina* romántica, su trabajo técnico e interpretativo, está dictado por hombres. Ella está formada por el maestro, baila una obra creada por el coreógrafo, su danza es promovida por un empresario y quien consume el producto artístico es un espectador. Todos son hombres (aunque también existen ejemplos de mujeres en esas funciones, pero son mínimos en el mundo, con excepción de las espectadoras). Ellos se apropian del cuerpo de la bailarina, y en función de su placer, le imponen el ideal masculino.

El maestro y el coreógrafo determinan su quehacer en función de la mirada masculina, y ofrecen a la bailarina a la mirada de los otros hombres (espectadores), intercambiándola por prestigio, poder o riqueza. La *ballerina* no es percibida como una artista creativa sino como un medio para proyectar la visión masculina privada, y cuyo cuerpo entra al sistema de intercambio

patriarcal: es una forma contemporánea del intercambio de mujeres del que habla Gayle Rubin.¹²⁸ El poder del cuerpo femenino está hecho, dentro del ballet, para existir y circular en el sistema de intercambio entre hombres.

La *ballerina*, por su parte, internaliza el ideal masculino y busca satisfacer la mirada masculina. Ella es consciente de que su función y objetivo es representar ese ideal¹²⁹ y centra su atención en "agradar". La mirada masculina, como parte de las relaciones de poder en el ballet, es un medio de supervisar y controlar a las mujeres; ellas internalizan la mirada y viven confinadas bajo un constante sentido de vigilancia, se asoman a sí mismas en el espejo real o en el interior, volviendo la mirada contra ellas.

El ballet explota las imágenes estereotipadas de la sexualidad femenina (cualidades virginales o de prostituta, María o Eva) y la *ballerina* participa activamente en ese proceso, identificándose con ellas. Su cuerpo y su trabajo no le pertenecen, sino a la mirada del otro. Ella "se muestra como pura actriz de su 'identidad'"¹³⁰ femenina y se convierte en un objeto sexual disponible para dar placer visual al espectador o voyeurista: se convierte en objeto para otros.

Sin embargo, sobrevive una contradicción, la que permite que esa danza sea un cuestionamiento al discurso y prácticas dominantes. El ballet, como disciplina y como cuerpo vivido, forma y entrena al cuerpo femenino y permite que la mujer tenga una mayor conciencia de sí misma; no olvida ni divide su cuerpo, está presente como una totalidad. El discurso kinético de la danza le provoca emociones y sensaciones, le modifica su interioridad y le provee de un medio de autoconocimiento, permitiéndole, por tanto, elaborar su propia autorrepresentación.

Aunque la disciplina dancística le da a la *ballerina* un medio de autoconocimiento, su fin último es el escenario, es decir, su trabajo se encamina irremediamente a convertirse en objeto de la mirada del otro, del placer del otro. Su actividad está finalmente determinada por el hecho de mostrarse para los demás y en eso encuentra su gozo. Es un juego donde participan ella y el otro: ella exhibiéndose narcisísticamente para agradar al otro, él mirándola y deseándola al encontrar en ella su ideal y su placer.¹³¹

Con ese juego, el poder del cuerpo de la mujer se debilita; en su lugar aparece un cuerpo fetichizado que, aparentemente sin esfuerzo, es manipulado por el bailarín varón. Éste toma a la mujer, la eleva, la carga, la sacude; la pasa por sus hombros, sus piernas: la *ballerina* le pertenece y la manipula.¹³²

¿Cómo es esto percibido a partir de la mirada masculina? Artistas y críticos han hablado sobre el papel desempeñado por la *ballerina* para la satisfacción de sus deseos. Gautier, cuyo criterio expresa el predominante en el Romanticismo, describe la naturaleza del ballet sólo como el medio para exhibir

cuerpos hermosos y bellas formas, y expresar las pasiones, la agresividad de los hombres y la gentil resistencia de las mujeres. Hace una fetichización de la *ballerina* y rechaza al bailarín varón.

También Jules Janin ataca a los bailarines pues, para él, los hombres están hechos para “sostener un mosquete y una espada y para usar un uniforme” y no para bailar como lo hacen las mujeres. Le resultan intolerables y se felicita de haberlos removido del foro en el Romanticismo.¹³³

Tanto a Gautier como a Janin les parece que los bailarines varones minimizan el poder y la autoridad de los hombres (al exhibirse, es decir, al tomar una posición “femenina”). En tanto, consideran que las mujeres se convirtieron en el centro del ballet con el fin de ser poseídas como objetos de deseo.

Por su parte, George Balanchine definió el papel que debe jugar la *ballerina* vista a través de la mirada del hombre (coreógrafo y espectador):

El principio del ballet clásico es la mujer. La mujer es reina [...] el hombre es príncipe consorte [...] si la mujer fuera menos importante entonces no sería ballet. El cuerpo de la mujer es más flexible, tiene más técnica. ¿Por qué? ¿Por qué es Venus la diosa del amor, y no es un hombre? Es de la manera que es. La mujer es como es. Ellas no tienen que pelear ni ir a la guerra. Los hombres pueden ser generales si quieren, o doctores o lo que sea. Pero la función de la mujer es fascinar al hombre.¹³⁴

Balanchine sostiene que “el ballet es una cosa puramente femenina; es un jardín de hermosas flores y el hombre es el jardinero”.¹³⁵ Identifica a la *flor-ballerina* como pasiva, entrenada para servir al ideal estético del *jardinero-hombre*, y es éste el que posee el conocimiento sobre la creación dancística y el que le dará valor al cuerpo de la bailarina a través de su mirada. Balanchine afirma: “Cuando tienes un jardín lleno de flores, no les preguntas ¿qué quieren decir? ¿cuál es su significado? Tú solamente las disfrutas”.¹³⁶ Para él, la mujer sólo es un objeto de deseo que debe aceptar su inferioridad en el campo de la acción y la creatividad.¹³⁷

El bailarín Igor Youskevitch opina en el mismo sentido, y sostiene que el *pas de deux* tradicional del ballet es una representación de la vida donde el hombre, como un caballero galante, ayuda a la mujer y voluntariamente se presta para darle confort. Por su parte, los bailarines varones muestran en el ballet sus inclinaciones como líderes y héroes. Reflejando los estereotipos genéricos, sostiene que el sexo femenino no necesita una motivación significativa para bailar, pues es el bailarín masculino quien debe justificar la acción.¹³⁸

A la mirada masculina no le interesa el significado del cuerpo, espíritu, mente o imaginación femeninas; sólo está interesada en satisfacer su placer y deseo de poder, y en que se cumplan sus demandas en los cuerpos femeninos

jóvenes, blancos y delgados. Planteado en esos términos, el ballet clásico borra a la mujer como sujeto y manipula su cuerpo.

Dentro de esta lógica del ballet, las *ballerinas* han debido actuar pasivamente y soportar ser consideradas como ideal de belleza:

Las mujeres debían ser hermosas o, por lo menos, fascinantes... [así] obedecía a la estética del más fuerte. Toda mujer [*ballerina*] se identificaba con el imperativo prescrito de superar a cualquier otra mujer [*ballerina*]... Se trata de un concepto convencional de lo estético que opera mediante superlativos, mediante ideas que supuestamente expresan lo grande, lo excepcional, lo especial, lo significativo.¹³⁹

Así se dio la competencia entre las *ballerinas*, midiéndose en términos de la estética impuesta por los hombres y utilizando superlativos que en realidad ocultaban a la mujer que existía dentro de la *ballerina*: ésta sólo era un exterior que sojuzgó a las mujeres por la imagen que se construyó de ella.

Por otro lado, el hecho de que la *ballerina*, especialmente la romántica, defendiera con gran fuerza su jerarquía sobre el foro, muestra (contradictoriamente) su pasividad, ya que

la mujer que atrae las miradas de todos sólo era aparentemente narcisista. En realidad, no existía para sí misma, sino sólo para los demás. Y lo que resulta todavía más triste, y que hacía tan vacías a las mujeres más hermosas, es que los demás no existían para ella. Esa mujer era puramente pasiva, un objeto solamente. Era amada, pero ella misma no amaba; era vista, pero ella no veía.¹⁴⁰

En el siglo XX se mantiene el equilibrio asimétrico del patriarcado en el ballet. Por un lado, está el poder del bailarín y, por otro, la fragilidad de la mujer. Lincoln Kirstein, apologista de Balanchine, sostiene en 1959 que los "bailarines varones hacen a las mujeres más femeninas",¹⁴¹ y para el crítico norteamericano Clive Barnes la danza masculina "es mucho más excitante que la femenina, por su vigor, poder y brillante energía".¹⁴²

El ballet enfatiza la diferencia entre hombres y mujeres. Ella usa zapatillas de punta, él carga y manipula a la *ballerina*; ella es frágil, él exhibe su poder y control. El *pas de deux* hace referencia al amor heterosexual en el nivel literal y metafórico. "El contraste en los vocabularios de movimiento, roles narrativos y vestuario para hombres y mujeres refuerza estas posiciones y distinciones":¹⁴³ las representaciones de género reflejan y refuerzan el sexismo que impera en la sociedad.

El bailarín varón es activo, su masculinidad está representada por la fuerza, el que conduce la acción y "el creador más que el creado".¹⁴⁴ Esto tiene

una implicación en las diferencias genéricas, producto de la "naturaleza" que se expresan en el vestuario, la imagen corporal, el vocabulario de movimiento, el entrenamiento técnico, la narrativa y el *pas de deux*.

Todo esto es "producto de siglos de codificación patriarcal sobre la diferencia de los géneros",¹⁴⁵ y de la lectura histórica del cuerpo que ha significado el ballet. Esta fue cuestionada y combatida por las mujeres de la nueva danza, quienes demostraron que la codificación puede refuncionalizarse hacia la autorrepresentación y la construcción de la propia identidad.

Notas

- ¹ Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944, p. 309.
- ² Alessandro Pantremoli y Patrizia La Rocca, *Il Ballare Lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milán, Vita e Pensiero, 1987, p. 176.
- ³ Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981, p. 65.
- ⁴ Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981, p. 122. Existen miniaturas, a modo de maquetas, donde se representan los diferentes diseños que se utilizaron en cada una de las escenas; véase Patrizia Castrelli et al., *Messa et Arte del Danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro et la Danza Nelle Corti Italiane del XV Secolo*, Italia, Pesaro, s/f, pp. 24 y 25.
- ⁵ Ellen Switzer, *Dancers! Horizons in American Dance*, Nueva York, Atheneum, 1982, p. 13.
- ⁶ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 90.
- ⁷ Arnold Haskell, *Anatomía del ballet*, México, Novaro, 1958, p. 24.
- ⁸ *Ibid.*, p. 25.
- ⁹ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 394.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 396.
- ¹¹ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 101.
- ¹² Néstor García Canclini, "Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/CNCA, 1990, p. 23.
- ¹³ San Agustín, cit. en Roger Garaudy, *Danzar su vida*, México, CENIDI DANZA-INBA, 1995, p. 13.
- ¹⁴ Cuando el criterio que se usaba para descalificar a la danza eran los diez mandamientos, se decía que las connotaciones sexuales pecaminosas de la danza agredían los mandamientos sexto y noveno (no fornicarás y no desearás la mujer de tu prójimo); en Alessandro Arcangeli, "Dance under Trial: The Moral Debate 1200-1600", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 20, vol. XII, Londres, otoño de 1994, p. 129.
- ¹⁵ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁶ Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, 1988.
- ¹⁷ Jacques Gélis, "La individualización del niño", en *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, en *Historia de la vida privada*, vol. 5, Buenos Aires, Taurus, 1990, p. 317.
- ¹⁸ Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1993, p. 74.
- ¹⁹ La gran bailarina del siglo XIX, Carlotta Grisi, cuenta que su maestro y esposo Jules Perrot "se paraba sobre mis caderas como el Coloso de Rodas mientras yo estaba acostada en el piso boca abajo. Era para abrir mis caderas"; cit. en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 155. Este tipo de ejercicios y de procedimientos para forzar el cuerpo a pesar del dolor es cotidiano en la danza, inclusive actualmente.

- ²⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1989, p. 141.
- ²¹ *Ibid.*, p. 159.
- ²² *Ibid.*, p. 164.
- ²³ Rachel Vugier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, Ontario, The Mercury Press, 1994, p. 200.
- ²⁴ Cit. en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 119.
- ²⁵ Spire Pitou, *The Paris Opera. An Encyclopedia of Opera, Ballets, Composers and Performers. Genesis and Glory 1671-1715*, Connecticut, Greenwood Press, 1983, p. 250.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 312.
- ²⁷ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 128.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 128.
- ²⁹ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 442.
- ³⁰ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 149.
- ³¹ Noverre, cit. en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 151.
- ³² *Idem.*
- ³³ Según el maestro de ballet alemán Johann Pasch, cit. en Ann Daly, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 3, # 6, Nueva York, 1987-1988, p. 57.
- ³⁴ Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, pp. 91-92.
- ³⁵ Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 31.
- ³⁶ Christy Adair, *op. cit.*, pp. 90-91.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 157.
- ³⁸ George Balanchine, en Francis Mason (ed.), *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, Nueva York, Doubleday, 1954, p. 456.
- ³⁹ Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, pp. 136-137.
- ⁴⁰ Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 26.
- ⁴¹ Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 132.
- ⁴² Amparo Moreno, *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Barcelona, Lasal, 1986, pp. 35-36.
- ⁴³ Michel Foucault, *La historia de la sexualidad I*, cit. en Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, University of Chicago, 1988.
- ⁴⁴ Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad*, México, FCE, 1989, p. 203.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 204.
- ⁴⁶ Michelle Perrot et al., "Se levanta el telón", en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, en *Historia de la vida privada*, vol. 7, Madrid, Taurus, 1991, p. 51.
- ⁴⁷ Olympe de Gouges es una mujer muy importante para el feminismo, pues cuestionó que los hombres de la Ilustración no respetaran la igualdad entre sexos; los acusó de haberse convertido en despotas al negar los "derechos naturales inalienables y sagrados" de la mujer, condición para alcanzar la justicia y felicidad de toda la sociedad. En su "Declaración de derechos de la mujer y de la ciudadana" planteó la necesidad de que los derechos y obligaciones fueran iguales para hombres y mujeres. El único trato igualitario que recibió fue haber sido sentenciada a morir en la guillotina, al igual que los hombres, por expresar sus ideas. Olympe de Gouges, "Los derechos de la mujer", en Olympe de Gouges et al., *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- ⁴⁸ Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 144.
- ⁴⁹ Jules Simon, *L'Ouvrière*, 1861, cit. en Michelle Perrot y Anne Martin-Fugier, "Los actores", en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, *op. cit.*, p. 305.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 305.
- ⁵¹ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, pp. 119-149.
- ⁵² Cit. en Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 34.

- ⁵³ *Ibid.*, p. 35.
- ⁵⁴ Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 146.
- ⁵⁵ *Ibid.*, pp. 145-147.
- ⁵⁶ Juliet Neidish, "Whose Habitation is the Air", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975, pp. 4-17.
- ⁵⁷ Paul Mahalin, *Les Demoiselles de l'Opéra*, en *Les Julies Actrices de Paris*, 5 vols., Paris, 1868-1889, cit. en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 173.
- ⁵⁸ Anónimo, *Les adieux de Mlle. Taglioni*, Paris, 1837, cit. en *ibid.*, p. 173.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.
- ⁶⁰ Alain Corbin, "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, en *Historia de la vida privada*, vol. 8, Madrid, Santillana, 1991, pp. 139-140.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 153.
- ⁶² Erik Aschengreen, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, *Dance Perspectives*, núm. 58, Nueva York, verano de 1974.
- ⁶³ El personaje de la silfide había sido utilizado en novelas, poemas y obras teatrales desde mediados del siglo XVIII; véase Juliet Neidish, *op. cit.*
- ⁶⁴ Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, México, CNCA/Alianza Editorial, 1991, p. 123.
- ⁶⁵ El tutú es "un corpiño muy escotado, con leves mangas y falda a media pantorrilla o hasta los tobillos, hecha de varias capas de gasa o tul"; en *ibid.*, p. 124.
- ⁶⁶ Erik Aschengreen, *op. cit.*, p. 17.
- ⁶⁷ *Idem.*
- ⁶⁸ Marie Taglioni se casó en 1832 con el conde Gilbert de Voisins en Londres por la iglesia y en 1834 en París por lo civil. En 1836 nació su hija y en 1842 su hijo; se divorció de su marido en 1844; en Sarah C. Woodcock, "Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: part I", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 1, vol. VII, Londres, primavera de 1989, p. 3. Según los testimonios de su alumna Margaret Rolfe el padre y el marido de Taglioni se gastaron la fortuna que ella había hecho durante su carrera; en Sarah C. Woodcock, "Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: part II", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 2, vol. VII, Londres, otoño de 1989, p. 55.
- ⁶⁹ El poeta Teófilo Gautier tiene gran importancia dentro del ballet francés del siglo XIX porque es el único de los escritores románticos que tuvo una cercana asociación con este medio. Su relación con el ballet no sólo se dio por su amor hacia Carlotta Grisi y sus aventuras con muchas bailarinas, acompañado de otros artistas de la época, como los escritores Gérard de Nerval y Arène Houssaye y el pintor Camille Rogier, entre otros, sino porque intervino directamente en la creación de libretos para ballets y defendió este arte en una sociedad que no le daba la misma importancia que a las otras artes. Además, gracias a sus escritos sobre crítica de danza es posible conocer el concepto que se tenía sobre la danza y las bailarinas en su época.
- ⁷⁰ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 221.
- ⁷¹ Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 36.
- ⁷² La danza española fue la culminación de la sensualidad y se impuso como moda en los ballets de la década de 1830. Fue Dolores Serral quien la introdujo en la Ópera de París y Gautier habló extasiado de su voluptuosidad. En 1837, en *La Muette de Portici*, las hermanas Noblet ejecutaron una danza española que fue calificada por Gautier como un prodigio exorbitante porque contenía movimientos con la más provocativa voluptuosidad; en Erik Aschengreen, *op. cit.*, p. 22. Dentro del Romanticismo se incorporaron danzas folclóricas de diversos países, y España hizo aportaciones especiales e inclusive logró consolidar la escuela clásica del bolero, que formó parte del repertorio de las grandes estrellas.
- ⁷³ En Estados Unidos permaneció por dos años, 1840-1842, donde obtuvo un gran éxito. El presidente Van Buren y su gabinete le dieron una recepción en Washington, y los miembros del

- Congreso ofrecieron un banquete en su honor en el Capitolio; en George Balanchine, *op. cit.*, p. 445.
- ⁷⁴ Este tema fue tratado en varios trabajos de la literatura francesa a principios de la década de 1830. Una fuente importante para el Romanticismo francés fue Lord Byron y su dualidad sexual. Para Hugo, Byron es una constante obsesión por su doble naturaleza: "delicado y terrible, bonito y monstruoso, que es menos de nuestro sexo que del otro, es menos del otro sexo que del otro mundo, mujer por *la main*, demonio por *la pied*"; cit. en Erik Aschengreen, *op. cit.*, p. 23.
- ⁷⁵ *Idem*.
- ⁷⁶ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 170.
- ⁷⁷ Serge Lifar, *La danza*, Barcelona, Labor, 1968, p. 68.
- ⁷⁸ Susan Reimer Sticklor, "Angel with a Past", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals*, *op. cit.*, p. 27.
- ⁷⁹ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, pp. 119-149.
- ⁸⁰ Charles de Boigne, *Petits memoires de l'Opéra*, Paris, 1957, cit. en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 169.
- ⁸¹ Bournonville, cit. en Serge Lifar, *op. cit.*, p. 64.
- ⁸² Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 169.
- ⁸³ Bournonville, cit. en Serge Lifar, *op. cit.*, p. 64.
- ⁸⁴ Como por ejemplo Carlotta Grisi en el ballet *La Péri*, presentado en la Ópera de Paris en 1843. La bailarina se tenía que lanzar desde una plataforma de dos metros de alto para aterrizar en los brazos de su partner, Lucien Petipa. En una función debió repetir el salto varias veces, hasta que el público estuvo satisfecho; en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 149.
- ⁸⁵ Christy Adair, *op. cit.*, p. 96.
- ⁸⁶ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 166.
- ⁸⁷ Rachel Vigier, *op. cit.*, p. 55. Esta autora hace observaciones muy interesantes en cuanto al significado de la obra de Degas como pintor de bailarinas.
- ⁸⁸ Morela Patrozi, "Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1995.
- ⁸⁹ Una gran pérdida fue la muerte de Emma Livry (1842-1862). Alumna de Marie Taglioni, quien creó para ella el ballet *Le Papillon* (1860). En una prueba de vestuario, su vestido se incendió y ella se quemó casi completamente; estuvo ocho meses agonizando hasta morir y con ella, la más brillante esperanza de Francia; en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 158.
- ⁹⁰ Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 38.
- ⁹¹ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 20.
- ⁹² Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore*, cit. en Ann Daly, *op. cit.*, p. 63.
- ⁹³ Petipa estructuró las obras incorporando episodios pintorescos, ajenos al tema del ballet, al modo de una revista. Introdujo los *pas de deux*, las variaciones para los bailarines principales, codas y saludos. "Hace suyos los efectos del *music-hall* en beneficio de la danza"; en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 180.
- ⁹⁴ Dice Garaudy que "fuera de los lugares reservados para el soberano, su corte y sus altos funcionarios, los boletos se venden por abonos a la aristocracia de sangre y de riqueza; a veces esos abonos se transmiten de generación a generación dentro de la misma familia"; en Roger Garaudy, *op. cit.*, pp. 22-23.
- ⁹⁵ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 178.
- ⁹⁶ Serge Lifar, *op. cit.*, p. 80.
- ⁹⁷ La madre de Karsavina permite que su hija estudie en el Ballet Imperial, porque el ballet era una carrera "segura"; en Christy Adair, *op. cit.*, p. 104.
- ⁹⁸ George Balanchine, *op. cit.*, p. 470.
- ⁹⁹ Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 162.
- ¹⁰⁰ Paul Valéry, en *L'Âme et la Danse*, cit. en Roger Garaudy, *op. cit.*, pp. 23-24.
- ¹⁰¹ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰² Serge Lifar, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰³ En 1909 se dieron las primeras presentaciones como parte de un intento de Diaghilev de promover el arte ruso. En 1910 su amante Nijinsky fue despedido del Teatro Marinsky y Diaghilev se vio obligado a hacer permanente esa nueva compañía, teniendo a Fokine como coreógrafo, a Cecchetti como maestro y a Karsavina, Nijinsky y Bolm como bailarines principales. Pavlova fundó su propia compañía en 1913 y sólo actuaba como huésped de los Ballets Rusos. En 1911 la compañía tomó el nombre de Ballets Rusos, coordinada por Diaghilev y bajo la dirección artística de Alexander Nicolaievich Benois.

¹⁰⁴ En 1914 se refirió a sus cinco principios en una carta dirigida al diario *The Times*. El primero de ellos es no tomar los movimientos ya establecidos sino crear formas nuevas y expresivas de acuerdo con el tema. El segundo es que la danza sólo tiene significado si expresa una acción dramática y no puede ser un mero divertimento. El tercero es que los gestos sólo pueden usarse según el estilo del ballet y no reducirse a las manos ni a la cara, sino que deben involucrar al cuerpo de manera integral. El cuarto es que el uso de los grupos dancísticos debe ser con fines expresivos, no ornamentales. El quinto es la fusión, en situación de igualdad, de la danza con las otras artes, sin que se convierta en esclava de la música o los decorados, sino desarrollando libremente sus poderes creativos; en Mikhail Fokine, "Letter to *The Times*", Londres, 6 de julio de 1914, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, pp. 257-261.

¹⁰⁵ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰⁶ Trabajaron con los Ballets Rusos, como colaboradores y consejeros, artistas de la talla de los compositores Stravinsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Fauré, Satie, Respighi, De Falla, Prokofiev, Poulenc, Auric, Milhaud, Dukelsy, Rieti, Lambert, Berners, Sauguet y Nabokov; los diseñadores fueron los pintores Benois, Roerich, Bakst, Soudeikine, Doboujinsky, Larionov, Picasso, Derain, Matisse, Braque, Gris, Utrillo, Miro, Tchelitchev, Di Chirico y Rouault. Entre las bailarinas estaban, además de Pavlova y Karsavina, Lopokova, Spessivtzeva, Dubrovska, Nemtchinova, Sokolova, Tchernicheva, Egorova, Nijinska, Danilova y Markova. Entre los bailarines estaban Nijinsky, Fokine, Vladimiroff, Bolm, Mordkin, Novikoff, Volinine, Cecchetti, Massine, Woicikowski, Idzikowski, Dolin y Lifar. Los coreógrafos fueron Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska y Balanchine; en George Balanchine, *op. cit.*, pp. 447-448.

¹⁰⁷ Esta obra la trabajó Nijinsky con el método de Emile Jacques Dalcroze, que sería después retomado por muchos otros artistas de la nueva danza.

¹⁰⁸ Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995, p. 75.

¹⁰⁹ Entre las patrocinadoras estaban Misia Edward, la marquesa de Ripon, Lady Ottoline Morrel, Lady Juliet Duff, Margot Asquith y Lady Cunard, y después Coco Chanel; en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁰ Lesley-Anne Sayers, "She Might Pirouette on a Daisy and it Would not Bend": Images of Femininity and Dance", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993, p. 166.

¹¹¹ Por ejemplo, cuando Lydia Sokolova se embarazó Diaghilev le sugirió el aborto, a lo que ella se negó; en Christy Adair, *op. cit.*, p. 109.

¹¹² *Ibid.*, p. 110.

¹¹³ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁴ Ninette de Valois, cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁵ Lydia Sokolova describe a Nijinska como una mujer no femenina, inmensamente fuerte, con músculos de acero en brazos y piernas, y que hacía recordar a Vaslav Nijinsky; cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*

¹¹⁶ Diaghilev, cit. en Lynn Garafola, "Bronislava Nijinska: A Legacy Uncovered", en *The Body as Discourse. Women and Performance*, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁷ Balanchine es uno de los dos bailarines, maestros y coreógrafos rusos que difundieron la escuela neoclásica. Balanchine (1904-1983) se desarrolló principalmente en Estados Unidos, im-

pulsando al ballet con gran fuerza, y Serge Lifar (1905-1986), quien renovó el ballet dentro de la Ópera de París.

¹¹⁸ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 187.

¹¹⁹ También los Ballets Suecos (1920-1925 en París) buscaban la renovación del arte coreográfico. El director fue Rolf de Maré y el coreógrafo principal Jean Börlin.

¹²⁰ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 192.

¹²¹ Lin Durán, *La humanización de la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, p. 10.

¹²² Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, México, UNAM, 1985, p. 16.

¹²³ Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 25.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Así lo caracteriza Rachel Vigier en Rachel Vigier, *op. cit.*

¹²⁶ Sigfrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁷ Ann Cooper Albright, "Mining the Dancefield: Spectacles, Moving Subjects and Feminist Theory", en *Contact Quarterly*, primavera/verano de 1990, p. 34.

¹²⁸ Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996, pp. 35-96.

¹²⁹ Una bailarina de la Ópera de París declara: "Como bailarinas, nuestra meta es representar el ideal de los hombres"; cit. en Rachel Vigier, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁰ Paul-Laurent Assoun, *Freud y la mujer*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, p. 21.

¹³¹ Para entender el narcisismo de la bailarina es necesario hacer referencia a Assoun, quien sostiene que Freud introduce la "falicización" del cuerpo de la mujer al hablar "del narcisismo femenino en la pubertad. En ese momento parece surgir por el desarrollo de los órganos sexuales femeninos, latentes hasta entonces, una intensificación del narcisismo primitivo, que resulta desfavorable a la estructuración de un amor objetivado regular y acompañado de hiperestimación sexual"; en Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, pp. 18-19.

La púber hace un autoinvestimiento "fálico" porque surge como mujer para la mirada del otro (el padre y después la mirada masculina) y "parecería que el amor por el otro puede depender de la imagen del amor provocado por ella —y de algún modo 'desde' su narcisismo carnal— en el otro"; *ibíd.*, p. 19. De la misma manera, la bailarina encuentra su placer narcisista en el hecho de despertar admiración y aceptación en la mirada masculina: ahí encuentra ella su gozo y se convierte en falo. El deseo que despierta la bailarina en la audiencia (dentro del término mirada masculina) va más allá de un deseo genital. En términos de Lacan, el deseo es "una inadecuación estructural en el sujeto humano que lleva a los individuos a luchar para siempre, a buscar nuevas maneras de compensar la pérdida elemental de una ilusión psíquica de unidad"; en Ellie Ragland-Sullivan, "Jacques Lacan. Feminism and the Problem of Gender Identity", en Sneja Gunew (ed.), *A Reader in Feminist Knowledge*, Londres, Routledge, 1991, p. 214.

Las compensaciones las buscará en el lenguaje, los bienes materiales, los sistemas de creencias, las bellas bailarinas que se exhiben también buscando esa compensación, etcétera. Desde una perspectiva imaginaria, el falo es el significante de la pérdida inherente en el deseo. El falo "hace posible que objetos heterogéneos en la vida sean objetos equivalentes en el orden del deseo humano"; en Juan David Nasio, "El concepto del falo", en *Enseñanza de siete conceptos cruciales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Gedisa, 1989, p. 48.

El espectador que busca compensar su pérdida elemental y encuentra el deseo en la bailarina hace un investimento fálico en ella.

El falo lacaniano no es el pene o el padre real. El significante fálico está en el origen de la cultura y arbitrariamente vincula lo masculino —padre— con los principios de la Ley y la realidad, poniéndolo en oposición a los principios vinculados con la madre de Deseo y subjetividad; en Ellie Ragland-Sullivan, *op. cit.*, p. 219.

El hombre busca el falo porque le significa poder y prestigio y la ballerina toma esa forma para satisfacer una necesidad (y por su narcisismo). "El falo simbólico significa y recuerda que todo deseo en el hombre es un deseo sexual, es decir, no un deseo genital sino un deseo tan insatisfecho como el deseo incestuoso al cual el ser humano hubo de renunciar. Afirmar con Lacan que el falo es el significante del deseo implica recordar que todas las experiencias eróticas de la vida infantil y adulta, todos los deseos humanos (deseo oral, anal, visual, etc.) estarán siempre marcados por la experiencia crucial de haber tenido que renunciar al goce de la madre y aceptar la insatisfacción del deseo"; en Juan David Nasio, *op. cit.*, p. 49.

Por eso los hombres someten, en la ballerina, el poder del cuerpo de la mujer, ya que en él se encuentra el gran poder de la madre, al que ellos aman y temen. "La dominación de las mujeres por la mirada masculina es parte de la estrategia patriarcal para contener la amenaza que la madre encarna, y controlar los impulsos positivos y negativos que tienen hacia la madre y que han dejado huella en el inconsciente del hombre"; en A. Kaplan, cit. en Christy Adair, *op. cit.*, p. 81.

La imagen y cuerpo de la bailarina deben ser sometidos por el peligro que representan para los hombres: el peligro de encontrarse con el deseo.

¹³² El cuerpo de la mujer, al ser manipulado por el bailarín, se convierte en su falo; en R. English, cit. en Christy Adair, *op. cit.*, p. 78.

¹³³ Jules Janin, cit. en Ann Daly, *op. cit.*, p. 59.

¹³⁴ Richard Kraus y Sarah Chapman, *History of the Dance in Art and Education*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1981, p. 173.

¹³⁵ Balanchine, cit. en Rachel Vigier, *ibid.*, p. 58.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁷ Gelsey Kirkland, una de las bailarinas de Balanchine, en su autobiografía *Dancing on my Grave* (1986) describe su vida como bailarina, incluyendo dietas y cirugía plástica en su esfuerzo por tener un cuerpo perfecto. También habla sobre el autoritarismo de Balanchine que no daba posibilidad de que los bailarines se expresaran.

¹³⁸ Igor Youskevitch, 1969, cit. en Judith Lynne Hanna, "Do We Teach Sex Roles Through Dance?", en *Dance Teacher Now*, septiembre de 1988, p. 39.

¹³⁹ Elisabeth Lenk, "La mujer, reflejo de sí misma", en Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴¹ Ann Daly, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴² *Ibid.*, p. 61.

¹⁴³ Cynthia J. Novak, "Ballet Gender and Cultural Power", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴ Ann Daly, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.



Foto 1. Marie-Anne de Cupis de Camargo.

Tomada de Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981, p. 136.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 2. Grabado del siglo XIX. Escena de *La Sylphide*. James sigue a la silfide.
Tomada de Mario Pasi (coord.), *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 98.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 3. Fanny Elssler como Zoë en *La Volière*. 1838.

Coreografía de su hermana Teresa.

Litografía de Gauci del dibujo de J. Deffett Francis.

Tomada de Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981, p. 148.

Reproducción: Christa Cowrie.

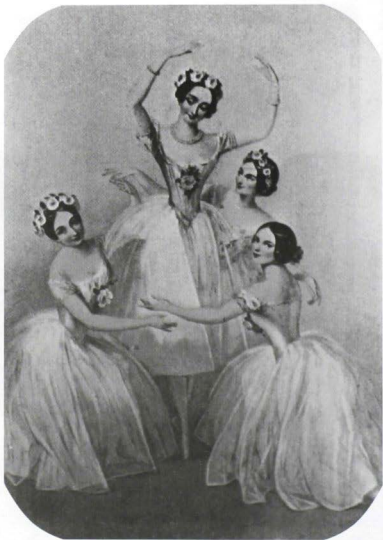


Foto 4. Marie Taglioni, Carlota Grisi, Lucile Grahn y Fanny Cerrito en *Pas de Quatre*. Coreografía de Jules Perrot.

Tomada de Mario Pasi (coord.), *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 116.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 5. Nijinsky en *Schéhérazade*. 1911.
Coreografía de Mikhail Fokine.
Tomada de *Performing Arts*, Nueva York, Facts on File, 1980, p. 87.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 6. Escena de *La boda*. 1923. Ballets Rusos de Diaghilev.

Coreografía de Bronislava Nijinska.

Tomada de Mario Pasi (coord.), *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 194.

Reproducción: Christa Cowrie.

III. Mujeres creadoras de danza nueva: pioneras y primera generación de la danza moderna

EN EL SIGLO XX LA DANZA VIVIÓ UNA TRANSFORMACIÓN PROFUNDA. DENTRO DEL ballet clásico se replantearon los conceptos de cuerpo y movimiento, así como la propuesta escénica que involucraba a todas las artes. A pesar de las innovaciones que se introdujeron, del énfasis en la expresividad y del tratamiento de problemas contemporáneos, el ballet no logró la transformación radical que exigía el nuevo siglo.

Las mujeres fueron más lejos. Crearon una danza nueva como una necesidad expresiva y una reacción crítica a ese ballet clásico disciplinario que las sofocaba y suprimía sexual y corporalmente. Las mujeres respondieron con nuevos conceptos y crearon una danza que proponía vivir intensamente su realidad y crear formas de expresarla. Las pioneras y la primera generación de creadoras de la danza moderna se apropiaron de sus cuerpos como medio de expresión y de liberación y rompieron con la imagen idealizada de la mujer, creando imágenes nuevas y reales.

I. Contra la academia y el corsé: las pioneras

Paralelamente a los replanteamientos del ballet en Europa, en el nuevo continente surgieron los primeros destellos de la danza que propusieron las mujeres. Estados Unidos, con su casi nula tradición balletística, era el lugar propicio para el surgimiento de esta propuesta que transformó la danza desde sus cimientos. El país vivía enormes cambios, recibía inmigrantes de todo el mundo, tenía un acelerado desarrollo industrial, vivía una corriente emancipatoria humanista y de la condición femenina, promovía una nueva cultura del cuerpo y había en el ambiente el interés, por parte de los intelectuales, de que surgiera una danza alejada de su condición de entretenimiento. Sin embargo, fue

el público europeo el que dio cobijo a esa nueva danza de mujeres norteamericanas.

A finales del siglo XIX llegó a Estados Unidos la influencia de las teorías de François Delsarte (Sarthe 1811-París 1871), quien había realizado importantes investigaciones para llegar a sus principios de la expresión corporal, donde se vinculaban movimientos espirituales-movimientos físicos, espíritu-cuerpo y pensamiento-gesto. Con sus investigaciones concluyó que existe una correspondencia entre la emoción o imagen cerebral y el movimiento, por lo que "la intensidad del sentimiento ordena la intensidad del gesto".¹

En la década de 1870 uno de los alumnos de Delsarte, el norteamericano Steele Mackaye, llevó estos principios a Estados Unidos y contribuyó a la transformación de la concepción del cuerpo que se experimentaba en ese país. A principios del siglo XX y desde finales del anterior, se acentuaba el proceso de identificación del sujeto con su cuerpo y surgieron las corrientes médicas que promovían el desarrollo pleno del cuerpo.

Las ideas de Delsarte tuvieron gran aceptación y se popularizaron rápidamente, hasta el grado de que "aparecieron en el mercado toda clase de artículos, vestidos y cosméticos a los que se les atribuía la etiqueta Delsarte".² Aquéllas se difundieron a través de la *Harmonic Gymnastics* que creó Mackaye, y de otros maestros. Una de ellas, Genevieve Stebbins, realizaba conferencias-demostraciones de danzas inspiradas en la Grecia antigua y el Renacimiento. En ese contexto aparecieron las primeras mujeres transformadoras de la danza, por lo que la danza nueva tiene sus antecedentes en la Europa del siglo XIX.

Dentro de la danza escénica habían surgido diversas manifestaciones dancísticas que, junto con el ballet, se habían refugiado en el teatro musical y el de variedades o *music-hall*. Esas nuevas formas, en estrecha interrelación con las ideas renovadoras de Delsarte y Émile Jacques Dalcroze, así como la popularización de los deportes, correspondían al proceso de liberalización del cuerpo que se experimentaba en el mundo occidental y al impulso del arte escénico comercial. Dentro de ese movimiento de cambio, las pioneras de la nueva danza plantearon sus propuestas artísticas. Sus primeras presentaciones debieron hacerlas en los teatros de variedades, únicos espacios disponibles, pero trataron de alejarse de ese concepto comercial para legitimar su trabajo como arte y modificaron sus vestuarios desechando el corsé, "tirano femenino que deforma la belleza femenina y empobrece su vitalidad".³

Este tirano se presentó como un enemigo a vencer por las mujeres que querían hacer una nueva danza. Como otros elementos de la moda impuesta a las mujeres, el corsé no sólo les impedía tener movimientos libres, sino que también reforzaba los tabúes sexuales. Por ejemplo, en el ballet, impedía que el bailarín tocara efectivamente a la *ballerina*.⁴

El corsé en el siglo XIX fue un medio para sujetar el cuerpo y la moralidad; era utilizado para forzar la figura esbelta de las mujeres, pero en realidad “debidaba e inhibía el movimiento activo, era de hecho una manifestación física de la obligada sumisión y dependencia de las mujeres respecto a los hombres”.⁵ Se utilizaba para afirmar la respetabilidad y la belleza de las mujeres (en función de los requerimientos masculinos dominantes) y al mismo tiempo para negar su sexualidad, por los daños físicos que causaba, los cuales se tradujeron en una disminución de la fertilidad y el aumento de la anorexia del siglo XX.⁶

Loie Fuller, mujer luminosa

Loie Fuller (Fullersberg, Illinois 1862-París 1928) fue una artista que se creó a sí misma. Se inició como actriz y después entró al mundo de la danza en comedias musicales. Más que bailarina fue una innovadora de la técnica de iluminación. En 1879 Thomas Edison había inventado el foco incandescente; Fuller experimentó con sus posibilidades teatrales, creó su propio equipo de iluminación e incorporó espejos y cristales para crear nuevos efectos teatrales.

Fuller presentaba espectáculos donde manipulaba sus vestuarios de enormes telas con largas astas en sus brazos, produciendo movimientos ondulantes que, con su complejo sistema de luces, producían imágenes poéticas. Decía que su arte consistía en “esculpir con la luz”.

Más que una coreógrafa, sugirió una esfera diferente de actividad, y descubrió nuevas formas de escenografía, vestuario, iluminación y utilería teatrales. Sus obras no tenían coreografía estrictamente ni contaban una historia (con excepción de *Salomé*, 1895) sino que pretendían crear una emoción estética plástica.

Fuller y su compañía, formada exclusivamente por mujeres, interpretaban la música a través de la luz y el color más que a través de la coreografía y el movimiento corporal. Su gran importancia radica en la habilidad para entender el potencial de la maquinaria teatral, y su propuesta estética de vanguardia fue retomada por coreógrafos y escenógrafos posteriores.⁷

En sus solos, como *La danza serpentina* (1890) y *The Fire Dance* (1895), cautivó a su público con imágenes equivalentes a la decoración *art nouveau* de su tiempo. A pesar de ser norteamericana, desarrolló su carrera principalmente en París y otras ciudades europeas. En 1892 causó sensación en el Folies-Bergère de París cuando mostró una “feminidad misteriosa” admirada por los poetas simbolistas y bautizada como “hada luminosa”. En 1906 en la Exhibición de París, tuvo su propio teatro y su presentación fue descrita como “una orgía de color”.

Ella bailaba sin corsé y con los pies descalzos, lo que no fue bien aceptado en Estados Unidos, cuando en 1909 se presentó en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Utilizaba movimientos naturales para expresarse y recurrió a la música sinfónica, inaugurando el camino que seguirían las otras pioneras.

No logró salir del teatro de variedades ni presentar propuestas coreográficas propiamente, pero "demostró que los espíritus libres podían expresarse con arte y creatividad a través del movimiento, sin tener que sujetarse a los cánones y reglas del ballet académico".⁸

Loie Fuller fue una gran rebelde y escandalizó a su sociedad porque escondió su lesbianismo. Fue contra las convenciones y luchó por su derecho de elegir su propio estilo de vida.⁹ Si no hubiera mostrado sus preferencias sexuales tan abiertamente, con seguridad ocuparía un lugar más importante dentro de la historia de la danza. Aun antes que Isadora Duncan, pugnó por una danza personal que retomara el movimiento natural del cuerpo. Fue ella también quien presentó a Duncan con la sociedad vienesa como una de sus bailarinas, pero ésta no quiso ser identificada como parte de la docena de hermosas chicas del grupo, a quienes Fuller besaba y acariciaba.¹⁰

La influencia artística de Fuller se sintió en el mundo entero y surgieron numerosas imitadoras que incluso llegaron a presentarse usando su nombre. Su trabajo fue conocido como "danzas serpentinadas", que se popularizaron como una nueva forma dancística de la danza escénica.

Isadora Duncan, naturaleza y liberación

Isadora Duncan (San Francisco 1878-Niza 1927) vivió su danza de la misma manera que su vida: como un reto y plenamente. Revolucionó la concepción de la danza escénica proponiendo un camino de libertad.

Tres son las tradiciones norteamericanas del movimiento que conoció Duncan: la danza social, la cultura física y el ballet. La primera establecía un modelo de conducta social, sexual y moral y promovía el ejercicio corporal como un medio para lograr la salud y el refinamiento; era parte de las corrientes que promovían, desde la medicina, el desarrollo pleno del cuerpo. La cultura física se derivaba de los principios de Delsarte y la gimnasia, que no sólo apuntaban a la salud y bienestar del cuerpo, sino a la posibilidad del cuerpo en movimiento de expresar la interioridad del ser humano. Isadora Duncan retomó estas dos tradiciones y las transformó para llegar a su propia propuesta. Respecto del ballet, después de haber tomado algunas lecciones, renegó de él y planteó la necesidad de destruirlo.

Todas las prácticas corporales que habían surgido al interior de la medicina como un medio de alcanzar la salud acabaron emancipándose y convirtiéndose en un medio expresivo. Duncan fue una de las figuras que promovieron ese cambio:

Ahora las miradas no se dirigen ya hacia el enderezamiento, el ejercicio, ni siquiera la cura, sino a la experimentación del bienestar, hacia la plenitud del cuerpo en libertad. En los escenarios de París, la gesticulación de Isadora Duncan a pesar de su referencia a lo antiguo, simboliza esta búsqueda de una gama de gestos y posturas que permiten experimentar mejor el cuerpo que se ha dejado de percibir como exterior a uno mismo. Resulta revelador a este propósito constatar que esta búsqueda fue contemporánea de la nueva demanda psicológica y de la erotización de la pareja.¹¹

Isadora Duncan conoció las teorías de Delsarte (a través de su maestra Genevieve Stebbins), se apropió del interés de las clases altas y medias por las prácticas correspondientes y las llevó hacia la negación de la danza como una simple forma de entretenimiento.

El rechazo al ballet se debía a que el movimiento de la danza que buscaba Duncan tenía que surgir de ella misma y no de una disciplina codificada. Inició una investigación de su cuerpo para comprender el origen del movimiento (natural, no el impuesto). Pasaba horas enteras estática, desnuda y en silencio observándose y sintiéndose, hasta que concluyó que el movimiento surgía del plexo solar. También observaba a la naturaleza, en su afán de comprender ese movimiento natural, y de ahí recuperó los ritmos y formas que llevaría a la danza escénica. Planteaba que la danza es un *continuum* que se desencadena a partir de un movimiento original, y que permite la conexión cuerpo-mente-alma.

Es lugar común decir que Isadora Duncan no tenía una técnica, sino que su danza era producto del "instinto" y su sensibilidad personal. Duncan no tenía un cuerpo hermoso desde un punto de vista clásico, ni la fortaleza que da el entrenamiento académico, que le valió que algunos "clásicos", como Lifar y Haskell, no reconocieran sus aportaciones y le consideraran falta de rigor y una diletante. Sin embargo, otros, como Fokine, quien la vio bailar y la conoció personalmente, aceptaron que tenía una propuesta innovadora pues cuando bailaba, según palabras del fotógrafo Arnold Genther, "podía hacerlo con una soberbia perfección y un divino abandono".¹²

Duncan no estableció una escuela (a pesar de que fundó varias y tuvo muchos alumnos y seguidores en su momento), pero esbozó los principios de la danza nueva que varias mujeres desarrollarían posteriormente como danza

moderna. Los siete principios fundamentales que Duncan trabajó, según Ann Daly, son: 1. El cuerpo como centro de su estética; 2. La naturaleza es la fuente de la danza; 3. La danza como un lenguaje natural del alma, que va contra la visión del cuerpo como pecado; 4. La voluntad del individuo se expresa mediante el uso de la gravedad por el bailarín; 5. La correspondencia entre forma y movimiento, así como la individualidad de cada cuerpo; 6. La danza como una acción sucesiva de movimientos en permanente evolución, y 7. La danza como una forma de expresión de los ideales de moralidad, belleza y salud de la humanidad.¹³

Duncan, al igual que Fuller, tuvo mayor aceptación en Europa que en Estados Unidos, en mucho por el puritanismo que prevalecía en su país de origen. Debutó en Chicago en 1889, pero fue reconocida hasta 1900, cuando se estableció en París. Recorrió Europa bailando y compartiendo su trabajo con los grandes artistas e intelectuales de la época; tuvo relación con Augusto Rodin, Eugène Carrière, Ernst Haeckel, Edward Gordon Craig, Stanislavsky, Diaghilev, entre otros.

Duncan hizo numerosas presentaciones, la primera compartiendo el foro con Loie Fuller (en una gira por Alemania) y después sola. Recorrió Europa central hasta llegar a San Petersburgo en 1904, obteniendo éxitos enormes. Fue en ese momento que Fokine conoció su trabajo y se dice que influyó sobre él.

A diferencia de esa experiencia exitosa, siendo ya una figura consagrada, sus presentaciones en Estados Unidos estuvieron marcadas por la censura y la incompreensión. Cuando se presentó en Boston fue considerada indecente porque mostró un seno en escena. En Indianápolis tuvo que bailar con dos policías en el foro, quienes cuidaban que su cuerpo se mantuviera cubierto durante la función; el alcalde de esa ciudad declaró que los hombres no iban a ver a una bailarina por razones artísticas, sino para engañar a sus esposas.¹⁴ En St. Louis la iglesia metodista condenó sus funciones y la denunció desde el púlpito como una amenaza a la nación. En contraste el público la ovacionó y el propio presidente Teodoro Roosevelt, quien asistió a una función, declaró que le parecían inofensivas las tónicas de Duncan.

La reacción de las autoridades civiles y religiosas aludía a la revolución del cuerpo femenino que promovía Duncan. La censura que ejercieron sobre ella no se dirigió contra las coristas del *music-hall*, sino específicamente contra Duncan, porque el peligro de su danza no estaba en el desnudo en sí mismo, sino en su propuesta de liberar los cuerpos de las mujeres. Ella, con sus pies desnudos y sus tónicas, usaba su cuerpo para satisfacer sus propias necesidades internas de expresión y no la mirada y los deseos masculinos.¹⁵

Con ese objetivo, Duncan logró que las espectadoras de su arte se sintieran identificadas con ella y sus experiencias se convirtieron en experiencias

potenciales de todas las mujeres. Sus obras combinaban "las estrategias de representación de la autobiografía y el arquetipo. Al bailar su propia experiencia, Duncan aparentemente bailaba la experiencia de todas las mujeres".¹⁶ Margherita Duncan, su cuñada, al igual que otras mujeres que se sentían frente al espejo al ver bailar a Isadora, explicó esa identificación:

La primera vez que vi a Isadora Duncan [...] bailando [...] experimenté lo que sólo puedo describir como una identificación. Parecía como si estuviera bailando yo misma. Esto no era un proceso intelectual, una percepción crítica de que ella estaba supremamente correcta en cada uno de los movimientos que hacía, sino sólo una sensación de que al observarla encontraba una liberación de mis propios impulsos de expresión: las emociones que surgían en mí mediante la música se veían traducidas a visibilidad.¹⁷

Duncan liberó al cuerpo y al movimiento al deshacerse de las zapatillas, el corsé, los tutús y ornamentos que los limitaban. Para ella "ese cuerpo revitalizado, animado, expresivo, no es un objeto, sino un foco de energía" y al descalzarse los pies, éstos, "en lugar de ser, como en el ballet clásico, el punto donde se escapa del suelo, del pesar, de la realidad, se vuelven, por el contrario, el punto de contacto esencial con una tierra llena de vida".¹⁸

Para Duncan la ropa era una forma de imposición social que aprisionaba al cuerpo femenino, y el vestuario teatral en mayor medida. Para ella el movimiento tenía que ser natural y no limitado por la técnica académica y el vestuario que anula al cuerpo.

Tuvo una postura crítica ante el ballet clásico, al que consideraba "un género falso y absurdo", aunque aplaudió a las grandes bailarinas de Diaghilev. Cuando vio a Pavlova, Duncan dijo que "toda la tendencia de su entrenamiento consistía, al parecer, en separar del alma los movimientos del cuerpo" y al ver a las alumnas de la Escuela Imperial de Ballet en Rusia, se convenció más que nunca de que "la Escuela era un enemigo de la Naturaleza y del arte".¹⁹

Su crítica a la técnica y vestuario del ballet no provenía sólo de un desacuerdo estético, sino del uso y la devaluación del cuerpo femenino. Además, Duncan denunció la explotación de los bailarines por los poderosos y la perversión de los valores artísticos en favor del dinero: consideraba que el ballet proyectaba una imagen perniciosa y falsa de la mujer. "La diferencia entre el ballet y la danza nueva de Isadora fue evidente en la línea del cuerpo y el estilo e intención del movimiento, pero la real diferencia está en el hecho de que Isadora valoró una mujer autónoma y creativa en sí misma y dio la bienvenida a las visiones generadas por la artista mujer."²⁰

Ella pretendía la libertad del cuerpo y de la mujer, y la creación de una danza en conexión con la naturaleza que no los escondiera bajo formas inofensivas (como el ballet), sino que permitiera mostrar a las mujeres en plenitud.

A pesar de sus planteamientos, su danza siguió siendo vista muchas veces de manera similar que la *ballerina*, es decir, desde la mirada masculina. Algunos críticos veían a Isadora Duncan como mujer y no como artista; el crítico Rayner Heppenstaal dijo haber caído enamorado de ella y consideraba que su arte era un medio para exhibir su sexualidad sin control intelectual y con "una pizca de feminismo". No le reconocía sus valores artísticos, sino corporales y sexuales.²¹

Aunque los críticos varones ya no se colocaban simplemente como *voyeur* al ver a Duncan, en general se dio una nueva posición desde la que pretendían intelectualizar su danza. Esto reiteraba "la vieja división entre la racionalidad masculina y la fisicalidad femenina. Celebrando el discurso del cuerpo, Duncan cayó en la trampa de la dualidad mente-cuerpo que intentaba deshacer".²²

Siempre estuvo interesada en conformar una escuela de danza, y en 1903, en su ensayo "La danza del futuro" explicó los objetivos que perseguía:

En esta escuela no enseñaré a los niños a imitar mis movimientos, sino a hacer los suyos propios [...] Un niño inteligente debe asombrarse al encontrar que en la escuela de ballet se enseñan movimientos contrarios a todos esos movimientos que haría espontáneamente.

Esto puede parecer una cuestión de poca importancia, una cuestión de opiniones diferentes sobre el ballet y la nueva danza, pero es una cuestión muy importante. No se trata sólo de verdadero arte, es un asunto de raza, del desarrollo del sexo femenino hacia la belleza y la salud, del retorno a la fuerza original y a los movimientos naturales del cuerpo de la mujer. Es un asunto del desarrollo de madres perfectas y el nacimiento de niños saludables y bellos. La escuela de danza del futuro desarrollará y mostrará la forma ideal de una mujer.²³

Isadora Duncan descubrió a Nietzsche y lo reconoció como el filósofo de la danza, quien

castigaba con amargura a los despreciadores del cuerpo por su fracaso en el reconocimiento de su sabiduría y voluntad. La danza era mucho más que una actividad física, pues el cuerpo es el yo encarnado, es razón, alma y espíritu; es el medio del yo para crear más allá de sí mismo. Como la risa, el movimiento hacia arriba del cuerpo danzante es un símbolo de todo lo que resiste a la muerte y afirma la vida.²⁴

Isadora construyó el cuerpo danzante como una versión del Zaratustra de Nietzsche, se lanzó a recuperar las formas de la Grecia clásica, y se entregó "al renacimiento del espíritu dionisiaco" y la tragedia griega.²⁵

A pesar del regreso a los clásicos, su concepción revolucionaria del cuerpo y la danza la llevó a tomar una posición política progresista. Trató temas sociales y usó símbolos de liberación política.

El nacionalismo, el feminismo y la lucha de clases fueron algunos de los temas más álgidos de principios de siglo, y ella los retomó en su danza. A través de ellos escenificó a la super heroína.²⁶ Fue la primera bailarina-activista, y prototipo de la mujer feminista: dentro y fuera del foro fue un modelo temprano de la conciencia feminista. Quizá por eso tuvo tanto éxito, alcanzó tal proyección escénica e impacto sobre su público: porque vivió y bailó en coherencia con sus ideas.

Sus temas revolucionarios significaron el uso de la bandera, lo que realizó en presentaciones en varios países. Cuando lo hizo en Berlín en 1924, la policía estaba a las afueras del teatro mientras ella bailaba con la música de la *Internacional*; al terminar tuvo que salir huyendo por la puerta trasera.²⁷

Ella logró incendiar al público con el sentimiento patriótico de sus obras. Cuando bailó con la música de la *Marsellesa* (1916), enfatizó la importancia de las mujeres en la Revolución francesa; se presentaba con una bandera francesa en una mano y un rifle en la otra.

Manifestó sus convicciones sociales a favor de las luchas populares como la Revolución rusa, y más tarde quiso incorporarse al proceso que vivía ese país, aceptando la invitación que le hizo el comisario Lunacharsky para abrir una escuela de danza para niños en Moscú.²⁸ Duncan soñaba "con miles de niños bailando de una manera nueva en un mundo nuevo".²⁹

Otro motivo de escándalo de la danza de Isadora Duncan fue la música con la que bailaba. Como Loie Fuller, rompió con los convencionalismos respecto de los autores que "sí se podían bailar"; entonces usó a Bach, Beethoven o Chopin, cuyas obras le permitían decir sus emociones y las verdades que le conmovían.

Isadora Duncan fue parte de la generación de mujeres de principios de este siglo que "ya no se contentan con papeles secundarios, quieren correr mucho y amar a su aire. Admiradas por algunos, vilipendiadas por otros, nada les resultó fácil".³⁰

Con la postura que mantuvo Duncan a lo largo de su vida logró liberarse del puritanismo en el que había sido educada; renegó del matrimonio burgués exigiendo su derecho a no casarse, ni siquiera para tener hijos; se declaró en favor de las luchas revolucionarias y contra la represión y las monarquías.

Además, su obra está marcada por el conflicto entre su arte y el amor, pues para unirse totalmente a un hombre debía abandonar su arte. Ella se negó a eso y se resistió al matrimonio porque lo consideró una norma establecida por una "sociedad de hombres".³¹ Tuvo dos hijos, uno con Edward Gordon Craig, actor y escenógrafo innovador, y otro con Paris Singer, un rico aristócrata conocido como "el rey de las máquinas de coser", quien también fue su mecenas. Duncan vivió plenamente la maternidad; se enfrentó a la censura de quienes la rodeaban (incluyendo a su madre); se aisló del mundo y se retiró temporalmente de su danza. Cuando tuvo a su primera hija, Isadora desconoció inclusive a su arte:

¡Oh mujeres! ¿Para qué aprendéis a ser abogadas, pintoras o escultoras, si existe este milagro? Conoci por fin, el gran amor que sobrepasa el amor de hombre. Estaba tendida y sangrante, destrozada y sin fuerzas, mientras que mi criatura mamaba y lloraba. ¡Vida, vida, vida! ¿Dónde estaba mi arte? ¿Mi arte y todas las artes? ¿Qué me importaba a mí el arte? Sentía que yo era un dios, superior a todos los artistas.³²

En 1913, siendo muy pequeños, sus dos hijos murieron ahogados cuando el auto donde iban se sumergió en el río Sena. Esto marcó profundamente a Isadora, quien dejó de bailar un tiempo, hasta que la primera guerra mundial la regresó al escenario. Entonces creó su intensa danza de la *Marsellesa*. En 1914 tendría otro hijo, esta vez de un joven italiano desconocido, pero murió inmediatamente después de nacer.

En 1921 Duncan partió para Rusia y en Moscú conoció al poeta Sergio Essenin, con quien se casó y recorrió Europa y Estados Unidos. Essenin era mucho más joven que ella y un talentoso pero alcohólico artista y terminaron por separarse al poco tiempo. Duncan se estableció en Niza y, casi en el olvido del público que alguna vez la ovacionó, murió trágicamente en 1927.

Sin embargo, había encabezado el proceso de transformación de la imagen de la mujer y de la danza. "Ella atacó con toda la fuerza de una mujer: con su capacidad humana, su indignación moral, su inteligencia, imaginación, coraje y genio creativo, transformando así a la danza, sacándola de su condición de juguete masculino para explotar toda su fuerza como elemento de superación y desarrollo del ser humano."³³

Otra norteamericana que liberó a la danza creando “un arte litúrgico”³⁴ fue Ruth St. Denis (Somerville, New Jersey 1879-Hollywood 1968). Ella le dio el carácter de arte a su danza, que hasta el momento seguía siendo considerada como una manifestación menor, de *music-hall*. Si bien inició su carrera dentro del vodevil, quería devolverle su dignidad y poder a la danza. Creía que era una “tarea de la mujer desarrollar las fuerzas culturales de la civilización” y, según ella misma decía, ésa era la hora de la mujer, la oportunidad para que se librara de lo que el hombre había hecho en los terrenos de la política y la guerra.³⁵

Su madre le inculcó la religión pietista,³⁶ lo que influyó en ella, al haberla liberado del corsé, símbolo de la opresión femenina.³⁷ Además, le enseñó la *Harmonic Gymnastics* que había aprendido de una alumna de Mackaye. St. Denis tuvo una formación dentro del ballet, pero se sintió ahogarse con él.

A finales del siglo XIX en el mundo del *music-hall* se promovían diferentes formas dancísticas; una corriente con gran éxito comercial eran las estilizaciones de danzas orientales. Dentro de ella se desarrolló la propuesta de St. Denis quien, en su búsqueda de una danza diferente, retomó las danzas orientales para recrearlas libremente en el escenario y usar las verdades universales que las sustentan. De ahí recuperó la noción de la danza como una experiencia religiosa, para romper con la dualidad cuerpo-espíritu.

Al igual que Isadora Duncan, Ruth St. Denis quiso darle un significado humano y espiritual a la danza, y a través de ella, expresar su vida interior. Su danza llegó a ser un acto religioso; además de haber elaborado una técnica corporal donde el motor del movimiento estaba situado en el torso, utilizó el cuerpo de manera integral e incorporó posiciones angulares estáticas y ondulaciones.

También ella escandalizó a su público por el uso de vestuarios transparentes y exóticos, pues a pesar de tener ese sentimiento religioso, sus obras eran un medio para lucir su belleza, y manejaba las formas femeninas “llevadas a la exquisitez”.³⁸ Su tendencia artística “estaba teñida de erotismo pero sobre todo, de exotismo”.³⁹

A pesar de sus intenciones, su danza tuvo un carácter comercial. El público la consideraba una danza atractiva y decorativa; las presentaciones y los teatros eran muy opulentos, y ella recibía muy buenos ingresos. Obras como *Rahda* (Nueva York, 1896), causaron sensación entre el público.

Trabajó con Ted Shawn como su *partner* y, como una lógica extensión de su asociación teatral, se casaron.⁴⁰ Ted Shawn fue otro de los pioneros de la danza moderna, y ambos formaron en Los Ángeles la escuela y compañía Denishawn, un importante semillero de artistas innovadores. La unión de St.

Denis y Shawn devino en "un enriquecimiento del vocabulario y la integración del aporte de las danzas de Oriente, o no occidentales, y una teoría y una técnica sistemáticas de la danza, en tanto que expresión de los sentimientos y deseos del ser humano".⁴¹

Tanto St. Denis como Shawn conocieron el sistema Delsarte, quien sólo enunció principios, pero fueron las y los bailarines quienes los aplicaron y los desarrollaron hasta crear su propia danza.

El propósito de su danza iba más allá de simplemente recuperar sus fuentes orientales, "la señorita Ruth deseaba que en la escuela Denishawn se adoptara la técnica estadounidense, que era mucho mejor que cualquier otro sistema de enseñanza extraño".⁴²

Ted Shawn (1891-1972) tuvo como preocupación central la creación de una danza americana, producto de su país y su realidad concreta. Otra de sus preocupaciones era, en el mundo femenino en el que se desarrolló, recuperar y legitimar la danza de los varones y su virilidad, a pesar de su homosexualidad. "Estimó que la significación corporal expresada por el cuerpo del hombre puede, al igual que la expresada por el cuerpo de la mujer, ocupar un lugar en el rango de las expresiones artísticas de la vida moderna."⁴³ Fue una innovación para su época, una aportación para la danza masculina como expresión de los valores culturales de Estados Unidos, no podía haber aparecido en el ballet, ni siquiera en el de Nijinsky, porque Shawn utilizó formas corporales y temáticas nuevas que el ballet desconocía. Desarrolló la imagen de masculinidad heroica usando el vocabulario de la fuerza física de sus bailarines: enfatizó los atributos "positivos" de los hombres (fuerza y expansividad) a través de esos movimientos nuevos.⁴⁴

Denishawn (1915-1931) sería un centro creativo muy importante para Estados Unidos y la danza moderna. Fue el primer lugar donde se enseñó formalmente el sistema Delsarte como preparación corporal. Se estudiaban ballet, danzas españolas y orientales, así como otras artes, y se utilizaban métodos no ortodoxos, como la danza con pies descalzos.

Dentro de la compañía, St. Denis creó un amplio repertorio de dramas danzados, ballets exóticos, visualizaciones musicales (donde cada bailarín seguía un instrumento musical) y ballets religiosos. Las danzas orientales que creó no eran muestra del folclor, sino resultado de una búsqueda espiritual que retomaba los elementos dancísticos de esas culturas ancestrales, aunque de manera arbitraria.

Arbitrario era también su ideal de bailarina. Cuando Martha Graham entró a Denishawn no bailaba porque ambos maestros consideraban que "no podía salir a escena a bailar pues no era bonita, no era rubia ni tenía el pelo rizado. Éste era el ideal de Denishawn".⁴⁵

Cuando se desintegró Denishawn, Shawn continuó su lucha por obtener el reconocimiento del bailarín varón, y St. Denis se centró en los aspectos místicos de la danza y fundó la Sociedad de Artes Espirituales y una Iglesia de Danza Divina. Ambos pioneros de la danza americana prepararon al público de Estados Unidos para entender y apreciar una forma de danza diferente del ballet, una forma auténticamente americana, que tuvo influencia en la cultura de ese país.

Las tres pioneras mencionadas, Fuller, St. Denis y Duncan, vivieron una existencia liberada y se expresaron en su arte, posibilidad que muy pocas mujeres tuvieron en esa época. Sin embargo, también existieron otras bailarinas solistas que plantearon un rechazo al ballet, propusieron nuevas formas de danza y difundieron las nuevas ideas sobre el cuerpo. Algunas de esas mujeres fueron Maud Allan, Grete Wiesenthal, Clothilde von Derp, Getrud Leistikov, Sent M'ahesa y Valentine de Saint Point.

Maud Allan (1873-1956), bailarina canadiense, debutó en Viena en 1906 con *La visión de Salomé*, bailando descalza. En el contexto del interés general por las danzas orientales, su danza se extendió por el mundo a través de numerosas imitadoras que provocaron una "salomanía". Estableció una escuela en Inglaterra en 1928.

Salomé es una figura de la imagen de mujer, representante de los arquetipos que se han construido alrededor de ella. Ese papel fue bailado por Fuller en 1895, pero cuando Maud Allan lo presentó a lo largo de Europa, causó gran alboroto. En Inglaterra un miembro del Parlamento la acusó de ser una lesbiana y una sádica en el artículo "El culto al clitoris" en su periódico *The Vigilante*.⁴⁶

Grete Wiesenthal (1885-1970), bailarina, coreógrafa y maestra austriaca con una formación balletística. Abandonó la Ópera de Viena e inspirada por la danza de Isadora Duncan inició la creación de sus propias obras. Formó un trío con sus hermanas Else y Berta, y retomaron los vals vieneses para hablar sobre temas femeninos. También establecieron su propia escuela en 1919 y realizaron numerosas giras por el mundo.

Clothilde von Derp (1892-1974), bailarina y maestra alemana que, junto con su esposo Alexander Sakharoff, creó lo que llamaron la "pantomima abstracta". En 1953 abrieron su propia escuela en Roma.

Getrud Leistikov (1885-1948) bailarina, coreógrafa y maestra alemana que debutó en 1910 y después viajó por toda Europa. Pionera de la danza moderna centroeuropea. En 1921 se estableció en Holanda y fundó su escuela.

Sent M'ahesa (?-1970), bailarina estonia que tuvo una intensa actividad y puede ser considerada como la equivalente de Ruth St. Denis en Europa, debido a su interés por las formas dancísticas orientales.

Valentine de Saint-Point (1875-1953), escritora, poeta, pintora y bailarina francesa que planteó novedosas formas de hacer danza en contra del ballet y desarrollando en la danza los principios de las vanguardias futuristas. En 1912 escribió el *Manifiesto de las Mujeres Futuristas*. Fue influida por el movimiento feminista y se declaró en contra de los estereotipos sexuales, contribuyendo al debate de la "nueva mujer", su papel en el arte y la sociedad.

2. La danza moderna: ruptura y creación femenina

En la medida en que la danza es un arte que recupera imágenes del cuerpo en las que las mujeres han estado en posiciones centrales, es una fuente importante para entender las visiones sobre género en las artes y la sociedad. Hay dos momentos de ruptura en la danza teatral encaminados hacia la liberación de las mujeres y las imágenes femeninas. El primero en el siglo XIX, cuando se impone la *ballerina* como foco escénico pero el hombre sigue manteniendo el poder como maestro y coreógrafo, por lo que la imagen proyectada sigue siendo estereotipada y creada a partir de ellos.

El otro gran movimiento es la danza moderna, que surge propiamente en la década de los años veinte en Estados Unidos, dentro del contexto de la primera guerra mundial, la crisis de 1929 y los movimientos feministas, como parte de una demanda de liberarse de los valores victorianos y un vehículo para combatir el *ethos* patriarcal.

En el periodo entreguerras se liberaron aún más el cuerpo y el vestido; apareció la preocupación por una dieta sana, se popularizaron los medios del cuidado del cuerpo, se desarrolló la sociedad de consumo de esos productos y modas, promovidos por la publicidad: "los profesionales de los cuidados externos han impuesto sus imágenes"⁴⁷ y con esto, nuevas prácticas para el cuidado del cuerpo.

La danza moderna americana es la única forma de arte, además del jazz, originaria de Estados Unidos. La libertad de esta danza nueva está relacionada con la idea de frontera y gran extensión de ese país,⁴⁸ y con la lucha que se libraba contra el puritanismo.

La danza moderna significó un cambio radical. La primera generación, cuyas exponentes fueron Martha Graham y Doris Humphrey, buscó descubrir sus propias fuentes del movimiento usando sus experiencias y emociones personales y desvinculándose de las influencias ajenas a su realidad norteamericana. La primera generación de coreógrafas de danza moderna se rebeló contra el ballet y la inspiración extranjera de Isadora Duncan (Grecia) y de St. Denis (Asia), reafirmando en su nacionalismo, y realizó un trabajo heroico

porque se enfrentó a una incompreensión del público hacia su arte, aunque finalmente logró imponerlo.

Graham y Humphrey querían crear un idioma personal, tendencia que se mantiene hasta la actualidad en la danza moderna. Rompieron con Denishawn y el ballet por su deseo de una danza más profunda que respondiera al mundo y la naturaleza humana. Ante la superficialidad del lenguaje del ballet y Denishawn, ellas emplearon uno que expresaba las tensiones de su época y la territorialidad psicológica abierta por Freud y Jung. Se preocuparon por crear sus formas de entrenamiento a partir de la investigación de sus propios cuerpos.

Las dos coreógrafas introdujeron nuevos temas e imágenes al escenario. Redujeron, como sucedía en las demás artes, el libreto y las “referencias semánticas de las obras, su contenido anecdótico o narrativo”, para enfatizar “la sintáctica en las formas”,⁴⁹ dando más autonomía al campo dancístico.

La danza moderna significó un nuevo concepto escénico. Graham y Humphrey se rebelaron contra el concepto comercial del ballet y de Denishawn y, en contraposición, crearon un arte austero sin lujos ni extravagancias que utilizó los elementos mínimos para expresarse. El foro quedó desnudo y los vestuarios se redujeron para dar mayor libertad al movimiento. Se creó una iluminación también austera y, sobre todo, alejada de clichés y exotismos ajenos a las necesidades expresivas reales.

Martha Graham, artista y hereje

Martha Graham (Allegheny, Pensilvania 1894-Nueva York 1991) se definió ante todo como una mujer, un ser humano que no se identificaba con los ritmos de la naturaleza, como Isadora Duncan: “Yo no quiero ser árbol, flor, ola o nube. En el cuerpo del bailarín tenemos nosotros, el público, no que buscar una imitación de los gestos de todos los días ni los espectáculos de la naturaleza, ni los seres extraños venidos de otro mundo, sino hallar un poco del milagro que es el ser humano motivado, disciplinado, concentrado”.⁵⁰

Se opuso al exotismo al estilo de Denishawn, y dijo estar “hasta la coronilla de danzar divinidades hindúes y ritos aztecas. Quiero tratar las cuestiones de hoy”.⁵¹ Es decir, “los problemas de nuestro siglo en el que la máquina transforma los ritmos del gesto humano, o la guerra azota a las emociones, desencadenando los instintos”.⁵²

Creó su propio lenguaje corporal, con movimientos que no mienten y expresados a través de su fuerte personalidad teatral. Decía que buscaba que “el movimiento sea significativo [...] cualquier danza que no brote de la vida

misma será decadente [...] La danza moderna se ocupa de movimientos, no de pasos".⁵³

Su familia puritana había tratado de evitar que se desarrollara dentro del teatro, su primera intención. A la muerte de su padre (1916) se integró a Denishawn, donde en un principio se le impidió bailar porque no correspondía al ideal de belleza de esa compañía. Sin embargo, debutó en 1920 y seis años después se independizó para crear sus propias obras y compañía en Nueva York. Fue con su primera presentación, en 1926, cuando nació la expresión "danza moderna", para nombrar sus trabajos, que eran diferentes de lo que se había visto antes.

Por su propuesta artística y las imágenes femeninas que creó, se le consideró una hereje, ya que "había quedado fuera del ámbito de las mujeres. No bailaba como el resto de las bailarinas".⁵⁴

Ella quería bailar su país y su época y, con ello, a la humanidad toda. Mujer apasionada y lúcida que creó a partir de su propio cuerpo y se vio en sus obras una voluntad de expresionismo,⁵⁵ para ella "el movimiento no es producto de la invención, sino del descubrimiento y de lo que puede aportar a la expresión de la emoción".⁵⁶

Reflejó su preocupación por la injusticia y el sufrimiento; "sus obras se convierten en auténticos gritos de protesta".⁵⁷ Hizo numerosos solos por medio de los cuales se rebeló ante el mundo y su intolerancia: *Emigrante* (1928), *Poemas de 1917* (1928), *Visión del Apocalipsis* (1929), *Cuatro insinceridades* (1929) y *Lamentación* (1930), esta última sobre una mujer huelguista.

Se manifestó contra las tragedias de su época. Creó *Carta al mundo* contra la segunda guerra mundial; *Tragedia cercana* y *Canto profundo* (1937) ambas contra la guerra civil española. Otras obras que reflejan sus preocupaciones sociales son *Provincianos americanos* (1934) y *Panorama* (1935) contra el puritanismo de la sociedad norteamericana; *Crónica* (1936) contra el imperialismo; *Primavera en los Apalaches* (1944), donde habla del límite de su nación, enfrentándose al puritanismo y la industrialización. Creó *Frontera* (1935), sobre una mujer pionera y la línea móvil que conquista. Rechazó la invitación para participar con su compañía en la apertura de los juegos olímpicos de 1936, de la Alemania nazi.

Nietzsche está presente en su danza. En otra etapa de su obra, Graham revivió los grandes mitos griegos en su significación actual, surgida de la exploración de su vida emocional y de los arquetipos femeninos de la mitología. Ejemplo de estas obras son *Clitemnestra* (1958), una de sus obras soberbias, donde Graham "encarna todos los rostros de la mujer"⁵⁸ y es reina, esposa, asesina, amante, madre, tigresa. Otra más es *Viaje nocturno*, donde "expresa a la vez la esencia de su feminidad y el enfrentamiento a su destino".⁵⁹

Martha Graham creó un nuevo lenguaje dancístico, "rompió con las líneas suaves y onduladas del ballet y de Isadora Duncan"⁶⁰ y en su lugar utilizó movimientos violentos que le permitían expresarse. En función de sí como bailarina, creó una técnica nueva de gran expresividad, la cual no perseguía simplemente establecer principios disciplinarios para fortalecer el cuerpo y trabajar formas fijas, sino "entrenar el cuerpo para que responda a cualquier exigencia del espíritu en su deseo de manifestarse".⁶¹

Para desarrollar su técnica partió de la respiración, "la palpitación de la vida",⁶² siendo el torso el motor del movimiento, y la pelvis su punto de apoyo. Logró la "conjunción de toda vida: vida del individuo en la respiración, vida de la especie en la sexualidad".⁶³ Sus otros principios fueron la vital relación que estableció con el piso (contrario al ballet y Denishawn) y el hecho de considerar al cuerpo como una totalidad articulada, un todo significativo. "Construye movimientos alrededor de las áreas más vulnerables del cuerpo: la yugular, el plexo, la pelvis. Son también las áreas donde las emociones repercuten con más violencia."⁶⁴

A partir de la respiración desarrolló los dos movimientos básicos de su técnica, la contracción y la liberación, "principios de la marea vital".⁶⁵ Graham creó una danza menos bonita, como lo dijo, pero más auténtica. Selma Jeanne Cohen sostiene que la riqueza del principio de contracción-liberación está también en su desarrollo y la intensificación de su dinámica. Graham tomó la contracción como el impulso para el movimiento, haciendo un uso primitivo de la energía. Introdujo una teatralidad básicamente natural, pero cargada de significados que expresaban el temor, la agonía, el éxtasis del ser humano.⁶⁶

También utilizó las posiciones paralelas en las piernas, cerrándolas defensivamente, contra la rotación del ballet; las flexiones de los pies, contra las puntas impecables de las *ballerinas*.

En 1941 Martha Graham escribió, en la *Cartilla del bailarín moderno*, que su técnica era respuesta a una necesidad de la época, que promovió "una nueva plasticidad, tanto emocional como física. Esto significó experimentar con el movimiento, había que lograr cuerpos dúctiles, fuertes, impactantes, así como expresivos y significativos",⁶⁷ pues "se hacía necesario romper con cierta rigidez, cierta superficialidad, cierta debilidad por los cuerpos superdotados, hacia falta simplificar y a la vez intensificar".⁶⁸

En la actualidad la Graham ha llegado a considerarse una técnica tan estrictamente codificada como el ballet y capaz de formar cuerpos fuertes y expresivos. Ha formado a numerosas generaciones de artistas y cada uno de ellos la ha modificado con su temperamento individual, pero la técnica sigue siendo una herramienta importante con gran influencia en el mundo.

Su técnica y danza tienen connotaciones profundamente sexuales por el uso de la pelvis, por lo que su escuela de Nueva York llegó a conocerse como "la casa de la verdad pélvica", y su compañía "como el único grupo en Estados Unidos donde los hombres sufrían de envidia vaginal".⁶⁹

Graham trató en sus coreografías principalmente el tema de la mujer, su realidad, sus amores, las tragedias griegas que protagonizó. Como bailarina aparecía siempre en el papel central y sus obras, cargadas de un fuerte erotismo, reflejaban su propio punto de vista. Creó una imagen de las mujeres diferente de la de las *ballerinas*, ganando en poder y expresividad, presentando mujeres fuertes y autónomas. Sus obras de la década de los treinta, como *Misterios primitivos* (1931) y *Frontera* (1935), pueden considerarse como declaraciones feministas de autonomía y poder femenino.⁷⁰

Sin embargo, Graham negó ser feminista:

Las mujeres del movimiento creyeron que yo era feminista, pero nunca me he considerado como tal. En ningún momento tuve conciencia de serlo porque no sentí que tuviera competencia. Fui criada de una manera especial. Toda la vida estuve rodeada de hombres, por esa razón el movimiento feminista no llegó a tocarme las fibras del corazón. En realidad no sentía que fuera inferior [...] No pensé en afiliarme porque siempre obtuve todo lo que quise de los hombres sin tener que pedirlo.⁷¹

Reconoció que en sus coreografías la mujer siempre triunfa,⁷² pero no por una conciencia feminista, sino simplemente porque ella era mujer, y "todos los personajes que representé fueron impetuosos como yo".⁷³

En realidad Graham tenía un concepto muy tradicional de las mujeres. Por ejemplo en *El penitente* (1940) trató de mostrar tres aspectos de la mujer: virgen, prostituta y madre, que reflejan, según sus palabras, "la vida normal de todas las mujeres. No son seres políticos".⁷⁴

Por esta contradicción entre las obras coreográficas y la postura de Graham surgió el cuestionamiento de si era posible ser feminista sin una intención y una conciencia política de la artista. Graham no planteó una ruptura con los valores patriarcales, pero las imágenes femeninas que construyó revolucionaron los conceptos de cuerpo y mujer. Aun así, con sus danzas feministas, ¿podía su cuerpo hablar con movimientos feministas mientras que su mente pensaba en términos tradicionales de la estética masculina?⁷⁵

Graham, como muchas otras mujeres que a nivel declarativo sostienen que no son feministas pero toman una actitud crítica desde su posición de mujeres y la expresan en su arte, puede considerarse "prefeminista", en tanto que el feminismo propiamente significa una participación abierta de las muje-

res "en la esfera pública del debate".⁷⁶ Sin embargo y ante todo, Graham bailó *Mujer*, en el sentido de que habló de los temas y preocupaciones femeninos, lo que permitió una identificación de las espectadoras con su danza.

Por otro lado, al igual que su maestro Ted Shawn, Graham planteó la imagen de la masculinidad heroica y fuerte usando su vocabulario dancístico.⁷⁷ Que Graham creara su danza y técnica en función de su propio cuerpo significó de entrada una serie de limitaciones para los varones. Su técnica surgió de su propia obra creativa, por lo que correspondió a una manera personal de moverse y a su propio cuerpo como referente.

Su bailarín principal durante los años ochenta, Tim Wengerd, decía que la danza de Graham limitaba al hombre, al bailarín varón.

Es tan mujer que llega al punto de odiar y amar a los hombres simultáneamente. Todo en ella es así, siempre. Esa duplicidad nos ha llevado a aceptar la existencia de los opuestos con extrema agilidad, porque no tenemos que elegir ninguno de los dos polos. Tomamos lo que nos sirve de ambos lados para vivir en el medio, sin hacernos daño. Y así son las mujeres de su compañía. Pareciera que todas ellas llevan la consigna de "abatir al hombre".⁷⁸

El personaje central de todas sus obras fue ella misma, hasta 1968, cuando dejó de bailar. La separación del foro fue un duro golpe para ella, incluso recurrió al alcohol por un tiempo, pero vino la "resignación". Consideró entonces que la danza es "un canto del cuerpo, de alegría o dolor" y por tal razón "el cuerpo necesita estar agudamente vivo". Al perder esa condición, "no puedo bailar con la flama, el efecto y la seguridad y confianza que solía tener. No lo haría bien. Así que debe aceptar que soy lo que llamamos una leyenda".⁷⁹

En sus obras siempre está presente una mujer poderosa y los hombres aparecen en papeles secundarios. Empezó a hacer coreografía para hombres en 1938, cuando se incorporó a su compañía el primer varón, Erick Hawkins (en 1939 sería Merce Cunningham). A los bailarines varones no les marcaba los movimientos, se los dictaba, "porque ella no tiene un cuerpo de hombre".⁸⁰ Graham llegó a crear importantes papeles para los hombres (sobre todo entre 1938 y 1944), pero la figura central siempre sería la mujer, ella misma.

Con este protagonismo en sus obras y la elaboración de los papeles masculinos, Graham creó una imagen diferente de los hombres, vistos como algo eróticamente deseable y, con ello, subvirtió las normas de representación de géneros al reapropiarse imágenes de los hombres para su propio placer y el de otras mujeres.⁸¹ Sin embargo, reprodujo en sus representaciones de la masculinidad los valores tradicionales de los hombres.

Martha Graham y Erick Hawkins vivieron juntos por ocho años; el amor que le tenía a ese hombre quince años más joven que ella influyó en su obra, que se tornó de un gran lirismo en ese periodo. A instancias de él se casaron, pero ella nunca aceptó llevar el nombre de su marido. Se separaron por diferencias personales y artísticas pero él siguió bailando en la compañía. La ruptura y el posterior trabajo conjunto significó una dolorosa experiencia para Graham, expresada en su autobiografía. Nunca tuvo hijos, aunque en algún momento consideró la idea de adoptar a una niña india.

Martha Graham es una de las más grandes artistas de este siglo: "Bebe de las más grandes fuentes: la del arte en la infancia del mundo, cuando los primitivos no creaban obras de arte sino instrumentos mágicos para defenderse y engrandecer su vida [...] Prolonga el esfuerzo expresionista de la pintura de Daumier o de Van Gogh, las crispaciones y las angustias de Dostoievski, así como la visión trágica de Nietzsche".⁸²

En 1932, la prestigiosa beca Guggenheim le fue otorgada por primera vez a una bailarina; Graham recibió con ello un reconocimiento institucional a su trabajo. A diferencia de lo que en esa época acostumbraban los artistas norteamericanos, Graham no viajó a Europa sino a México; conoció la arquitectura y escultura mesoamericanas, las estudió y asimiló, y más tarde estarían presentes en su técnica y coreografía. Afirmó que su trabajo tenía origen en la cultura indígena mexicana y reclamó el derecho de nutrirse de culturas ajenas a ella.

Además, Graham retomó el jazz; se inspiró en Picasso, Kandinsky, Bela Bartok, el surrealismo, el psicoanálisis de Freud y el de Jung. Innovó las técnicas escénicas, que acabaron por popularizarse: "Escenarios móviles, utilería simbólica, decoración fragmentaria, parlamentos unidos al baile, coreutas bailarines que al estilo oriental hacen comentarios. Fue ella la primera en reunir grupos interraciales y contrató asiáticos y negros para su compañía".⁸³

Martha Graham fue una artista revolucionaria y se convirtió en pilar y referencia obligada de la danza moderna. Hasta la actualidad, su influencia se mantiene en todo el mundo. Llegó a México a finales de la década de los treinta cuando Anna Sokolow, una de sus más notables bailarinas, visitó nuestro país. Posteriormente, varios maestros de la compañía Graham impartieron clases a los bailarines mexicanos y se estableció una estrecha relación con la danza mexicana, especialmente con una de las más importantes coreógrafas del país, Guillermina Bravo, y su compañía.

Graham está presente en la danza mexicana: su técnica ha sido fundamental para la consolidación del campo dancístico, pues durante muchos años ha sido parte de los programas de las escuelas y compañías profesionales.

Tim Wengert mencionó que la influencia de la técnica Graham en México se debía a que estaba basada en las culturas mesoamericanas y que

el cuerpo del bailarín mexicano se asemeja mucho al de la propia Martha: piernas cortas, torso largo. Independientemente de todo lo anterior, la mentalidad que generó esa técnica es muy similar a la del bailarín mexicano. En este país [México] hay un impulso natural en los bailarines por querer sentirse "muy en su casa" con su propio cuerpo. Esa sensación sólo la puede dar la técnica Graham porque trabaja los músculos más profundos del cuerpo.⁸⁴

Doris Humphrey, por una danza humanista

Doris Humphrey (Oak Park, Illinois 1895-Nueva York 1958) decidió dedicarse a la danza cuando en su niñez vio bailar a Anna Pavlova. Estudió ballet y en 1913 abrió su escuela en Chicago.

En 1917 ingresó a Denishawn, con la que realizó numerosas presentaciones por Estados Unidos y creó sus primeros solos. En una gira por el Oriente descubrió que el trabajo de Denishawn tergiversaba la danza de ese mundo al occidentalizarla y comercializarla.

Ella y Charles Weidman (1901-1975), otro miembro de Denishawn, iniciaron sus investigaciones del cuerpo y el movimiento pensando en su propia realidad y cultura. Dieron clases en Carnegie Hall Studio a partir de sus propias investigaciones y cuando Ted Shawn descubrió esto les exigió que enseñaran el método Denishawn, por lo que vino la separación en 1928.

Al igual que Martha Graham, Humphrey y Weidman estuvieron en desacuerdo con el camino de sus maestros, y consideraron que en Denishawn se utilizaban superficialmente las danzas orientales. Los tres constituyeron la primera generación de danza moderna norteamericana que "exigía una danza auténtica"⁸⁵ y cuya expresión dominante, en palabras de Humphrey, era "el principio de moverse de adentro hacia fuera".⁸⁶

En 1929 fundó con Weidman y Pauline Lawrence su escuela y compañía en Nueva York (hasta 1940). Ahí continuó con sus investigaciones, pues "había aprendido cómo se movían las japonesas, chinas y españolas, pero no cómo me movía yo". Empezó a hacer sus coreografías y a experimentar el movimiento en su continuidad, sin detenerse en poses como hacían en Denishawn.

Weidman también hizo aportaciones a la nueva danza. Aunque era más un hombre de teatro que un bailarín, bajo su influencia la generación que abandonó Denishawn "iba a asociar la acción dramática a la pintura de los estados anímicos, con la teatralización como refuerzo de la expresión del cuerpo, haciéndola más comprensible para el público".⁸⁷

Humphrey, por su parte, quiso expresar su propia época y país, participar del dinamismo del mundo y crear un arte para contribuir a su humanización.

Es una constante en su obra la preocupación del ser humano en la sociedad; se rebeló contra las injusticias y planteó problemáticas propias.

Para ella la danza tenía como propósito esencial revelar algo sobre la gente, comunicar a cada individuo un estado emocional, una idea o situación que él pudiera identificar con su propia experiencia: la danza moderna como arte teatral contemporáneo y nuevo medio de comunicación.⁸⁸

Humphrey estudió su cuerpo frente al espejo para descubrir las posibilidades del movimiento. Comprendió que éste significa pérdida de equilibrio y, a partir de ese principio, planteó que el movimiento se sitúa sobre un arco entre dos muertes o situaciones de inmovilidad: el equilibrio y la caída. "El arco es la trayectoria trazada por un movimiento del cuerpo durante su caída hacia el suelo y mientras se levanta de nuevo hacia la posición de estabilidad inicial."⁸⁹

Su principio fundamental fue la búsqueda de la unidad entre la danza y la ley de la vida, donde se expresa la tensión del ser humano (la resistencia y al riesgo de caer). Ahí está el movimiento que nunca se detiene.

Enfrentó el peso del cuerpo como lucha y le dio un sentido dramático a la danza, pues estableció una lucha de contrarios. Descubrió en Nietzsche su principio de oposición

entre el equilibrio apolíneo y el fervor dionisiaco contra toda regla y todo límite. La danza, como la vida, es el lugar de este enfrentamiento entre Dionisio y Apolo. La danza, precisamente por crear un núcleo de vida más denso, nos da una más clara conciencia de esta tensión y de la inminencia de su ruptura, nos da un sentimiento más agudo de la vida y de su constante lucha.⁹⁰

Según Selma Jeanne Cohen, Humphrey tomó al cuerpo en relación con el espacio; vio el movimiento como generado por el esfuerzo de resistencia al peso de la gravedad y descubrió la dualidad entre la caída y la recuperación. Graham veía el conflicto en el ser humano; Humphrey lo vio entre el ser humano y su medio. El drama es inherente a ambos acercamientos.⁹¹

Doris Humphrey estaba preocupada por desarrollar una forma de educación dancística para sus alumnos en la que existiera rigor pero al mismo tiempo estimulara la creatividad. Se topaba con grandes problemas, pues

la mayoría de los alumnos, especialmente las mujeres, son borregos dóciles a quienes les encanta tener un amo; como en el mundo de la danza hay muchos maestros que gozan siendo "amos", nos resulta difícil conservar al alumnado. Los más difíciles son aquellos que llevan años siguiendo un entrenamiento académico; académico en el sentido de que se les ha dicho qué hacer exactamente cada minuto.⁹²

Para desarrollar la creatividad, Humphrey trabajó con el concepto de motivación, a partir de la cual se le daba sentido al movimiento y se le imprimía una emoción. Fundó una escuela que sería después desarrollada por su alumno más brillante, el México-norteamericano José Limón quien, junto con su maestra, haría dos visitas a México en los años cincuenta e influiría en la danza mexicana de esos años (ya sin ella, Limón volvió en 1960 y 1961).

Las primeras obras de Humphrey hacían referencia a la naturaleza, como *Water Study* (1929) y *Life of the Bee* (1929). En contraste con esa preocupación, hizo obras que retomaban temas de la sociedad norteamericana, como la coreografía *The Shakers* (1929), que estaba basada en la secta del mismo nombre. Esta secta se caracterizaba por bailar "vigorosamente para eliminar el deseo sexual, considerado como un disipante pecado"; su fundadora se había pronunciado "contra la situación de la mujer en el matrimonio, lo cual la ha llevado a la servidumbre, incluyendo los riesgos de embarazo y el parto"; buscaban la pureza; hombres y mujeres vivían segregados, sólo se reunían para bailar en sus ceremonias religiosas pero nunca tenían contacto físico.⁹³ Esta obra demuestra el interés de Humphrey en explorar nuevas realidades y temáticas en su danza, cercanas a su cultura y a su condición de mujer.

La obra cumbre de Humphrey es la trilogía *New Dance* (1935), *With my Red Fires* (1936) y *Theatre Piece* (1936), donde aborda temas relacionados con los problemas de su sociedad. En la primera trata la plenitud del hombre en existencia armoniosa con la sociedad; en la segunda condena el amor posesivo; y en la última hace una sátira de la sociedad competitiva. En otra más, *Inquest* (1944), refiere la miseria y la injusticia social.

Después de una intensa vida como bailarina, en 1944 se retiró por la severa artritis que sufría, pero se incorporó a la compañía que encabezaba José Limón en Nueva York como directora artística. Ahí crearía obras de un intenso dramatismo, como *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*.

En 1932 Doris Humphrey se había casado con un marino inglés, Charles Woodford, y tuvieron un hijo, también Charles. "El matrimonio fue excelente, sólo un poco triste por las largas ausencias marinas del esposo y por los apuros de dinero."⁹⁴

Una de las grandes aportaciones de Humphrey a la danza fue su libro *The Art of Making Dances*, donde desarrolló sus conceptos sobre la creación coreográfica, el cual se ha difundido en todo el mundo.

A pesar de que Humphrey y Limón estuvieron en México y de la coincidencia de intereses con los artistas mexicanos, en nuestro país no han tenido una importante influencia los principios técnicos y creativos de Humphrey, y sólo muy recientemente se han empezado a difundir. Sin embargo, ella abrió el camino de la danza moderna en el mundo e hizo importantes contribucio-

nes para que se le concediera el estatus de arte; además, sus propuestas estéticas y técnicas han sido desarrolladas por muchos otros artistas de la danza y sus principios continúan vigentes hasta la actualidad.

La escuela alemana de danza moderna y Mary Wigman o la danza absoluta

El redescubrimiento y la reconquista del cuerpo que se dieron en el siglo XX sucedieron a lo largo de todo el mundo occidental. Se inició un culto al cuerpo y a la necesidad de tener conciencia de él, creció el interés por el movimiento corporal en general, y la danza despertó gran interés entre la sociedad.⁹⁵

El surgimiento de la danza moderna se debió a ese cambio de conceptos y de la vida misma. Además, en Europa y muy especialmente en Alemania, a la guerra. Ésta significó una transformación: "el sufrimiento tendió a destruir y hacer astillas todas las ideas de belleza. Las tradiciones, añejadas y acariciadas, fueron dejadas atrás".⁹⁶

Así como en Estados Unidos se desarrolló una danza nueva, en Europa existieron propuestas en ese sentido, planteadas a partir de su realidad concreta. Los antecedentes de la *Ausdruckstanz* (danza de expresión) se encuentran en Émile Jacques Dalcroze (Austria 1865-Suiza 1950) quien creó la rítmica, método innovador

que permite adquirir el sentido musical por medio del ritmo corporal [...] Con el estudio de la famosa gimnasia rítmica, que consiste en establecer relaciones entre el dinamismo corporal y el dinamismo sonoro en todos sus matices de duración, el bailarín aprende a asociar y disociar los movimientos, a ordenarlos en el espacio y a eliminar todo movimiento inútil.⁹⁷

Este método proponía una compenetración música-danza, y la economía de movimientos, y se oponía a las reglas fijas de la técnica balletística.⁹⁸ Su influencia se sintió en la danza clásica y moderna tanto en Estados Unidos como en Europa, principalmente en Alemania, y fueron los bailarines y coreógrafos quienes desarrollaron el método según sus necesidades.

Los bailarines desarrollaron la *Ausdruckstanz* a partir de dos perspectivas. Por un lado el proyecto vanguardista o populista, con el que se impulsaba la integración de la danza a la vida cotidiana del pueblo alemán, como una forma de cultura física y ejercicio, buscando romper las barreras entre arte y vida. Por el otro, la búsqueda y conceptualización de la danza absoluta, es decir, de la danza como un lenguaje artístico autónomo.

Dentro del primer proyecto se distinguió de manera especial Rudolf von Laban (1879-1958), un importante teórico de la danza que desarrolló el sistema de notación que lleva su nombre y elaboró el análisis del movimiento a partir de los factores espacio, duración y energía.

La danza es para Laban el medio de decir lo indecible, igual que lo propio de la poesía es superar el sentido estricto de las palabras. Él ve en la danza un medio de introspección profunda: revela al hombre sus tendencias fundamentales; a partir de ahí, lo proyecta en el futuro y le hace presentir cuál es su personalidad virtual, qué podría realizar si fuera hasta el último extremo de sus pulsiones. Para Laban, también, la danza es la trascendencia del hombre.⁹⁹

Debido al trabajo que desarrolló Laban, es más identificado como un teórico y pedagogo de la danza moderna alemana y representante del proyecto vanguardista, pero en la práctica tanto él como los demás exponentes de la *Ausdruckstanz* participaron en ambas propuestas. Ése es el caso de Mary Wigman, reconocida por sus logros artísticos y propuestas innovadoras como la más importante representante de la danza absoluta, aunque fue parte también del proyecto vanguardista.¹⁰⁰

Mary Wigman (Hannover 1886-Berlín 1973) se inició en la danza a la edad de veinticuatro años. Su familia le negó varias posibilidades de acercarse a la danza y cuando intentó dedicarse al canto nuevamente se opuso, pues “las mujeres debían casarse y no trabajar”.¹⁰¹ Cuando tenía veintidós años vio bailar a las tres hermanas Wiesenthal y encontró su vocación en la danza; aunque ellas le dijeron que estaba demasiado vieja para empezar, ella tomó su decisión, y después de ver a Dalcroze, se enfrentó con su familia, dejó su casa y en 1910 ingresó en la escuela de Dalcroze en Hellerau, cerca de Dresden.

Conoció al pintor Gluck, quien la declaró genio al ver su danza; “ése fue mi primer éxito como bailarina”.¹⁰² También conoció al pintor alemán Emil Nolde y al escultor ruso Moissei Kogan, quienes se inspiraron en su danza. Wigman tuvo una relación muy cercana con Nolde y de él retomó posteriormente el uso de las máscaras para muchas de sus obras. También el cubismo y la abstracción en la pintura tuvieron influencia sobre ella.

Debido a que la escuela de Dalcroze no la satisfizo (sentía que su método impedía la total independencia de la danza respecto de la música), se marchó por consejo de Nolde a la escuela de Laban en Monte Verità, Suiza. Ahí permaneció de 1913 a 1918, fue ayudante de Laban y esta vez se convenció con los planteamientos de su maestro, pues ambos coincidían en “el sentido profundo de la danza: la revelación de todo lo que yace escondido dentro del hombre”.¹⁰³

Después de varios desacuerdos, Wigman se separó de Laban en 1918 y más tarde se convirtieron en rivales para obtener el liderazgo en la danza alemana. Por un tiempo se refugió en Suiza, donde resolvió varias de sus crisis (la ruptura con Laban, la muerte de su padraastro, el término de una relación amorosa). A partir de ese momento se apartó profesionalmente de los hombres y se acercó a las mujeres, por medio de diversas sociedades femeninas; "su crisis marcó un periodo de transición de relaciones masculinas de autoridad a relaciones femeninas de colegas [...] desafió la dualidad de géneros y creó una visión utópica de comunidad femenina".¹⁰⁴

A partir de los planteamientos de Dalcroze y Laban, Wigman desarrolló sus propias propuestas en su escuela. Ella misma reconocía en 1923 la conexión con Laban, a quien consideraba un teórico, pero aclaraba que ella había logrado un "color distinto" en su trabajo:

La conexión entre mi escuela y la de Laban es bastante cercana en la medida en que enseñó los mismos principios que Laban. Sin embargo, mi trabajo independiente de los últimos años ha desarrollado mi pedagogía en una dirección más personal, lo que naturalmente da a mi obra un color distinto. La mayor diferencia entre mi escuela y la de Laban yace en el abordaje, pues soy incapaz de trabajar de un modo totalmente teórico, a pesar de mi pasión por los logros puramente objetivos. Mi pedagogía siempre surge de la práctica. La armonía del espacio de Laban puede probar teóricamente la manera en que las correspondencias entre tensión e impulso se desarrollan sistemáticamente, se alternan, se complementan una a la otra, etc. Lo que me sorprende es la frecuencia con que mis propios descubrimientos prácticos coinciden con la teoría de Laban.¹⁰⁵

Las primeras obras que creó Wigman, una década antes que las pioneras de la danza moderna norteamericana, fueron *Hexentanz I (Danza de la bruja I)* y *Lento* en 1914, de gran dramatismo y "fuerza demoniaca", en las que no utilizó música. De inmediato la crítica calificó a Wigman como exponente de la danza absoluta, donde la danza es realización del ideal modernista como arte soberano que logra la abstracción y utiliza todos los recursos (como música y vestuario) para sí misma.

Tanto Wigman como Laban crearon danzas en silencio, con lo que revolucionaron los principios de Dalcroze. Ellos pretendían desviar la atención

de la dimensión temporal, llevándola a la dimensión espacial y dinámica del movimiento. Recuperando la conexión entre éxtasis y movimiento, Wigman y Laban desviaron la atención de la personalidad del bailarín, llevándola a las

energías suprapersonales de la danza. Estas innovaciones alcanzaron el ideal de la danza absoluta, danza "que habla sólo a través del movimiento".¹⁰⁶

Wigman planteaba la presencia de la muerte en sus obras, como en *Totentanz* (*Danza de los muertos*, 1917), temática que tratará en muchas de sus obras posteriores, pues fue una realidad muy cercana para ella.

La trágica visión de Mary Wigman, que va de la desesperación a la revuelta, se manifestó en una danza que debe comprenderse dentro del Expresionismo alemán. Éste, "a la vez que caricaturesco y religiosamente dramático, en el cual se unen paradójicamente lo grotesco, lo demoníaco y la grandeza trágica, es una de las más grandes tradiciones del arte europeo".¹⁰⁷

Pero también en sus obras de grupo fue posible ver su planteamiento sobre las relaciones entre mujeres; hablaba de un mundo habitado exclusivamente por mujeres, una ensambladura femenina, donde se daba un intercambio líder-grupo (ella como solista y sus bailarinas), y la figura central interactuaba con el grupo como iguales. En contraposición a esta relación igualitaria y de reconciliación entre autoritarismo e individualismo, en *Las siete danzas de la vida* (1921) presentó la resistencia de las mujeres ante la autoridad masculina.

En los años veinte, momento muy importante de la producción de Wigman, el Expresionismo alemán estaba en su punto más álgido. Wigman y los artistas contemporáneos buscaban explorar los misterios de la existencia y se expresaban por medio de formas explosivas y violentas con un tono atormentado.¹⁰⁸

La gran expresividad de Wigman se debe a que retomó el movimiento de lo cotidiano, de las experiencias diarias, y su danza estaba dictada por la emoción y necesidades internas, no normas fijas. En sus obras hablaba de la tragedia de la humanidad y buscó en ellas "la concentración y la potencia de la expresión",¹⁰⁹ por medio del contacto estrecho con el suelo y los gestos de terror, soledad y lucha, como en *Das Totenmal* (*El monumento a los muertos*, 1930), obra que rompió con las tradiciones teatrales burguesas. Su danza logró la unidad de lo dionisiaco (el caos) y lo apolíneo (la armonía), por la unión entre éxtasis y forma. Con su danza creó una nueva realidad colectiva, que expresó a todos y no sólo a la bailarina y bailarín-individuo anecdótico (de ahí el uso constante de máscaras) "para lograr lo universalmente humano a un nivel en que la visión y la realidad no forman más que una sola cosa".¹¹⁰

A pesar del universalismo de la danza de Wigman y de que al bailar se convertía en una fuerza dinámica más que una persona, ella reflejó a su país y las tensiones internas e infelices que se daban en Alemania en el periodo de entreguerras. Sus danzas eran sombrías, con matices oscuros, pesadas en textura y en pulso. Sin embargo, ante la terrible realidad de las dos guerras que

se reveló ante sus ojos, buscó nuevos valores y formas de expresión, sin perder nunca la esperanza en la vida. Frente a los bombardeos a Leipzig confesó: "Me da vergüenza admitirlo, pero ante este espectáculo aterrador me siento impulsada a la creación".¹¹¹

A diferencia de las modernas norteamericanas, quienes creaban en un ambiente de libertad y "un universo abierto a todas las experiencias",¹¹² Wigman se enfrentó a situaciones de inseguridad y persecución, que provocaron cambios drásticos en su trabajo.

Como máximo exponente de la danza absoluta, Wigman revolucionó el uso del espacio, diferente del espacio libre de las modernas norteamericanas: se enfrentó al espacio cerrado y de la muerte. Sus innovaciones hicieron afirmar al crítico norteamericano John Martin:

Para Wigman [...] el espacio asumía entidad definida, casi como una presencia tangible en toda manifestación del movimiento [...] El bailarín [...] ya no es más un ego en un vacío [...] sino un epitome del individuo en su universo. Continuamente está comprometiendo fuerzas de su interior con esas fuerzas que lo presionan desde fuera, en ocasiones rindiéndose a ellas, en ocasiones oponiéndose a ellas, pero siempre consciente de ellas, y encontrando su identidad sólo en este proceso dinámico [...] Con Wigman la danza se sostiene por primera vez totalmente revelada en su propia estatura; ya no es relato de historias o pantomima o escultura en movimiento o diseño en el espacio o virtuosismo acrobático o ilustración musical, sino sólo danza, un arte autónomo que ejemplifica completamente los ideales del modernismo en su consecución de la abstracción y en su utilización de los recursos de sus materiales eficientemente y con autoridad.¹¹³

Wigman lograba integrarse al espacio y el espectador dejaba de percibir la separación cuerpo-espacio circundante: ella dejaba de ser una persona y se convertía en una "configuración dinámica de la energía en el espacio".¹¹⁴ Susan Manning llama a esta estrategia de representación *Gestalt im Raum*, en referencia a lo que los críticos describieron como "la paradoja de la presencia y ausencia simultáneas de Wigman sobre el escenario". *Gestalt im Raum* se refiere a la conversión de la danza de Wigman

en máscara metafórica, ya que no dramatizaba su autobiografía en el escenario [como había hecho Isadora Duncan] sino que escenificaba su autotransformación en otra. Conceptualizaba a su cuerpo como un medio y a su danza como un canal para impulsos subconscientes y fuerzas sobrenaturales, para energías de éxtasis o demoníacas, para los diseños abstractos de tiempo, espacio y movi-

miento. Crítico tras crítico escribieron sobre cómo parecía hacer que el espacio se moviera, enfocando la atención no en la bailarina sino en la danza.¹¹⁵

Con esta estrategia, Wigman pretendía ser una fuerza dinámica y no ser vista como una mujer alemana, así que rompió con las nociones de género e identidad nacional esencializadas. Sin embargo, fue percibida en sentido contrario: su danza definió "lo germánico como una intensidad de sentimientos que bordeaba en el éxtasis y lo demoníaco" y redefinió "a la Mujer como un ejemplo de la auto-trascendencia". Por eso su danza es considerada nacionalista y feminista.¹¹⁶

A pesar de que el público alemán conservador tenía reticencias frente al trabajo de Wigman, pues "nadie había bailado antes con un estilo tan agresivo",¹¹⁷ la reconoció como una innovadora. Realizó una gira por Alemania y obtuvo diferentes grados de aceptación. En 1920 se estableció en Dresden, donde abrió su propia escuela y entre sus alumnos se encontraban Hanya Holm, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Max Terpis, Vera Skoronel, Margareth Wallman y Harald Kreuzberg; su escuela creció hasta establecer veinticinco en Alemania y en 1927 (un año después del primer recital de Martha Graham) contaba con un total de quince mil estudiantes.

Entre 1923 y 1928 conformó un grupo exclusivamente de mujeres, donde promovía la autonomía de las bailarinas frente a ella como coreógrafa y directora, y con el que estableció estrechos lazos de colaboración.

A partir de la experimentación con su cuerpo, Wigman creó su propia técnica de entrenamiento, llamada después "gimnasia de danza". Para ella la respiración es la fuente del movimiento, y el centro está en el tórax y la pelvis. Los principios de Wigman y Laban reconocen el peso en contraposición a la ligereza del ballet, el ritmo dinámico (como "el arco de la tensión interna que conecta el inicio con el final de un movimiento") frente al ritmo lineal del ballet, y establecen "modos de acción", como doblarse-desdoblarse, elevarse-caer, empujar-jalar, curvar-estirar, rotar y girar, ondular y agitarse, balancearse, oscilar, vibrar y temblar (a diferencia de los pasos del ballet).¹¹⁸

El método de trabajo que desarrolló Wigman como maestra tiene dos objetivos: "por un lado, el perfeccionamiento de la personalidad de la danza como individuo; por otro, la mezcla de esa individualidad con un conjunto".¹¹⁹ Con esto, Wigman llevaba a nivel grupal la *Gestalt im Raum* y

tal como la solista trascendía su "subjetividad" a través de la "objetividad" de su conciencia espacial y el despliegue del principio de la máscara, así un miembro del grupo trascendía su individualidad a través de la participación en el conjunto. Pero éste no borraba la autonomía del bailarín mucho más que el principio de la

máscara borraba la "subjetividad" de la solista. Más bien, la individualidad del bailarín coexistía con su conciencia del grupo, justo como la "subjetividad" del bailarín sexuado coexistía con la "objetividad" de la Gestalt no sexuada.¹²⁰

Buscó que las y los estudiantes y bailarines llegaran a su interioridad y conocieran sus más profundos impulsos. La técnica, que no debía domesticar al cuerpo, sólo sería un medio para que esos impulsos se manifestaran en los gestos y movimientos corporales, y creaba sus obras explorando la rica veta de la improvisación de los bailarines. El fin que perseguía era que el y la artista conocieran sus fuerzas creadoras y adquirieran las habilidades corporales para expresarlas. "Lo que quería Wigman era entregar la danza al impulso más profundo, a la *ubris* dionisiaca."¹²¹ Ella misma dice: "La danza no es sólo arte decorativo ni mero entretenimiento bonito y superficial. Dentro del ámbito del bailarín y del coreógrafo está lo terrible y lo triunfante, lo patético y lo magnífico, lo bello y lo feo, como facetas de la experiencia humana con las que crea y recrea a través de ese instrumento expresivo sin fin que es el cuerpo humano".¹²²

Wigman escribió en 1927 que la danza es un medio de autoconocimiento para las mujeres, a través del cual pueden descubrir las propias limitaciones y potencialidades, y así se lo inculcaba a sus alumnas, quienes reconocieron esa posibilidad de la danza bajo su guía.¹²³

Consideraba a la danza como un balance de "movimiento físico, agilidad espiritual y versatilidad mental", y para ella constituía "una manera de pensar", una fuente de conocimiento. Esta concepción, que revertía la visión sobre el cuerpo del patriarcado, explica al individuo "como un organismo interconectado en lugar de una serie de dualidades conflictivas, y el cuerpo en sí mismo es la fundación del conocimiento".¹²⁴

Wigman realizó tres giras por Estados Unidos entre noviembre de 1930 y marzo de 1933, promovidas por el empresario Sol Hurok, y obtuvo aceptación después de un primer momento de duda. En la primera gira, Ruth Seinfeld escribió:

Un factor de sorpresa y desconcierto, en las danzas de Wigman, es ver y sentir por primera vez esta reminiscencia de lo primitivo. Con sus complicados ritmos bailados al son de golpe de tambor y de diversos gongs se permea y transmina la imagen del primer hombre [y mujer] que avanza con estos ritmos en los bosques de un mundo joven. No obstante, sus conceptos desafían al intelecto más refinado.¹²⁵

Wigman fundó una escuela en Nueva York, dirigida por su alumna Hanya Holm, y su paso por Estados Unidos fue muy importante para el desarrollo de

la danza moderna en ese país. Impulsó el proceso de “nacionalización” de la danza moderna como un producto norteamericano; su influencia está presente hasta la actualidad en numerosos bailarines y coreógrafos de ese país.¹²⁶

En 1928 el grupo estable con el que trabajaba Mary Wigman en Dresden se desintegró por problemas económicos y en 1930 su carrera entró en un periodo de crisis y transición. Una vez que el nacionalsocialismo subió al poder (1933) Wigman se alineó a la estética fascista, lo que hicieron la gran mayoría de artistas de la danza.

El vínculo que se estableció entre Wigman y el régimen nazista fue resultado de su oportunismo, su ferviente patriotismo, el romance que vivía con un alto oficial nazi y el deseo de mantener su trabajo dancístico a costa de todo.¹²⁷

Sus nuevas obras buscaron entonces la identificación consciente de Wigman como mujer alemana, pues la estética fascista “requería de una identificación con el Volk y una clara distinción entre la ‘masculinidad’ y la ‘feminidad’”.¹²⁸

Contó con subsidios del Ministerio de Cultura de Goebbels, participó en los festivales organizados por esa instancia gubernamental y contribuyó al montaje del espectáculo de inauguración de la Olimpiada de Berlín en 1936, una celebración del simbolismo olímpico y glorificación al Führer, presente en el estadio. Después de 1936 Wigman tuvo desacuerdos con la visión oficial de la danza, y cuando se le negaron los subsidios creó un programa de solos bajo el nombre de “Las danzas más hermosas”, con el que se reconcilió con el régimen (cuya concepción de la danza era la exhibición de “cuerpos de mujeres hermosas”).

A pesar de esto, sus obras (incluyendo esos solos) introducían una reflexión sobre el rol del artista en la danza colectiva y la imagen oficial de mujer, y las danzas que creó durante el gobierno del Tercer Reich fueron contradictorias, pues por un lado sustentaban al régimen pero por otro lo cuestionaban.¹²⁹

En 1940, cuando casi todos los artistas de la danza habían abandonado Alemania, el régimen nazi cerró la escuela de Wigman por ser un “centro de arte degenerado”, pero ella continuó enseñando en Leipzig. Al concluir la guerra, se estableció en Berlín Occidental hasta su muerte.

Wigman rompió con lo que se esperaba de las bailarinas al no presentar imágenes “bellas”, sino que exploraban visiones demoniacas y grotescas. Ella misma no era el ideal de belleza de la bailarina, y producía imágenes poderosas y terrenas. El sentido de maldad y animalidad que emanaba de sus gestos estaba muy apartado de la *ballerina*, del énfasis en la armonía de Duncan y del glamur de St. Denis.¹³⁰ A pesar de sus vínculos con la danza oficial del nacionalsocialismo, Wigman cuestionó la concepción patriarcal de la mujer dentro de la danza, y la presentó cargada de erotismo y fuerza expresiva.

La influencia de los planteamientos y obras de Wigman persisten en la danza alemana y de muchos otros países; es una de las fuentes primarias de las propuestas actuales del arte dancístico. Esta corriente de danza moderna alemana llegó a México a mediados de los años treinta, cuando un grupo encabezado por el japonés Michio Ito visitó el país. Posteriormente, la bailarina norteamericana Waldeen, una de sus integrantes, se estableció en el país e impulsó el surgimiento de la danza moderna mexicana nacionalista.

3. Nuevo cuerpo y nueva imagen de mujer

La danza moderna, surgida en Alemania y Estados Unidos, es indiscutiblemente un producto de las mujeres. Esta forma dancística "irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a éstas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo visible y cobró importancia".¹³¹

La primera generación de creadoras de la danza moderna, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman, produjo una obra coreográfica que ilustraba su interior y reflejaba su individualidad. Las tres se rebelaron incluso contra sus antecesores, por su herencia extranjerizante y conceptos artísticos. Las norteamericanas, a diferencia de Isadora Duncan con su helenismo y Ruth St. Denis con su orientalismo, se centraron principalmente en su país y época. Wigman se vio marcada por su realidad concreta, la guerra, el Expresionismo alemán y la búsqueda de una danza absoluta.

El artista imprime al movimiento el ritmo voluntario de su vida, creadora y militante, para el advenimiento del ser humano. Martha Graham, Mary Wigman y Doris Humphrey han concebido este ritmo de tres formas radicalmente diferentes. El ritmo fundamental de Martha Graham es el ritmo respiratorio, el del primer acto de la vida biológica. El conflicto es para ella interior al hombre. El ritmo fundamental en Mary Wigman es el ritmo emocional, el que nace de una pasión domada, de la motivación del gesto en su esfuerzo por arrancarse a una realidad exterior asfixiante. El conflicto está dentro del hombre, pero en relación con un mundo que lo aplasta. El ritmo fundamental en Doris Humphrey es el ritmo motor que se crea y por la relación dinámica entre el cuerpo y el espacio, el primer movimiento es para la artista el impulso de resistir la fuerza de la gravedad, un peso que se convierte en el símbolo de todas las fuerzas que amenazan el equilibrio y la seguridad del hombre. El conflicto está entre el hombre y su ambiente.¹³²

La danza moderna es un fruto de las mujeres. Su discurso rompió el silencio en el que estuvieron durante siglos. Ellas atacaron emocionalmente a través

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

Ellas se rebelaron contra el ballet clásico por ser una disciplina, en términos de Foucault, donde se vivía un cuerpo obediente, y como alternativa, plantearon la concientización del propio cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y consideraron a su cuerpo no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido.

Las pioneras no lograron sistematizar su danza, pero la primera generación de coreógrafas de la danza moderna construyó una escuela firme a partir de su nueva concepción del cuerpo, siguiendo sus propios principios: bailar con los pies descalzos, liberación de sus cuerpos y emociones, el sentimiento como determinante de la forma, desafío a los convencionalismos sociales, agresividad en la danza, anulación de la definición (proveniente del ballet) de la danza como arte decorativo e idealizado, definición y defensa de sus posturas políticas, investigación y experimentación en sus propios cuerpos, creación de sus propios métodos de entrenamiento, utilización del cuerpo y el espacio en su totalidad, y consideración de su danza como una profesión desprovista de la visión comercial de las artes escénicas.

Al vivir el cuerpo de manera diferente y retar los estereotipos sobre la sexualidad, las mujeres de la danza moderna también experimentaron una liberación sexual y sus cuerpos rompieron con la rígida figura femenina de la *ballerina* para convertirse en cuerpos con los que se identificaban las espectadoras.

A diferencia del ballet, donde se privilegia lo visual y la *ballerina* pierde materialidad, la primera generación de la danza moderna enfatizó su fisicalidad y por tanto, el sentido del tacto. Según Luce Irigaray, en nuestra cultura lo visual es privilegiado por los hombres, y con ello se establece una distancia con el cuerpo. Esto se modificó en la danza moderna, en la medida en que se redujo "la distancia física y psicológica que crea el escenario" y se estableció un estrecho vínculo entre ejecutante y espectador.¹³³ John Martin habló sobre

la relación empática que se lograba establecer entre el movimiento corporal de la danza moderna y la audiencia, "primer propósito de la danza moderna, que no está interesada en el espectáculo" en sí mismo, sino en la transmisión de emociones.¹³⁴

La primera generación de mujeres de la danza moderna planteó que la danza debía usar el cuerpo de manera integral; los movimientos no se concentraban principalmente en brazos y piernas; se le daba énfasis al torso; conscientemente buscaron el centro y motor del movimiento; utilizaron posiciones angulares, dinámicas contrastantes y movimientos violentos; determinaron que "la fuerza del gesto está en función de la fuerza de la emoción".¹³⁵ No más estereotipos ni reglas inamovibles. Estas propuestas sólo podían ser hechas por mujeres, porque ellas sufrían la imposición de la danza escénica y el cuerpo.

Las tres artistas, Graham, Humphrey y Wigman, crearon e interpretaron sus propias danzas, a diferencia de lo sucedido en el ballet del siglo XIX, cuando el coreógrafo impuso a la *ballerina* un patrón ajeno a ella. La primera generación de la danza moderna estableció sus propios patrones y, debido al uso de la danza para expresarse a sí mismas de manera individual, legó a la danza moderna y sus artistas la condición de permanente búsqueda interna y personal, donde aquéllos deben inventar y reinventar su movimiento, sin retomar la técnica fija y establecida. Sólo así, con esa constante transformación, las y los artistas contemporáneos pueden, en el permanente devenir, expresarse a sí mismos.

Ya se ha mencionado que la danza ha sido considerada como una actividad propia de la mujer, debido a los valores que se le imponen. Ésta es identificada como frágil, predominantemente sensible y pasiva, sin capacidades intelectuales, y dentro de ese discurso racionalista, la danza correspondería a un espacio femenino.

La realidad es abismalmente diferente. Las mujeres que se desarrollan en la danza, especialmente en la danza moderna, tienen una fortaleza inmensa; su imagen es de una gran fuerza escénica y han sido capaces de revolucionar al cuerpo dentro de la danza. Este papel activo podría hacer aparecer a las mujeres como artistas "masculinizadas", pero es precisamente con su cuerpo de mujeres que se han expresado.

Por otro lado, las mujeres que se desarrollaron en la danza moderna rompieron con la concepción de que la bailarina debía ser una mujer con cara y cuerpo "bonitos" que atrajera la atención y patrocinio de los hombres poderosos y ricos. Las pioneras y las generaciones subsiguientes provenían principalmente de clases medias educadas y cultas que no reproducían los patrones de protegidas o prostitutas. Fueron mujeres independientes que lucharon también por salarios más dignos. Esto repercutiría en darle respetabilidad a la

actividad dancística que, con la danza moderna, se convirtió en un campo laboral, medio de movilidad social e independencia económica. Si durante el siglo XIX la danza escénica había sido una actividad deshonrosa, con la apertura del cuerpo y la práctica generalizada de la danza entre las mujeres de las clases medias adquirió legitimidad y reconocimiento social.

Los temas nuevos y las propuestas artísticas innovadoras que plantearon las coreógrafas de la danza moderna demostraron que la danza requiere de la misma facultad intelectual de conceptualización, creatividad y memoria que el lenguaje verbal, y que el cuerpo es un medio de conocimiento y autoconocimiento, aunque tiene una lógica diferente, no lineal y corporal. Martha Graham consideraba que el discurso kinético de la danza es "como lirismo poético, como la poesía dramática, como una terrible revelación de significado".¹³⁶

Los personajes femeninos en la danza moderna dejaron de ser imaginarios y se convirtieron en mujeres reales que luchaban por reconocimiento y por mostrar una imagen más cercana a la verdadera. Sólo así podía darse el proceso de identificación de las mujeres con la danza escénica.

La identificación de las mujeres con la objetivación estética de la feminidad ha sido tradicionalmente mal entendida. Sólo cuando las figuras artísticas que encarnan el principio de feminidad se libran de los patrones tradicionales de representación y logran eludir los clichés habituales, puede haber alguna identificación real. Si esto no sucede, la identificación por parte de las mujeres sólo tendrá lugar a través de un complicado proceso de transferencia [que se había dado con el ballet].¹³⁷

En cuanto al proceso de representación e interpretación que lleva implícito el arte, es decir, "la mirada masculina", los análisis feministas se encuentran en la actualidad estudiando sus alcances, planteando numerosas preguntas y una rica discusión.¹³⁸ "Para liberarse de su modo de existencia como 'segundo sexo', las mujeres necesitan todos sus sentidos, su razón y sus sentimientos. Deben, ante todo, encontrar nuevas formas de percibir y expresar, de lograr percepciones que son impresiones de los sentidos, que captan, juzgan y son activas, como por ejemplo, la mirada."¹³⁹

En contraste con las convenciones coreográficas del ballet, donde el espectador masculino es un voyeurista y la espectadora sólo se queda "con el deseo de ser deseada", la danza moderna transfiere a la espectadora la posibilidad de desear.¹⁴⁰

Las pioneras y la primera generación de creadoras de la danza moderna desafiaron la mirada masculina y reivindicaron el lugar de las mujeres como creadoras y espectadoras. Las artistas aquí estudiadas hablaron sobre la expe-

riencia femenina: bailaron Mujer y permitieron la identificación de las otras mujeres con su danza. "Los teóricos contemporáneos etiquetarían esta estrategia como 'feminismo cultural', pues asumía que todas las mujeres comparten experiencias y actitudes similares como mujeres, independientemente de las diferencias de raza, clase, orientación sexual o nacionalidad."¹⁴

Además de que estas mujeres "esencializaron" el género también lo hicieron con la identidad nacional. Las norteamericanas bailaron el Yo Americano, y Mary Wigman bailó el Alma Germana. La primera danza moderna permitió una convergencia entre feminismo y nacionalismo, porque ahí estaban sus búsquedas: en tanto mujeres y en tanto parte de una comunidad nacional.

Las espectadoras, rompiendo con la mirada masculina, lograron identificarse con la danza moderna a partir de las estrategias que inventaron las creadoras. Con el nuevo concepto de cuerpo e imágenes, diferentes de las de la tradición balletística, la danza moderna habló de una mujer más auténtica, haciendo contribuciones significativas a la emancipación de las mujeres. Construyó la posibilidad para que tuvieran una participación activa en la creación, pero también en el consumo de esa danza moderna.

Notas

- ¹ "Se trata de una diferencia fundamental —al menos en principio— respecto de la danza académica que lleva la interpretación al máximo de belleza formal mediante gestos codificados que no tienen relación directa con el estado mental del ejecutante"; en Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981, p. 199.
- ² Jacques Baril, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 376.
- ³ En 1919 Alfonsina Storni hizo una denuncia contra el uso de los zapatos de tacón y el corsé, cuyo fin sólo es atraer la mirada de los hombres, pero le causan enormes daños a las mujeres. Dice Storni que el corsé: "deforma la caja torácica hundiéndola las últimas costillas y presionando de muy mala manera los pulmones, el mismo corsé suprime el estómago, dificulta los movimientos intestinales y afecta el funcionamiento general de casi todos los órganos internos", provocando diversas enfermedades como "la tuberculosis, la dilatación cardíaca, la úlcera redonda del estómago y la dispepsia". Alfonsina Storni, "Los detalles, el alma", en *La Nota*, núm. 214, Buenos Aires, septiembre de 1919, cit. en Mariela Méndez y Mariana Stoddart, "Gender Tights. Medias de género. Victoria Ocampo y Alfonsina Storni", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997, p. 2.
- ⁴ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, University of Chicago, 1988, p. 132.
- ⁵ Mel Davies, "Corsets and Conception: Fashion and Demographic Trends in the Nineteenth Century", en *Comparative Studies in Society and History*, núm. 24, 1982, p. 616, cit. en Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad*, México, FCE, 1989, p. 239.
- ⁶ Bryan S. Turner, *op. cit.*, pp. 239-240.
- ⁷ Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981, p. 215.
- ⁸ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, UAM-Escenología, 1995, p. 367.

- ⁹ Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, p. 120.
- ¹⁰ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 140. Duncan habla de esto en su autobiografía.
- ¹¹ Alain Corbin, "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Historia de la vida privada, vol. 8, Madrid, Santillana, 1991, p. 312.
- ¹² Arnold Genther, cit. en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 215.
- ¹³ Ann Daly, "Isadora Duncan's Dance Theory", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994, pp. 24-31.
- ¹⁴ Rachel Vigier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, Ontario, The Mercury Press, 1994, p. 42.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 43.
- ¹⁶ Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 35.
- ¹⁷ Margherita Duncan, cit. en *ibid.*, p. 37.
- ¹⁸ Roger Garaudy, *Danzar su vida*, México, CENIDI Danza-INBA, 1995, p. 45.
- ¹⁹ Isadora Duncan, *Mi vida*, Madrid, Debate, 1980, p. 174.
- ²⁰ Rachel Vigier, *op. cit.*, p. 46.
- ²¹ Rayner Heppenstaal, 1936, *Apology for Dancing*, cit. en Lesley-Anne Sayers, "'She Might Pirouette on a Daisy and it Would not Bend': Images of Femininity and Dance", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993, pp. 164-183.
- ²² Susan A. Manning, *op. cit.*, p. 38.
- ²³ Isadora Duncan, "La danza del futuro", 1903, cit. en Susan A. Manning, *op. cit.*
- ²⁴ Ann Daly, *op. cit.*, p. 12.
- ²⁵ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 41.
- ²⁶ Kay Bardsley, "Isadora Duncan, The Flag, and Social Protest (The Influence of Dance in Politics and Society)", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1995.
- ²⁷ *Idem.*
- ²⁸ Stacey Prickett, "Dance and the Worker's Struggle", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 1, vol. VIII, Oxford University Press, primavera de 1990, p. 47.
- ²⁹ Lin Durán, *La humanización de la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, p. 12.
- ³⁰ Michelle Perrot y Anne Martin-Fugier, "Los actores", en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Historia de la vida privada, vol. 7, Madrid, Taurus, 1991, p. 308.
- ³¹ Isadora Duncan, cit. en Maurice Lever, *Isadora*, Barcelona, Circe, 1995.
- ³² Isadora Duncan, *Mi vida*, *op. cit.*, p. 204.
- ³³ Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, México, INBA, julio-septiembre de 1987, p. 14.
- ³⁴ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 59.
- ³⁵ Ruth St. Denis, *The New York Times*, 4 de junio de 1932, cit. en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 134.
- ³⁶ El pietismo es una religión que pretende mantener contacto con dios sin intermediación de ninguna iglesia. Nació en el siglo XVIII con "el régimen médico de la vida saludable para producir un código moral que fuera compatible con el interés capitalista en una fuerza de trabajo disciplinada. El deber de ser saludable se convirtió en parte del llamado a dominar el mundo y a ejercer el autocontrol"; en Bryan S. Turner, *op. cit.*, p. 110.
- ³⁷ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 206.
- ³⁸ Lin Durán, *op. cit.*, p. 33.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 50.
- ⁴⁰ Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 220.
- ⁴¹ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 48.

- 42 Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, México, CENIDI Danza-INBA, 1995, p. 42.
- 43 Jacques Baril, *op. cit.*, p. 59.
- 44 Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995, p. 102.
- 45 Martha Graham, *op. cit.*, p. 43.
- 46 Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 183.
- 47 Antoine Prost y Gérard Vicent, *La vida privada en el siglo XX*, en *Historia de la vida privada*, vol. 9, Madrid, Taurus, 1990, p. 100.
- 48 Clive Barnes, en Anne Livet (ed.), *Contemporary Dance. An Anthology of the Lecturers, Interviews and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*, Nueva York, Abbeville Press, 1978, p. 28.
- 49 Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1993, p. 23.
- 50 Martha Graham, *cit.* en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 222.
- 51 *Idem.*
- 52 Martha Graham, *cit.* en Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 59.
- 53 Martha Graham, *cit.* en Lin Durán, *op. cit.*, p. 71.
- 54 Martha Graham, *Memoria de sangre*, *op. cit.*, p. 65.
- 55 Hay autores que califican su obra de cierto expresionismo "que subraya fuertemente los elementos esenciales y posterga los accesorios. En esta voluntad de expresionismo se puede discernir la influencia de Mary Wigman y de la escuela alemana. La inflexión de estilo grahamiano es perceptible desde 1938 en *American Document*, obra estrenada en Bennington College, donde las dos coreógrafas se habían conocido en 1933"; en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 225.
- 56 Martha Graham, *cit.* en Jacques Baril, *op. cit.*, p. 76.
- 57 Jacques Baril, *op. cit.*, p. 85.
- 58 Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 62.
- 59 *Ibid.*, p. 64.
- 60 *Ibid.*, p. 61.
- 61 Martha Graham, *cit.* en Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 66.
- 62 Martha Graham, *Memoria de sangre*, *op. cit.*, p. 33.
- 63 Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 67.
- 64 Lin Durán, *op. cit.*, p. 70.
- 65 Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 226.
- 66 Selma Jeanne Cohen, *Introduction to the Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1965, *cit.* en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 221.
- 67 Martha Graham, *cit.* en Lin Durán, *op. cit.*, p. 71.
- 68 *Ibid.*, p. 73.
- 69 Martha Graham, *Memoria de sangre*, *op. cit.*, p. 113.
- 70 Christy Adair, *op. cit.*, p. 133.
- 71 Martha Graham, *Memoria de sangre*, *op. cit.*, p. 21.
- 72 Por ejemplo en obras como *Senaphic Dialogue* (1955), donde el personaje central es Juana de Arco, la coreógrafa plantea que la mujer puede realizarse plenamente a base de voluntad.
- 73 Martha Graham, *Memoria de sangre*, *op. cit.*, p. 38.
- 74 *Ibid.*, p. 22.
- 75 Morella Patrozzi, "Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1995.
- 76 Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1993, p. 25.
- 77 Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 102.
- 78 Tin Wengerd, en Patricia Cardona, "Tim Wengerd: Martha Graham, madre amorosa, madre despiadada de la danza moderna", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, pp. 162-163.

- ⁷⁹ Martha Graham, en "La vida de Martha Graham", en *El Heraldo de México*, México, 4 de agosto de 1979, p. 4-E.
- ⁸⁰ Bertram Ross, uno de los primeros bailarines de la compañía de Martha Graham, cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 112.
- ⁸¹ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 115.
- ⁸² Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 63.
- ⁸³ Agnes de Mille, *La danza en Norteamérica*, Servicio de Información de Estados Unidos, 1973, cit. en Alberto Dallal, *La danza moderna*, México, FCE, 1975, p. 14.
- ⁸⁴ Tim Wengert en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 165.
- ⁸⁵ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 217.
- ⁸⁶ Doris Humphrey, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 47.
- ⁸⁷ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 215.
- ⁸⁸ Doris Humphrey, "America's Modern Dance", en Myron Howard Nadel y Constance Gwen Nadel (eds.), *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, Nueva York, Praeger Publishers, 1970, pp. 105-108.
- ⁸⁹ Jacques Baril, *op. cit.*, p. 137.
- ⁹⁰ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 90.
- ⁹¹ Selma Jeanne Cohen, *op. cit.*, cit. en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 221.
- ⁹² Doris Humphrey, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 55.
- ⁹³ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 73.
- ⁹⁴ Lin Durán, *op. cit.*, p. 59.
- ⁹⁵ Mary Wigman, "The Philosophy of the Modern Dance", 1933, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, p. 305.
- ⁹⁶ *Ibid.*, p. 307.
- ⁹⁷ Jacques Baril, *op. cit.*, p. 380.
- ⁹⁸ Dalcroze dice en su libro *El ritmo, la música y la educación* (1920): "El gesto, por sí mismo, no es nada: su valor reside completamente en el sentimiento que lo anima y la danza más rica en combinaciones técnicas y de actitudes corporales no será jamás sino un divertimento sin alcance ni valor a menos que su finalidad sea pintar en los movimientos las emociones humanas"; cit. en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 236.
- ⁹⁹ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 238.
- ¹⁰⁰ Susan Manning, *op. cit.*
- ¹⁰¹ Mary Wigman, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁰² *Idem.*
- ¹⁰³ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 239.
- ¹⁰⁴ Susan Manning, *op. cit.*, p. 59.
- ¹⁰⁵ Mary Wigman, cit. en Susan Manning, *op. cit.*, p. 12.
- ¹⁰⁶ Susan Manning, *op. cit.*, p. 20.
- ¹⁰⁷ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 73.
- ¹⁰⁸ Walter Sorell, *The Mary Wigman Book*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973, p. 71.
- ¹⁰⁹ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 240.
- ¹¹⁰ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 78.
- ¹¹¹ Mary Wigman, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 40.
- ¹¹² Jacques Baril, *op. cit.*, p. 403.
- ¹¹³ John Martin, *Introducción a la danza*, 1939, cit. en Susan Manning, *op. cit.*, p. 21.
- ¹¹⁴ Susan Manning, *op. cit.*, p. 41.
- ¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43.
- ¹¹⁶ *Ibid.*, p. 45.
- ¹¹⁷ Mary Wigman, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 30.
- ¹¹⁸ Susan Manning, *op. cit.*, p. 43.
- ¹¹⁹ Mary Wigman, cit. en Sorell, *op. cit.*, p. 129.

- ¹²⁰ Susan Manning, *op. cit.*, p. 87.
- ¹²¹ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 241.
- ¹²² Mary Wigman, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 32.
- ¹²³ También dice que las bailarinas pueden ser de dos tipos: productivas, las cuales son líderes y creadoras (coreógrafas, compositoras, directoras y solistas), y reproductivas, que son instrumento del creador (bailarinas) y muchas veces pueden especializarse en la técnica por su capacidad de observación (maestras); en Mary Wigman, "The Dance and Modern Woman", en *The Dancing Times*, Londres, noviembre de 1927, cit. en Walter Sorell, *op. cit.*, pp. 104-106.
- ¹²⁴ Rachel Vigier, *op. cit.*
- ¹²⁵ Ruth Seinfel, "¿Qué es Mary Wigman?", en *The Dance Magazine*, Nueva York, noviembre de 1931, cit. en Lin Durán, *op. cit.*, p. 32.
- ¹²⁶ La influencia de la escuela alemana, según Hanya Holm, está cerca de los cuerpos estadounidenses, pero no del *ethos* del Nuevo Mundo; en Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 224.
- ¹²⁷ Susan A. Manning, *op. cit.*, p. xiv.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 45.
- ¹²⁹ *Ibid.*, p. 4.
- ¹³⁰ Christy Adair, *op. cit.*, p. 128.
- ¹³¹ Waldeen, *op. cit.*, p. 14.
- ¹³² Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 97.
- ¹³³ Roger Copeland, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, *op. cit.*, p. 140.
- ¹³⁴ *Idem.*
- ¹³⁵ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 226.
- ¹³⁶ Judith Lynne Hanna, "Do We Teach Sex Roles Through Dance?", en *Dance Teacher Now*, septiembre de 1988, p. 41.
- ¹³⁷ Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 43-44.
- ¹³⁸ Ann Daly, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991, pp. 2-5.
- ¹³⁹ Sigfrid Weigel, "La mirada bíca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 95.
- ¹⁴⁰ Susan A. Manning, *op. cit.*, p. 1.
- ¹⁴¹ *Ibid.*, p. 28.



Foto 7. Loie Fuller.
Tomada de Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher,
1981, p. 213.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 8. Ruth St. Denis y Ted Shawn. Década de 1920.

Tomada de Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981, p. 220.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 9. Isadora Duncan en *Ave María*.

Tomada de Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 36.

Reproducción: Christa Cowrie.

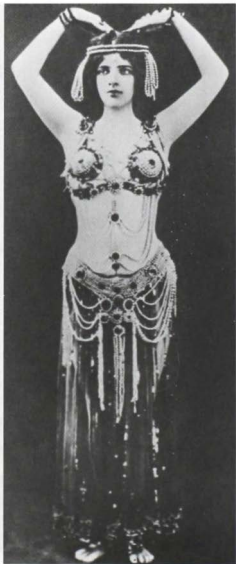


Foto 10. Maud Allan.

Tomada de *Performing Arts*, Nueva York, Facts on File, 1980, p. 94.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 11. Martha Graham en *Lamentation*. 1930.
Tomada de Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher,
1981, p. 212.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 12. Doris Humphrey y Charles Weidman en *Passacaglia*. 1938.
Tomada de Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher,
1981, p. 221.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 13. Mary Wigman en *Song of Fate*. 1935.

Tomada de Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 188.

Reproducción: Christa Cowrie.

IV. La danza escénica mexicana y sus mujeres: dos siglos de imitación

I. La llegada de la danza escénica y el surgimiento de las primeras bailarinas novohispanas¹

CON LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN ESPAÑOLAS, HIZO SU APARICIÓN EN MÉXICO la danza europea. Bernal Díaz del Castillo se refiere a los primeros maestros de danza de la Nueva España: el maese Pedro "el del Arpa", que llegó con Hernán Cortés; Benito Bejel o de Vejel; el músico y maestro de danza Ortiz; y el "hulano" Alfonso Morón.²

Maese Pedro y Bejel fundaron la primera "Escuela de danzar y tañer" en 1526. Ortiz también estableció su propia escuela en la capital de la Nueva España, y Morón en la ciudad de Colima. Las danzas cortesanas que enseñaron estos y otros maestros se popularizaron y fueron utilizadas para el montaje de los grandes espectáculos y fiestas religiosas y cívicas. Las danzas cortesanas gozaban de gran prestigio entre las clases altas de la colonia y su práctica era condición para mostrar el refinamiento, como lo demuestra la descripción de un criollo:

Es un mancebo galán,
talle corto y calza largo,
de oro y brocado se viste,
aforrado en finas martas.
Valiente, sabio, discreto,
tañe, baila, danza y canta...³

Las danzas de salón y populares que trajeron los españoles fueron asimiladas por indios, mestizos y negros, quienes produjeron sus propias formas, los "bailes prohibidos"⁴ por la censura oficial y la Inquisición.

En los primeros años de la Colonia la danza fue utilizada como medio para la evangelización de los pueblos indígenas; la Iglesia la adaptó a la nueva religión.

La danza prehispánica había sido una de las manifestaciones más vigorosas y populares de las culturas mesoamericanas y, como el resto de sus expresiones artísticas, tenía un fuerte contenido religioso. Los términos, *maceualiztli*, de *maceua*, danzar, hacer penitencia; o *netotiliztli*, de *netolli*, voto o promesa, tenían "como raíz la idea de exvoto o 'mercedimiento'",⁵ que expresan el sentido de su danza: honrar a los dioses.

Aunque la danza era una actividad generalizada, existían escuelas especializadas que seguían estrictos patrones de enseñanza así como rigurosos ensayos, a fin de formar profesionales, a quienes se exigía la perfección, al grado de que si cometían una equivocación durante las festividades, eran asesinados.

Los profesionales de la danza tenían un gran reconocimiento social (que se perdió con la llegada de la danza profesional europea) y actuaban en las grandes fiestas religiosas con miles de participantes. En las danzas rituales las mujeres personificaban diosas relacionadas con la fertilidad y "debían de cuidar sus cuerpos, tanto como sus movimientos, para satisfacer las normas".⁶ Hombres y mujeres bailaban separados y con movimientos diferentes, excepto las danzas de hombres con ramerías, de nuevo relativas a la fertilidad.⁷

En la Colonia se mantuvieron las costumbres prehispánica y española de realizar grandes espectáculos colectivos, donde la danza tenía un lugar privilegiado. En estas fiestas públicas, religiosas y profanas, participaban españoles y cientos de indígenas y, en el caso de las festividades católicas como las de Corpus Christi, las mujeres eran excluidas. Sin embargo, en las fiestas y danzas profanas las mujeres tuvieron una amplia participación pero siempre en referencia

directa y literalmente a la gracia de la mujer, al papel fundamental que desempeña dentro de la comunidad, a la expresividad de sus tareas cotidianas, al lucimiento de sus atuendos y a una evidente actitud pasiva en lo sexual y en lo social. Estas y otras características quedan adheridas a las piezas de danza y música, siempre representando directamente el papel que la mujer desempeña dentro de la comunidad: control doméstico, quehaceres, maternidad, enseñanza y cuidado directo de los hijos.⁸

El elemento que daba sentido y aglutinaba la vida individual y colectiva de la Nueva España era la religión; desde ese discurso los hombres sustentaban el poder y vigilaban a la sociedad. Además, había una fuerte estratificación y la sociedad estaba organizada según corporaciones (clero, nobleza, militares, gremios, indios y castas) que marcaban profundas diferencias de clase y raza.

Las mujeres eran "seres pasivos e impotentes, absorbidas por los deberes familiares, confinadas en el hogar y totalmente subordinadas a los hombres".⁹ Si no tenían vida familiar se les consideraba seres vulnerables y sin ningún valor, de tal manera que se crearon instituciones para darles protección: los conventos y casas de recogimiento, donde permanecían aisladas del mundo y viviendo en una atmósfera religiosa, solteras, huérfanas, viudas y hasta prostitutas.

El convento fue un espacio femenino y en el siglo XVII el misticismo fue una posibilidad de expresión. Sin embargo, las monjas se negaban a sí mismas y se excluían del discurso hegemónico y racionalista; sólo sor Juana Inés de la Cruz rompió el silencio y defendió la racionalidad de las mujeres en contraposición a la patriarcal, misma que provocaba la desigualdad entre sexos.¹⁰

El teatro fue otro espacio femenino, que daba posibilidad a las mujeres de expresarse por medio de la música, la actuación y la danza. Las mujeres de teatro no se negaban a sí mismas y se exponían públicamente, aunque tampoco lograron salir del discurso hegemónico, porque su arte estaba en función de la mirada masculina.

A mediados del siglo XVIII la Nueva España experimentó cambios importantes con la introducción de las reformas borbónicas, por las cuales se modernizaron todos los aspectos de la vida: se fortaleció el poder del monarca, se impulsó con sistemas racionales la actividad económica, se desarrolló el conocimiento técnico y científico, se difundieron las artes (con ello la danza), y se modificó la situación de las mujeres. Éstas pudieron acceder a una mejor educación y al mercado de trabajo, con la consecuente redefinición de los papeles de hombres y mujeres. La educación y el reconocimiento de la fuerza productiva de las mujeres no pretendía mejorar su situación, sino que formaban parte de una serie de medidas encaminadas al progreso y la prosperidad de la colonia, pero las modificaciones de valores, leyes e instituciones fueron más allá de sus objetivos inmediatos y alteraron el modo como las mujeres se veían a sí mismas y como eran vistas por los demás.

"Los reformadores ilustrados querían educar a las mujeres en el sentido más amplio del término, preparar madres responsables, esposas ahorrativas y compañeras útiles para los hombres."¹¹ Así, para que cumplieran adecuadamente con su función cívica, la maternidad, y contribuyeran a promover los nuevos valores con sus hijos, debían ser ilustradas y productivas. Sin embargo, se mantuvo la estratificación social y se impartió a las mujeres una educación en función de su clase y raza.

Legalmente las mujeres eran consideradas, aunque con matices, como menores y esclavos, porque no se les concedía el derecho de gobernar a otros, exclusivo de varones. El hecho de que a las mujeres se les considerara inferio-

res y más débiles que los hombres en cuerpo, mente y espíritu, justificaba que todas ellas estuvieran controladas por el poder masculino. Independientemente de su sujeción al padre o marido, las mujeres estaban sujetas al control patriarcal de la sociedad ejercido por la Iglesia y el Estado, control que les ofrecía, al mismo tiempo, cierta protección.

La ley protegía a las mujeres como seres sexuales (no como madres y esposas), y se ocupaba únicamente de las mujeres "decentes", nunca de prostitutas ni mujeres de teatro, por cuya profesión "infame" se exponían públicamente y tenían una conducta "liviana" que no se ajustaba a los criterios de honestidad para una mujer.

Al surgimiento de la danza escénica en la Nueva España antecedieron los primeros espectáculos colectivos (religiosos y profanos) que se realizaron desde el siglo XVI en la Colonia, y las "casas de comedias y corrales" que, al igual que en España, incluyeron danza. Estas casas fueron fundadas en la Nueva España desde el siglo XVI.

En 1553 se promulgó la creación en la capital de la Nueva España del Corral de Comedias del Hospital Real de Naturales (inaugurado hasta 1673), siguiendo la tradición española de destinar las ganancias de los teatros a hospitales y hospicios, lo que permitía a actores y bailarines realizar su trabajo con cierta libertad, ya que su profesión era considerada "vil e infame". Por ello, carecían de derechos civiles y políticos, no podían recibir herencias y debían cambiar sus nombres para no avergonzar a sus familias. Especialmente "los hijos de nobles y mujeres de teatro no tenían derecho a heredar ni a ser reconocidos o criados por sus padres".¹²

La danza teatral fue hostilizada en España y Nueva España. En 1600, durante el reinado de Felipe III, hubo una petición de prohibir las comedias; en 1615 las mujeres fueron censuradas de manera especial al prohibirseles representar "cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos y deshonestos o de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos",¹³ de tal manera que "lascivia y deshonestidad" se identificaban con las mujeres.

A pesar de las prohibiciones, la censura y el hecho de considerar a la teatral una actividad "infame", la danza escénica alcanzó un importante desarrollo en España¹⁴ pero afectó a sus colonias. En la Nueva España, los bailarines y bailarinas que se hallaban en los teatros como compañía establecida estaban

condenados por la Iglesia, vejados por la autoridad civil y despreciados por el público [...] el personal del Coliseo dependía directamente del virrey quien, junto con otras autoridades civiles, tenía toda clase de derechos sobre ellos, pudiendo encarcelarlos, expulsarlos de la ciudad o del país, o prohibirles ejercer su profesión ante la menor insubordinación.¹⁵

A las y los actores y bailarines se les bajaban los sueldos, no se les concedía reconocimiento artístico, muchos de ellos terminaban en la miseria y se les castigaba con la cárcel o el convento. Sin embargo, su actividad era muy popular, y como eran muy escasos, a veces las autoridades actuaban con cautela y permitían salir a alguno encarcelado para ensayos y funciones, para después regresarlo a su celda. Un ejemplo de esto fue María Bárbara Ordóñez, quien en 1794

dueña ya de un considerable curriculum teatral, queda presa por homicidio en la Casa de Arrecogidas de Puebla. La condena es de siete años. Cumplidos tres, sin embargo, se ordena que "se traslade a la Rea a esta Corte (México), con el preciso objeto de servir en el Coliseo... (estará) en casa de su satisfacción, hasta cumplir el tiempo de su condena, cuidando que no salga de ella, sino a las obligaciones de Misa los días festivos y a la representación del teatro, conducida por persona que sea de su confianza".¹⁶

La escasez de actores y bailarines también se paliaba importándolos de España; se solicitaba que las mujeres fueran "casadas, con hijos e hijas para que subsedan a sus padres y madres".¹⁷

Aunque se suponía que la Iglesia no podía abrigar a la gente de teatro, la de la Nueva España transgredió la regla y le hizo gozar de todos los servicios espirituales.

En un primer momento las danzas incluidas en las representaciones teatrales novohispanas fueron ejecutadas por los actores, contratados para "representar, cantar y bailar", específicamente danzas cortesanas y folclóricas (españolas y novohispanas o "del país"). El espectáculo tenía una duración de tres horas y su núcleo era la obra teatral, pero lo musical y farsesco eran elementos muy importantes.

Generalmente se comenzaba [a las 8 pm] con una canción o tonadilla de moda, a la cual seguía la Loa, en la cual se presentaba la compañía entera y cada miembro decía algo gracioso o saludaba al público. Seguía el primer acto o jornada de la comedia, y después una farsa o entremés, de carácter musical, con canciones y bailes. Después de la segunda jornada, se cantaban o bailaban "sones del país" o danzas de corte.¹⁸

Para terminar se hacía el "fin de fiesta", que incluía bailes y, a partir de finales del siglo XVIII, ballets. Esta conformación de las representaciones teatrales atraía a todos los sectores del público y alcanzó gran popularidad.

En el siglo XVIII la música, canto y danza fueron parte fundamental de las representaciones teatrales en toda Europa. En capitales importantes como

París y Londres se presentaban una farsa corta y un ballet después de la obra dramática; sólo España y sus colonias siguieron intercalando entremeses, canciones y bailes entre cada acto, lo que dio más variedad al espectáculo.

En 1601 ya existían dos compañías profesionales de teatro en la capital novohispana, además de las errantes (llamadas de la legua o volantes), y en 1621 la ciudad tenía dos casas de comedia. Hacia 1730 se habla de bailarines profesionales en el Coliseo, entre los que se encuentran la "primera dama, cantarina y bailarina" Ana María de Castro y dos actrices-bailarinas, "La Bárbara" y "La Tapia". Hasta ese momento el repertorio estaba constituido por danzas de corte y populares, y por pantomimas; aún no contaban con la técnica académica del ballet. Fue hasta finales del siglo XVIII cuando llegó a la Nueva España el ballet académico franco-italiano, como parte del impulso que recibieron las artes de las reformas borbónicas.

Durante el periodo colonial todas las artes siguieron modelos europeos, aunque transformados hacia formas propias y soluciones particulares. El arte virreinal fue predominantemente religioso (artes plásticas, literatura y música). El caso de la danza teatral fue diferente por su función de espectáculo escénico; sin embargo, la Iglesia ejercía censura sobre las obras presentadas e incluso dictaba los horarios de presentación. Sucedió frecuentemente, por ejemplo, que una función debía suspenderse mientras pasaba el Santísimo por la calle; todos los actores, bailarines y público se hincaban y después retomaban la presentación.

Como en el resto del mundo occidental, la danza escénica novohispana no tenía la misma importancia que el resto de las artes, así que las mayores aportaciones provinieron de la plástica y la música, donde el barroco alcanzó un gran desarrollo. En ese estilo importado de Europa los artistas de la Nueva España lograron una reafirmación de sus valores y lograron creaciones originales, en las que pudieron plasmar "su orgullo, su necesidad connatural de afirmación propia, su religiosidad mística y sensual a la vez".¹⁹ Los artistas novohispanos mantenían sus propias propuestas en forma defensiva frente a las europeas, que pretendían ser las únicas posibles.

Las novedades musicales y dancísticas entraban con retraso a la Nueva España y aquí surgían obras originales y nuevos géneros a partir de su diversidad cultural. En términos generales, en las artes novohispanas del siglo XVIII se mantuvo el "irracionalismo barroco" y no se incorporó el racionalismo de la Ilustración sino hasta finales del siglo.

En la Colonia los seguidores de la Ilustración se mostraron críticos ante el arte barroco y la sociedad, cuyo desarrollo veían exclusivamente en la educación. Surgió entonces el Neoclasicismo, que propugnaba la creación de un arte racional y que se difundió en la escuela que para ese fin se estableció: la Real

Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos (1782). Este proceso repetía el que se había dado en Europa para la danza escénica, cuando en 1661 Luis XIV fundó la Academia Real de Danza. Sin embargo, en la Nueva España no se dio ese paso, que llevaría al desarrollo de la técnica disciplinaria del ballet y su perfección técnica.

Desde principios del siglo XVIII el arte de la Nueva España sufrió la influencia italiana, como consecuencia de las importaciones que hacían los borbones. Sin embargo, los maestros italianos llegaron a la danza escénica hasta finales del siglo. Ellos introdujeron el ballet franco-italiano, el que seguía normas académicas en busca de la perfección. Ésa fue la labor de los maestros italianos Peregrino Turchi y Giuseppe Sabella Morali y la bailarina española María Rodríguez-Turchi, esposa del primero. Ellos encabezaron una compañía durante 1778 y 1781 en el Real Coliseo de México, presentaron los primeros ballets, iniciaron la formación de bailarines profesionales locales y fundaron la escuela de la Casa de Irolo, donde se formaba académicamente a los bailarines que integrarían la compañía de ballet del Coliseo. Los estudios se iniciaban desde edad temprana y los alumnos debutaban en el Coliseo al cumplir catorce años.

Turchi descendía de una dinastía de bailarines italianos y fue primer bailarín de compañías de Italia, España y Portugal; María Rodríguez había sido primera bailarina de una compañía de España, y Morali había sido primer bailarín y coreógrafo en Italia y España. Los tres fueron expulsados del Coliseo en 1781. El rastro de los esposos Turchi se perdió, pero Morali siguió trabajando en otros coliseos. En 1785 estaba establecido en Puebla, donde se dedicó a la enseñanza y la coreografía. Un documento firmado por él ese año ante testigos ilustra el trato que se les daba a las bailarinas. La madre de dos de ellas, una viuda pobre, entregó a sus hijas a Morali para asegurarles una profesión para sobrevivir. En dicho documento, este último

Otorga que se obliga a enseñar a Rosa y María Arcilles [...] sus habilidades dentro del término de 7 años contados desde esta fecha, bajo la calidad de que lo han de acompañar en el teatro de este Coliseo en todos los bailes y festines que en él hiciere sin faltar a ninguno [...] y lo mismo han de ejecutar en otro teatro cualquiera fuera de esta ciudad, dándoles por cada vez que bailaren en las partes referidas dos pesos a dicha Rosa y uno a Maria y manteniéndolas fuera, y cuidando y celando de su crianza, procedimientos y arreglada vida, de forma que ha de poder castigarlas como su maestro y que están sujetas a él, a quien han de ver con el debido respeto, y durante dicho tiempo les será cierta y segura la enseñanza y estipendio, el que no les faltará, ni les faltara, hasta cumplido el plazo.²⁰

Aunque sin gozar de prestigio social, la actividad dancística representaba también en la Nueva España una posibilidad para que las jóvenes de clases bajas tuvieran una profesión que les permitiera tener cierta seguridad económica. Las bailarinas eran tratadas como menores por sus maestros, quienes recurrían a este tipo de acuerdos siguiendo las costumbres de la época y por la falta de profesionales de la danza.

Durante el periodo del virrey Bernardo de Gálvez (1785-1786) el ballet recibió un importante impulso, pues trajo de España al primer bailarín italiano del Coliseo de Cádiz, Gerónimo Marani, y su familia. Además, Gálvez protegió el teatro, formó una nueva compañía de ballet y expidió el Reglamento u Ordenanza del Teatro que, entre otras cosas, exigía "respeto y decencia" en los bailes que se presentarían.

Marani llegó a México después de una carrera de más de veinte años como primer bailarín y coreógrafo en diversos teatros de Europa, especialmente los considerados como la élite del ballet. Su esposa, Teresa Pierantoni, también italiana, era desde 1762 primera bailarina del Reale Ducale Teatro de Milán, dirigida por Giuseppe de Stefani, y en 1763 apareció como Teresa Pierantoni-Marani. En 1766 la pareja se trasladó a Viena, donde Noverre era el director de las compañías de danza, y ambos fueron primeros bailarines. Después de la muerte de su hijo de cuatro años se trasladaron a Roma. En el teatro Argentina de esa ciudad sólo participó Marani, pues en los estados papales estaba vedado a las mujeres el escenario. En 1769 fueron a Turín, donde Marani se inició como coreógrafo y ella participó como primera bailarina. Después se incorporaron a compañías de Milán y varias ciudades de España. Siguiendo la costumbre de la época, sus hijos Giovanni y Giovanna debutaron en Cádiz a principios de la década de 1780.

Al llegar a América encabezaron la nueva compañía. Marani fue nombrado director o Primer Maestro de Bailes; Pierantoni se integró como primera bailarina y sus dos hijos como bailarines. La compañía de ballet quedó constituida con diez hombres y nueve mujeres.

La compañía del Coliseo estaba formada por cuatro compañías: la dramática, la de cantarines, la de ballet y la orquesta. En los años de 1786 a 1821 las compañías dramática y de ballet contaron con el mayor número de integrantes; la dramática con veinte actores, en su mayoría hombres; la de ballet con quince a veinte elementos, en general con igual número de hombres y mujeres; y la de cantantes con cinco a diez miembros, predominando las mujeres. El sueldo más alto lo tenía la primera dama, después el coreógrafo, la primera bailarina y la primera cantarina. Los sueldos de las mujeres de los grupos de actores y cantantes eran más altos que los de los hombres, pero en la compañía de ballet sucedía lo contrario.

Los géneros que practicaba la compañía eran: danza popular —mexicana y española—, danzas de corte, y ballet —llamado “baile italiano”. A los ballets se les llamaba “bailetes” o “bailes pantomímicos”. Los había heroicos, trágicos, bufos, mitológicos, pastorales. Las Misceláneas eran *divertissements* o números diversos sin argumento preciso que los uniera, había además, solos, tercetos, quintetos y “padedús”.²¹

Con los Marani la compañía de ballet del Coliseo recibió un gran impulso y en la escoleta de la Casa de Irolo continuaron con la formación de bailarines novohispanos. Montaron numerosos ballets del repertorio internacional, especialmente versiones de obras de los grandes maestros del ballet, como Angiolini y Noverre, y obras originales de Marani sobre temas locales. Gracias a ese desarrollo surgieron dos bailarines novohispanos: José María Morales y la primera mexicana que alcanzaría en 1795 la categoría de primera bailarina, Ana María Zendejas.

A pesar de la labor de los Marani, por sus diferencias con la burocracia virreinal que controlaba al Coliseo se promovió en 1796 la venida del español Juan Medina, hermano de la famosa María Medina-Vigano (esposa de Salvatore Vigano), ex primer bailarín y coreógrafo de las compañías de ballet de Madrid y Cádiz.

Medina dirigió la compañía del Coliseo de México de 1796 a 1816 y contó con la colaboración de Marani. Introdujo el ballet de acción con sus propias obras y las de Noverre, Domenico Rossi y los primeros ballets de Jean Dauberval que se conocieron en la colonia.

Medina realizó un trabajo importante que le significó sonados éxitos; logró darle preponderancia a la compañía de ballet y presentar fastuosas producciones. El desarrollo que alcanzó el ballet se basó en la labor de sus antecesores en la enseñanza y dirección (Turchi, Morali, Marani y Pierantoni), pero Medina introdujo los nuevos preceptos del ballet que incrementaron la técnica y la liberación de los vestuarios. Con sus enseñanzas, formó una nueva generación de bailarinas: Guadalupe Gallardo, Magdalena Lubert, Isabel Rendón, Cecilia Ortiz e Ignacia Aguilar. Además, Ana María Zendejas alcanzó el punto más alto de su carrera y se convirtió en la estrella absoluta del Coliseo, actuó en los ballets más importantes de la época y recibió remuneraciones significativas. En 1805, cuando Medina ganaba 3 000 pesos, Zendejas recibió 3 225, el sueldo más alto de esa época.

Ana María Zendejas ilustra las conductas que seguían actrices y bailarinas, contrapuestas a las de la mayoría de las mujeres de la época. Cuando el divorcio eclesástico era práctica poco común, Zendejas se divorció de Román Punzalán Zapata. El divorcio no cortaba definitivamente el vínculo matrimo-

nial, sólo temporalmente. Se le concedió en 1795 por tres años, pero en 1809 todavía estaban separados y Punzalan pidió al tribunal eclesiástico que "le devolvieran" a su esposa. Ella se negó a reunirse con su esposo y continuó la separación.²²

Por la aceptación que logró el ballet en la sociedad novohispana las bailarinas se convirtieron en las favoritas del público y se publicaron numerosas reseñas y poemas dedicados a ellas, lo que no impidió que las autoridades continuaran interviniendo en su vida privada, como en el caso de la bailarina mulata del Coliseo María Antonia Bobadilla. En 1797 se le inició un proceso por su relación con un hombre casado, quien fue protegido por las autoridades, aunque a ella se le envió a la cárcel,²³ pues la ley se aplicaba de manera diferente a hombres y mujeres, en especial las de teatro.

Antes de la temporada 1806-1807 y debido a los conflictos de la colonia, el alcalde de la corte reestructuró las compañías e instalaciones del Coliseo. Se creó un nuevo Código Teatral que suprimía los grandes bailes por sus enormes gastos de producción y definía que sólo se presentarían bailes "del país". También se hizo un reglamento interior que dictaba que "las actrices que no fueren casadas y por su fragilidad se les notare estar grávidas, no podrán presentarse sobre las tablas, al público, hasta estar libres de este bochorno y escándalo, cesándoles entretanto el sueldo y se les obligará a que paguen lo que deben a la casa".²⁴

Se estipulaban las obligaciones de los y las bailarinas y se les redujeron los sueldos. Ante esto, varios integrantes, como Juan y Antonio Medina, Gerónimo Marani y Ana María Zendejas, se separaron del Coliseo y la compañía se redujo a siete elementos.

Esto golpeó fuertemente al ballet y provocó la conversión del teatro en un lugar de "tertulia". Un espectador protestó en el *Diario de México* porque se mostraba "la disolución de algunas bailarinas, pues para manifestarnos su agilidad y destreza en las mudanzas, no necesitamos que nos acompañen éstas con impurezas".²⁵ Debido a esas "impurezas" se impuso la costumbre de que las damas se retiraran del teatro antes de que iniciaran los bailes, mientras que los caballeros se quedaban a "supervisarlos" y decidir si podían ser vistos por sus familias.

En 1813 el teatro recibió nuevamente un impulso, esta vez gracias al virrey Félix María Calleja, quien lo protegió porque era amante de la cantante Inés García "La Inesilla". Medina y Marani volvieron al Coliseo, la compañía de ballet creció y se crearon nuevas obras. A la salida de Calleja, en 1816, el teatro volvió a caer en el olvido.

Sin embargo, las bailarinas seguían provocando gran entusiasmo. Una de las favoritas era Isabel Rendón, quien recibió el siguiente epigrama:

Al mirarme complacido
de ver bailar a Isabel
Rendón, me dijo Manuel
que la elogie, y no he querido.
Él me riñe, y le respondo
que es por de más elogialla,
pues por sabido se calla
ser el círculo redondo.

Anfriso²⁶

Otra figura importante fue Cecilia Ortiz, alumna de Juan Medina y gran bailarina, quien se distinguió por su belleza y numerosos admiradores:

¿Cecilia? Si, Cecilia... No, mal dije:
la divina Cecilia, el gran milagro
cómico, que reunir en si ha sabido
la tragedia, comedia, baile y canto...
¿En el ligero baile no la visteis
llevar graciosa los veloces pasos?
¿Que entre sus volantes corazones y ojos
a la par unos y otros van enredando?
Los tiernos geniecillos ledos mueven
sus vestidos hacia este y aquel lado,
para que el talle airoso más agracien
y den pie al ligero paso franco.

Erasmus Luján²⁷

Después de la Independencia de México en 1821, el Coliseo se encontraba en muy mala situación y apenas se mantenía con reposiciones y bailarines de muy bajo nivel, y en 1822 fue suprimido el Hospital Real de Naturales y el Coliseo, desapareciendo así el foro más importante con el que contó la danza escénica en la Nueva España.

2. Ballet prerromántico en México y sus "ninfas"

En la segunda década del siglo XIX la danza escénica vivía un periodo de gran decadencia, producto de la guerra de Independencia y los problemas económicos y políticos que aquejaban al país, además de la baja calidad de los espectáculos. Los cronistas exigían modificaciones de los bailes, pues "su esencia

no consiste en dar saltos y brincos sin objeto alguno; ellos son unos poemas como otro cualquiera, y por consiguiente deben tener un argumento expresado por medio del gesto y la pantomima, y aunque se ejecutan algunos de esta clase, los quintetos y sextetos que vemos diariamente son las composiciones más monstruosas y chocantes del mundo".²⁸

En 1824 llegaron a México el francés Andrés Pautret y su esposa, la española María Rubio, acompañados de sus dos hijas, Joaquina y Aurora, y algunos bailarines españoles. Con ellos entró la escuela francesa en los escenarios mexicanos y el ballet resurgió.

En esos momentos, a pesar de su decadencia, la danza era parte fundamental de los espectáculos teatrales y, especialmente el ballet, contaba con un amplio público que apoyaría a la nueva compañía dirigida por Pautret. Éste era un bailarín, maestro y coreógrafo francés que en España había sido primer bailarín de la compañía de François Lefebvre, y había dirigido las compañías de Cádiz y La Habana. Pautret y María Rubio llegaron a Cuba en 1820, donde ella se convirtió en la bailarina preferida del público e impactó al poeta José María Heredia, quien le dedicaría varios poemas. José Martí recordaría que "una bailarina le arranca acentos pindáricos, una bailarina que tiende los brazos delicados, mostrando los tesoros de su seno".²⁹

El grupo de Pautret y Rubio sorprendieron con su trabajo pues, después de varios años, se volvieron a presentar "grandes bailes". El repertorio que montó Pautret en México corresponde al prerromanticismo, semejante al que se presentaba en París en la primera década del siglo XIX: reposiciones o versiones de Noverre, Pierre Gardel, Dauberval, Didelot y Milon. Esas obras eran más íntimas y sutiles; giraban en torno de historias de amor y retomaban elementos folclóricos, a diferencia de los anteriores ballets mitológicos; el vestuario utilizado permitía mayor libertad de movimiento, especialmente a las mujeres; y se había alcanzado mayor virtuosismo y expresividad.

El maestro francés inició un trabajo conjunto con Medina y quedó a la cabeza de la compañía de ballet del teatro de Los Gallos o Provisional, teniendo a María Rubio y Antonio de Águila como primeros bailarines y a la también española Manuela García Gamborino como segunda bailarina. El resto de sus integrantes eran mexicanos.

Al igual que Pautret y los Medina, Rubio era además maestra de la compañía, y desde el primer momento se convirtió en una gran figura. En la prensa se publicaron numerosas crónicas y poemas dedicados a ella. Por su papel de Medea en la obra *Jasón y Medea* de Noverre, un admirador anónimo escribió:

¿Empero qué, fingida,
La diosa fuera que mis ojos vieron?...

Si, que cayó el telón, y descorrida
 La verdad aparece,
 Y la maga Medea,
 La encantadora divina que vimos
 Es la Pautret nomás, la que de todo
 El concurso se mira celebrada,
 Y a cuyo revolver el pie ligero,
 La cítara dorada
 Templaría placentero
 El solemne cantor del orbe entero,
 Heredia el joven, el sublime poeta
 A quien el numen de los dioses vino,
 A quien naturaleza se sujeta,
 Es la Pautret, repito, la que sabe
 En el baile ablandar los corazones,
 Y del teatro también los artesones
 Veces mil conmover, la que gloriosa
 En su ademán venciera
 A las ninfas de la fábula, y en medio
 Del aplauso se viera,
 La que los pechos a su grado inflama,
 La que placeres a su agrado inspira,
 La que los pueblos llena, de su fama,
 La que mueve mi olvidada lira.³⁰

En cambio se atacaba a las bailarinas mexicanas que habían sido figuras. Los cronistas las comparaban con las nuevas bailarinas, y las extranjeras y mexicanas jóvenes salían mejor libradas no sólo por su belleza y juventud, sino por su nivel técnico y artístico. A la mexicana Isabel Rendón, quien había sido considerada una gran estrella, ahora se le criticaba porque había engordado; se le reconocían sus habilidades, "pero la pobre ya valetudinaria, y a cada momento sus achaques nos privan de ella... ¿La Cordero? Es aplicada, y con el tiempo sabrá mucho, pero le falta todavía... ¿La Fourlott? Esta pobre señora fue, pero ya no es para bailar sino en la clase de figurante".³¹

La belleza y gran calidad artística de Rubio también le trajo problemas; rechazó a varios de sus admiradores, quienes pelearon entre sí y después se unieron para agredirla en las funciones. Sin embargo, siguió siendo la gran figura y se decía que gracias a ella el ballet había logrado tal aceptación; se elogiaban su gracia, perfección técnica y expresividad. En México, en 1826, Heredia le dedicó unos versos:

Hija de la beldad, ninfa divina,
¿cuál es el alma helada
que al girar de tu planta delicada
no se embriaga en placer? La orquesta suena,
y al compás de sus ecos presurosos,
de florida beldad y gracias llena
te lanzas tú veloz... ¡Oh, quién podría
tu elegancia y viveza inimitable,
tu hechizo pintar! La lira mía
no expresa el vivo ardor que mi alma siente;
la arrojo despechado...

Mi pecho que palpita apresurado
es en su agitación más elocuente.
¡Ninfa de Guadalquivir!, si en los días
de la Grecia feliz brillado hubieras
más espléndido triunfo consiguieras.

El pueblo entusiasmado
al verte de ese cuerpo regalado
en el baile ostentar las formas bellas
que llaman, ¡ay! los besos y caricias,
la musa de la danza te juzgara,
y su incienso quemara
en tus altares de oro. Sus delicias
fueras y su deidad.

Cuando serena
vuelas girando como el aura leve,
¿cuál me arrebatas!... Trémulo, suspenso,
me embriago en la sonrisa
de tu rosada boca

que al dulce beso del amor provoca,
y estático, embebido
cuando tiendes los brazos delicados
mostrando los tesoros de tu seno,
mis penas todas, mi existencia olvido,
mientras en el alto techo estremecido
de aplauso universal retumba el trueno.

Óyelo, y goza, y en tu gloria pura
el galardón de tu talento hermoso
grata recibe. México te aclama
hermana de Terpsícore sublime,

y su delicia y su deidad te llama.
De la danza fugaz reina y señora,
el himno escucha que mi voz te canta;
vuela, ninfa gentil, vuela y encanta
al pueblo que te aplaude y que te adora.³²

También las otras bailarinas recibían halagos, como la española Manuela García Gamborino, por “su carita de filigrana”, figura y talento. Además, era actriz y cantante, y ejecutaba danzas de carácter, bailes españoles y sonecitos mexicanos. Por su parte, las nuevas bailarinas mexicanas empezaron a destacar, pero sólo posteriormente lograrían un lugar preponderante.

Movido por la necesidad de formar sólidamente a nuevos bailarines, Pautret abrió en 1826 una escuela gratuita que buscaba un alto nivel de desarrollo técnico de alumnos de ambos sexos, y la nombró Conservatorio Mexicano. Como despertó poco interés, la prensa argumentó en favor de ella, defendiendo la profesión dancística:

Además de que el baile es un adorno de la juventud que entra en la fina educación, puede llegar el caso, como de hecho llega mil veces, en que a una niña pobre le sirva de arbitrio esto para subsistir con más descanso que cosiendo ropa de munición o quizá prostituyéndose por interés tan criminal como rateo. Lo mismo debe entenderse de los niños guardada la debida proporción. Según se aumente la ilustración deben aumentar los buenos teatros en todos los estados de nuestra República, pues ya se sabe que los teatros son la escuela de las costumbres, de la civilización y del buen gusto, y lo serán mucho más hoy que a merced de la ruina del fanatismo aristocrático y con el sistema representativo de los pueblos, conocen los hombres sus derechos, y que los de ciudadano no se pierden por ser cómico ni bailarín...³³

Esto indica que el ballet seguía siendo considerado una profesión que permitía cierta seguridad económica y movilidad social, sobre todo a las mujeres, y que en el siglo XIX los artistas del espectáculo obtuvieron mayor reconocimiento social que durante la Colonia.

Los intelectuales y periodistas de la época discutían estos asuntos y, si bien consideraban que las mujeres de las clases privilegiadas no debían trabajar (algo denigrante a su posición), defendían el derecho de las mujeres pobres y de clases medias de formar parte de la fuerza de trabajo. Estos planteamientos reflejan los cambios que las ideas del liberalismo burgués introdujeron en el país durante los primeros años del siglo XIX. Los primeros gobiernos republicanos mantuvieron las medidas implantadas a finales de la Colonia en

beneficio de las mujeres, y se seguía considerando que “había dos maneras, para las mujeres, de contribuir al desarrollo económico y al cambio social: a través de la maternidad esclarecida, papel de todas las mujeres, y a través de la participación en la fuerza de trabajo, papel de las mujeres pobres”.³⁴ No se impulsaban la igualdad y libertad de las mujeres, sino su participación en la construcción del país.

En la guerra de Independencia las mujeres desempeñaron un papel importante en los bandos realista y rebelde, pues “como suele suceder en periodos de crisis, algunas mujeres se salieron de sus papeles tradicionales y otras dieron a los papeles tradicionales un significado político”.³⁵ Además de las conocidas heroínas, muchas otras mujeres se integraron al movimiento independentista, por lo que la sociedad patriarcal las reconoció como parte de la lucha para alcanzar los objetivos nacionales. A pesar de esto, las mujeres no tuvieron una participación directa en la vida política ni se les consideró ciudadanas, y en cambio se reafirmaron sus papeles domésticos. Inclusive Lucas Alamán atacó a Leona Vicario sosteniendo que había participado en la lucha por seguir a su marido, Andrés Quintana Roo. La respuesta de Vicario muestra su actitud de autonomía:

Confiese V., sr. Alamán, que no sólo el amor es el móvil de las acciones de las mugeres: que ellas son capaces de todos los entusiasmos, y que los deseos de la gloria y de la libertad de la patria, no les son unos sentimientos estraños; antes bien suelen obrar en ellas con más vigor, como que siempre los sacrificios de las mugeres [...] son más desinteresados, y parece que no buscan más recompensa de ellos, que la de que sean aceptados [...] Por lo que a mi toca, sé decir que mis acciones y opiniones han sido siempre muy libres, nadie ha influido absolutamente en ellas, y en este punto he obrado siempre con total independencia, y sin atender a las opiniones que han tenido las personas que he estimado. Me persuado que así serán todas las mugeres, esceptuando a las muy estúpidas, y a las que por efecto de su educación hayan contraído un hábito servil. De ambas clases también hay muchísimos hombres.³⁶

Sobra decir que esta postura no era la generalizada entre las mujeres pero refleja el cambio que experimentaban, y que logró que se les reconociera como un grupo con utilidad social e inclusive de presión política. Esto se expresó en su participación en la lucha independiente, el aumento del número de escuelas para niñas, la entrada de las mujeres como fuerza de trabajo, la desaparición de conventos y casas de recogimiento, la llegada de órdenes religiosas desde donde las mujeres hacían servicio social, las organizaciones femeninas de caridad (esfuerzo para realizar trabajo colectivo) y su intervención política en mo-

mentos claves (como en 1827 cuando se decretó la expulsión de los españoles y en 1856 cuando se pretendió imponer la libertad de religión).

En cuanto a la danza escénica, ésta había alcanzado gran prestigio, pero se seguía criticando a las bailarinas por sus actuaciones y se les pedía más recato "para que no se escandalicen algunos piadosos concurrentes. Se nos dice que algunos salieron del teatro con ánimo decidido a entrar en ejercicios [espirituales], a fin de lavar la mancha que contrajeron con sus miradas a las bailarinas".³⁷

En 1826 se empezó a atacar a Pautret porque la prensa y el público conocedores se percataban de que las obras que montaba como propias eran reposiciones de los grandes maestros. Sin embargo, ésa fue una práctica generalizada en la época, que permitió formar un amplio repertorio a nivel internacional, pues las mismas obras o variantes de ellas eran difundidas, conocidas e interpretadas en diversos países, y los profesionales de la danza compartían y enriquecían los mismos ballets.

Otra razón de los ataques fue el sentimiento antiespañol que reinaba. Al promulgarse el decreto de expulsión contra los españoles, el 26 de diciembre de 1827, varios bailarines debieron abandonar la compañía, lo que no fue el caso de María Rubio, a quien no se incluyó en la lista de "indeseables".

También se le exigía a Pautret que presentara continuamente novedades, a pesar de que la compañía tenía un repertorio muy amplio, con el que participaba en los intermedios y óperas, además de que ofrecía funciones exclusivamente de ballet, una práctica todavía no acostumbrada en ningún teatro del mundo. Muestra de la aceptación que tenía el ballet entre el público mexicano.

En 1827 llegó una bailarina francesa, Carolina Artaud, y causó "una verdadera revolución". Además de su calidad artística, se distinguió por ser "muy parisina", es decir, "vivaz, desenvuelta y coqueta en el escenario". De inmediato se convirtió en primera bailarina y, en beneficio de los empresarios, se creó una fiera rivalidad entre ella y María Rubio, acentuada por los seguidores de cada una, quienes llegaron a protagonizar grandes trifulcas durante las funciones. Poco después Artaud encontró un "protector" poderoso, dejó de ser mencionada y María Rubio volvió a ser considerada "el numen de las perfecciones".

La compañía de ballet alcanzó un alto nivel, al grado que en 1830 la revista italiana *I Teatri* reconoció que los bailarines de Pautret "no valen menos que aquellos que he visto en Londres en el Teatro Drury Lane y en el Covent Garden".³⁸ Sin embargo, debido a la inestabilidad política y económica del país, debían enfrentarse a numerosos problemas que se sumaron a los maritales entre Pautret y Rubio. En abril de 1831 se publicó su ruptura y el

escape de Rubio con el "bailarincillo" José María Lara, ayudados por "un enano portugués".³⁹ Se llevaron las partituras de los ballets (que sólo podían conseguirse en París), los libretos y apuntes de Pautret y parte del vestuario de la compañía; las dos hijas del matrimonio permanecieron con su padre.

El escándalo fue enorme; los prófugos fueron demandados por Pautret y las autoridades pidieron que Rubio y Lara fueran excomulgados y encarcelados, pero se instalaron en Guanajuato y empezaron a trabajar en el teatro de esa ciudad sin ningún contratiempo. Que este escándalo no tuviera consecuencias graves para María Rubio era algo inusitado para la época. A pesar de que Pautret recurrió a las leyes que obligaban a las mujeres a obedecer a su marido y de que demandó a su esposa, no obtuvo ningún resultado, quizá por los cambios de la sociedad independiente o porque Rubio era una artista reconocida.

A pesar de las pérdidas Pautret siguió trabajando y en septiembre de 1831 estrenó el ballet en dos actos *El nido de amor o El pimpollo o la rosa*, con la participación de treinta y dos alumnos de entre cinco y diez años de edad. Esta y muchas otras obras constituyeron un enorme éxito para Pautret y su "liliputense compañía", además de que sentaron las bases de una nueva generación de bailarines mexicanos.

En junio de 1832 llegaron de París dos bailarines más, Aimée Guenot y *monsieur* Crombé, quienes presentaron divertimentos y ballets grandes montados por Pautret; también en ese año llegó la bailarina italiana Magni. Estos artistas renovaron los escenarios mexicanos y la escuela de Pautret, pues aportaron los avances técnicos y nuevos de Europa. Éste pudo haber sido el momento en que se introdujeron las zapatillas de punta en México, que le darían otra dimensión al ballet para las mujeres.

A pesar de que la compañía de Pautret siguió trabajando, hacia 1833 y hasta 1840 el ballet decayó, pues se acercaba el surgimiento del "estilo moderno" que la prensa mexicana ya anunciaba.

El resto de las áreas del arte y la cultura vivieron durante las tres primeras décadas del siglo XIX un periodo de "creación de la patria",⁴⁰ en el que sobrevivieron formas dieciochescas y el estilo neoclásico, pero principalmente se retomaron las ideas de libertad de los enciclopedistas franceses y los federalistas norteamericanos. A partir de éstas y con el objetivo de autoafirmación durante la construcción de la nación, se inició una literatura con temas nacionales, si bien poco antes de la Independencia en el periódico *El Diario de México* (1805-1817) se hablaba de un mundo bucólico, y desde entonces se pretendía dar un carácter propio a las letras con temas nacionales. Después se trataría de darle la voz al "pueblo" y José Joaquín Fernández de Lizardi marcaría la pauta.

La renovación de la educación y la implantación de una popular fue una preocupación del periodo; se reformó la superior, se cerró la Real y Pontificia Universidad y se crearon cinco escuelas que recogían los conocimientos universales de las ciencias y las humanidades.

Muchas voces defendieron la educación de las mujeres. A la cabeza estaban ellas mismas, como la maestra doña Ana Josefa Caballero de Borda, quien en 1823 sostenía que las mujeres vivían en una “bárbara ignorancia”, “enemigo mortal de todo bien y causa original de todo mal”, caso de las “desgracias y de la decadencia” de México.⁴¹ Intelectuales como José María Luis Mora decían que “el Bello Sexo en Méjico” había experimentado un avance, por lo que ahora ya no era “un puro objeto de galanteo” y las mujeres eran mejores compañeras de los hombres.⁴²

El énfasis en la educación no significó que las mujeres entraran en espacios masculinos, ni que su objetivo fuera elevar a “la mujer hasta el grado de competir con el hombre, y que tome parte en las deliberaciones de éste”, sino que fueran “buenas hijas, excelentes madres y el mejor y más firme apoyo de las resoluciones sociales”.⁴³ Inclusive se hacía mofa de las mujeres intelectuales; Fernández de Lizardi sostenía que “las mujeres sabias y varoniles” que demuestran “que el sexo no es embarazo para tener ni saber cultivar un buen talento [...] son más para admiradas que para seguidas”.⁴⁴ Y durante las décadas de 1840 y 1850 era común decir que una mujer culta y educada (“masculinizada”) “trastoca el orden social, rompe el equilibrio y se convierte en un ser mixto”.⁴⁵

3. “A imitación” de las *ballerinas* románticas

Durante el siglo XIX Francia se convirtió en el modelo a seguir en la cultura y el arte. En un contexto de autodefinición y búsqueda de ideales libertarios, los intelectuales y artistas mexicanos se identificaron con el Romanticismo, y lograron desarrollar sus propias propuestas en varias esferas, aunque no en la danza.

Desde los primeros años de la década de 1830 quedaron definidas las posiciones liberales y conservadoras que se enfrentarían hasta la llegada del Porfiriato. La polémica ideológica y generacional versaba sobre la construcción y organización del país, y marcaría a la literatura, la filosofía, la ciencia y la historia.

En el periodo de 1836 a 1867 surgió propiamente la primera generación de mexicanos. La presencia del poeta cubano José María Heredia impulsó el Romanticismo entre esa generación, que se caracterizó por su rebeldía y anhe-

lo de libertad, y que se concentró en el servicio personal y la creación de una cultura acorde con la formación de una nacionalidad.

En 1836 se fundó la Academia de Letrán, centro de reunión de los románticos que buscaban apartar la naciente literatura mexicana de formas ajenas; surgieron así publicaciones y asociaciones literarias y artísticas que impulsarían ese sentimiento nacionalista.

En dichas revistas y periódicos, algunos dirigidos especialmente al público femenino, mucho se habló sobre las mujeres, aunque ellas sólo participaron como lectoras pasivas. Desde ahí se determinó su función en el proceso de modernización y construcción nacional: "como bellezas, como madres, como amantes y como esposas, como amigas y como paños de lágrimas",⁴⁶ para lo que se les aconsejaba tener conocimientos de literatura, una sólida moral y cuidar su apariencia física. Si en ese periodismo frívolo no participaron las mujeres, mucho menos lo hicieron en la discusión profunda que después se desató en torno de la problemática de la nacionalidad.

El Romanticismo se presentó en la danza mexicana, tardíamente en relación con Europa, entre las décadas de 1840 y 1850, hasta desvanecerse en 1867. Igual que en el pasado se siguieron los patrones europeos y, aunque hubo una rica actividad teatral, las circunstancias nacionales impidieron que se crearan obras dancísticas románticas originales de importancia.

Las guerras intestinas de la época de Santa Anna, la Reforma y Segundo Imperio no detuvieron el desarrollo del ballet, y surgieron importantes ejecutantes y compañías en los escenarios nacionales. Continuó la formación de nuevos talentos y la reposición de importantes obras del repertorio internacional.

El ballet romántico hizo su aparición en México por medio de danzas y pasos de carácter, y danza española o escuela clásica de bolero. Lentamente llegaron fragmentos y ballets cortos románticos presentados por compañías y parejas provenientes de Europa. Estas obras románticas se presentaban en el país al mismo tiempo que el repertorio de estilo prerromántico de Pautret; inclusive en noviembre de 1843 reapareció María Rubio con la compañía del maestro francés y alcanzó nuevamente grandes éxitos.

En México se bailaron los diferentes géneros dancísticos típicos del Romanticismo: el ballet académico, la danza de carácter y de salón, la danza y el ballet español o escuela bolera y la danza mexicana. Esta última fue el origen de obras cortas, como los jarabes, que daban el toque local que requerían los ballets románticos y que fueron interpretados por bailarinas mexicanas y europeas, como antecedente de *La fantasta mexicana* de Anna Pavlova.

En ese período se abrieron nuevos teatros, los tres principales con sus propias compañías de ballet que participaban con divertimentos en los intermedios y con un ballet grande para cerrar la función.

La prensa había dado a conocer en el país a las grandes figuras del Romanticismo, María Taglioni y Fanny Elssler. Esta última se había presentado en Estados Unidos y Cuba, y estuvo a punto de venir a México, pero finalmente no fue posible.

Además de la compañía de Pautret, formada por bailarines mexicanos que él había instruido (desde la "compañía liliputense"), como María de Jesús Moctezuma, Aurora y Joaquina Pautret, Soledad Sevilla y varios varones, México fue visitado por varias compañías de la escuela bolera.

En 1841 llegó la compañía encabezada por Antonio Granados y la primera bailarina Soledad González. A pesar de la buena recepción de la crítica, no causaron el mismo furor que en Europa, pues la escuela bolera era practicada desde la época colonial e inclusive muchos mexicanos eran reconocidos bailarines de la misma. En 1845 se unieron nuevos elementos a esta compañía: los bailarines italo-españoles María Gozze y Francisco Pitattoli, quienes habían recibido muy buenos comentarios de Gautier en París en 1839.

Para la temporada 1843-1844 llegó otra compañía española, dirigida por la familia Pavia. Sus integrantes dominaban las escuelas clásica académica y bolera y presentaron, en agosto de 1843, el primer *pas de deux* romántico en México: *La encantadora o Pas de deux de la gasa* del ballet de Joseph Mazilier *El diablo enamorado*. Incluía danzas de carácter que eran parte del repertorio romántico, como la *Cachucha* y la *Cracoviana*, que fueron presentadas "a imitación de Fanny Elssler", bailarina que las había hecho famosas en el mundo.

Otra compañía española que llegó a México con obras románticas fue la de María de Jesús Pérez y José Grande, quienes presentaron entre su repertorio el "padedús" de *La Silfide*. La crítica que recibieron fue muy buena, y uno de los cronistas hizo referencia al prototipo de belleza femenina de la época al hablar sobre la bailarina, así como al impacto que tuvo su repertorio, que incluía el uso de las zapatillas de punta:

La señora Pérez tiene una figura graciosa, flexible, esbelta y no flaca, punto muy importante para los amadores o apasionados [...] Dos o tres vueltas que con donaire dio lateralmente *sobre las uñas de los dedos de los pies* le granjearon un nuevo aplauso, interrumpido con uno que otro chist, que procuraba sofocar el entusiasmo y bravura de algunos concurrentes [...] El baile de *La Silfide* no creemos que es un plausible motivo para entusiasmarse y volverse loco. Fanny lo bailará, por supuesto, mejor; pero si no hace muchísimo más que su imitadora. *La Silfide* será siempre la silfide.⁴⁷

Hasta ese momento los bailarines varones desarrollaban sus carreras sin problema en México, a diferencia de lo que sucedía en Europa, donde los hom-

bres ya no eran bien vistos en el foro. Sin embargo, empezaron a aparecer comentarios contra ellos, como la nota firmada por Manuel Payno (1844), quien se preguntaba sobre los bailarines de la compañía de Pautret:

¿Qué significa un hombre con un estrechísimo calzón ajustado que deja ver sus formas desde los pies hasta la cintura? Esto nos parece una falta que no debe pasar en silencio y que perjudica más que el más inmoral drama que pueda representarse. Acaso si fuéramos escritores no pensaríamos así, pero como somos hombres nos molesta ciertamente ver a uno de nuestro sexo haciendo cabriolas como un sastre y sacando a luz formas que debieran estar ocultas ya que no con un pantalón de cussar, al menos con un calzoncillo de curro o en bombacho pantalón de musulmán.⁴⁸

Bailarines y bailarinas atravesaron numerosas vicisitudes por la inestabilidad política y el peligro constante de guerra. El público disminuía, especialmente el de mujeres, quienes no se arriesgaban a asistir al teatro como los hombres.

Las y los bailarines se veían obligados a abandonar sus compañías, a suspender funciones, a trasladarse a otras ciudades. Se enfrentaban a epidemias, descalabros económicos, deficientes infraestructuras teatrales, y aun así seguían trabajando y presentando novedades para mantener el interés del público.

Otra de las solistas con repertorio romántico que visitó México fue la italiana Fanny Manten (o Mantin). Formada dentro de la prestigiada escuela de Carlo Blasis, al llegar a México en 1848 se unió al prestidigitador, ventrilocuo y coreógrafo aficionado Giovanni Rossi. Aunque su carrera fue modesta, recorrió el país actuando en todo tipo de foros, difundiendo el repertorio romántico. Con su *partenaire* Antonio Castañeda, ejecutó los primeros fragmentos de *Giselle* en foros mexicanos.

En 1848 se retiraron de México las tropas estadounidenses después de la ocupación de casi un año. Luego de estrenar la que sería su última coreografía, *La posadera astuta o Los huéspedes burlados*, no volvió a hablarse más de Pautret y María Rubio.⁴⁹ Ella volvió en 1852, fundó una escuela de danza y se estableció definitivamente en México. En 1862 se mencionó por última ocasión su escuela, cuando ya no era recordada como la estrella de gran belleza que le valió el nombre de "ninfa del Guadalquivir".

Una importante bailarina mexicana del período romántico fue Dorotea López. Formada por Pautret, tenía gran aceptación dentro del repertorio del ballet y "hacía enloquecer" a la audiencia por su interpretación de los bailes mexicanos.

La figura de esos años fue, sobre todo, la mexicana María de Jesús Motezuma, la Chucha, reconocida como la primera *ballerina* romántica nacional.

Después de la salida de las tropas norteamericanas regresó a la ciudad, pues se había negado a presentarse mientras estuvieran los invasores.

Moctezuma nació en la ciudad de México alrededor de 1820-1821; a los seis años inició su formación con Pautret y participó en su compañía infantil. En 1848 era parte de la que dirigía Antonio Granados, cuyo repertorio incluía obras de ballet, danzas españolas y mexicanas, en las que Moctezuma demostraba su dominio. Montó en 1848 la coreografía *El septimio de la mariposa*, cosa nada común en la época.

La Chucha fue una de las bailarinas favoritas del público, y se le consideraba la mejor y más hermosa de México.

Constantemente se hace alusión a sus hermosos ojos y a su figura esbelta y bella, de porte gallardo y elegante. Poseedora de una bella línea y mucha flexibilidad, era ligera y de apariencia más bien frágil. Se hablaba mucho de su firmeza y precisión en las puntas y de la belleza de sus poses. Parece haber estado más dentro de la línea de la bailarina lírica que de la fogosa o "voluptuosa".⁵⁰

Recibía poemas y regalos y el público la aclamaba. Se decía que "en la ejecución es firme, ligera, gallarda y todas sus posiciones son desembarazadas y naturales".⁵¹ Tenía una sólida técnica, gran expresividad y había logrado "establecer la armonía entre los movimientos y la expresión de la fisonomía, y comprender que el arte no estaba reducido simplemente a los giros de los pies".⁵² Los cronistas hablaban de su carácter amable, aunque "un poco frío y reservado", así como de su amor a su familia, "a la que consagra todo el fruto de su trabajo",⁵³ y de "poseer el ingenio de no manchar el arte con la licencia".⁵⁴ Era, en definitiva, el prototipo de la bailarina "cristiana", como Gautier había llamado a María Taglioni.

A Moctezuma se le comparaba con las grandes bailarinas internacionales como Cerrito; era famosa por su buen gusto al vestir y muchas veces se presentó ataviada exactamente igual que Fanny Elssler, siguiendo las litografías de las bailarinas europeas.

En 1849 se publicaron unos versos dirigidos a Moctezuma, "La Primera Dama de Baile Mexicana, en su Beneficio", de un anónimo admirador:

Más gallarda y primorosa
Que la diosa del amor,
Apareces, ninfa hermosa,
Huyendo de ti el dolor.
Admiran todos, ¡dichosos!
Tu juventud y hermosura,

Y creen que otra criatura
 No puede haber más graciosa.
Recibes aplausos mil
 En premio de tu finura;
 Y tu sencilla ternura
 Te hace más linda y gentil.
Imitas con perfección
 A la mejor española,
 En toda composición
 Que bailas con otro o sola.
Al verte bailar la Jota
 Con tanta gracia y salero,
 La imaginación se agota
 Y el público todo entero
 Aplauda a su compatriota.
Donde dejamos, ¡pardiez!
 El garbo del Zapateado?
 Y del Jaleo de Jerez
 Aquel gusto y aquel taco!
En la Diana Cazadora
 Pareces una deidad...
 ¡Quién al verte no te adora
 Si cual hada hechizadora
 Nos privas de libertad?
Jamás he visto mujer
 Cual tú aparecer tan bella,
 Pues a tu lado la estrella
 No podrá resplandecer.
En México —se dice— hoy,
 ¡Pardiez! no existe el talento.
 Pues, ¡por Dios! yo los desmiento,
 Y en ti una prueba les doy.
Sí, por cierto, la hermosura,
 El talento y la virtud
 Se hallan con exactitud
 En ti, dichosa criatura.
Una vez que vas logrando
 De tus afanes el premio,
 ¡Cuidado, hermosa, cuidado!
 ¡Que no mudemos de genio!

Sigue la senda empezada
Que tanta gloria te ha dado;
Serás de tu patria amada
Y tu nombre será honrado.
¡Mas qué digo! ¡Qué imprudente!
¡O qué loco! ¡Qué tontera!
¿Cómo hablar tan frescamente
Teniendo tan tosca mente,
En loor de tu carrera?
¡Zelo, zelo de tu honor
Únicamente me guía!
¿Me negarás tu perdón,
Atendiendo a mi perfía?

J.M.M.⁵⁵

En 1849 llegó la compañía del primer bailarín y coreógrafo español Ambrosio Martínez, en cuyo elenco estaban las hermanas Dolores y Joaquina Sánchez. Moctezuma se les unió y desde el primer momento se estableció una rivalidad con Dolores, pues ambas eran las primeras bailarinas. Esa rivalidad se vio acentuada por los cronistas, quienes tomaron partido, y en una ocasión Moctezuma estuvo a punto de ir a la cárcel, cuando se negó a bailar repertorio inferior a su nivel de primera bailarina.

La popularidad de los y las bailarinas era enorme; cronistas y espectadores consideraban un privilegio conocerlos personalmente. Guillermo Prieto, cronista de la época, habla del prestigio que ello representaba, pues se trataba de "maestros de gran mérito".⁵⁶ Los y las artistas de la danza estaban incorporados a la vida cotidiana de los espectadores, pues en las oficinas de gobierno "mientras los causantes bramaban, los empleadillos de tres al cuarto se engolfaban en una disputa sobre el mérito de Chucha Moctezuma o Palomera, bailarina una, gracioso el otro".⁵⁷

El panorama del ballet en México se amplió en 1850 con la llegada de figuras de renombre internacional: los esposos Hippolyte Monplaisir (1821-1877) y Adèle Bartholomin. Ambos originarios de Burdeos, habían trabajado en compañías españolas, y estudiaron en Milán con Blasis, quien los reconocía como alumnos destacados. En esa ciudad bailaron al lado de grandes figuras como Maria Taglioni, Lucile Grahn, Fanny Elssler (Monplaisir fue su *partner* en 1845) y Jules Perrot. Formaron la French Ballet Company, dirigida por Victor Bartholomin (padre de Adèle), que se presentó en Estados Unidos y Cuba, con grandes éxitos.

En 1848 Monplaisir quedó a la cabeza de la compañía. Su repertorio tenía parte de las obras más importantes del ballet romántico, como *La Silfide*, *El*

diablo a cuatro, La Tarántula, La Esmeralda, La ilusión de un pintor y El diablo enamorado, y contaba con excelentes bailarines y brillantes producciones.

Al llegar a México y contratar a bailarinas y bailarines locales como cuerpo de baile, Monplaisir cambió de nombre a su compañía y la presentó como Compañía Franco-Mexicana Monplaisir; y montó ballets completos. Los mexicanos demostraron su alto nivel y Moctezuma actuó como primera bailarina huésped, lo que fue una gran distinción.

La crítica mexicana aceptó de inmediato a la compañía y le rindió tributo:

El baile de los Monplaisir es un lenguaje del deleite, de la sensualidad; pero de una sensualidad delicada, exquisita, aérea. ¡Oh! refinamiento europeo... tú has conseguido al cabo que un bailarín se convierta en un artista, y has demostrado sin dilemas ni sorites que el alma inteligente tiene su asiento lo mismo en la lengua de un actor que en la laringe de una *prima donna*, lo mismo en el cerebro de un poeta que en los pies de un bailarín.⁵⁸

Los triunfos de los bailarines extranjeros fueron rotundos. Se festejaba a Monplaisir y en especial a "la seductora" Adèle, a quien se le dedicaban versos y ovaciones. La compañía permaneció en México, donde en marzo de 1850 (tras haber bailado hasta febrero) Adèle dio a luz a su hijo. Por esto y después por la epidemia de cólera que azotó a la ciudad de México, permanecieron en el país. Se presentaron posteriormente en junio, incluyendo a la "graciosa" Adèle, quien "brilló de nuevo por su firmeza, por su ligereza, por la belleza de sus posiciones".⁵⁹ En septiembre de 1850 la compañía partió, pero las enseñanzas de Monplaisir habían estimulado a las y los alumnos y bailarines mexicanos de ballet.

En otro teatro, en la temporada de 1850-1851 se presentaron dos bailarines extranjeros: los esposos Celestina Thierry y Óscar Bernardelli. Ella se había formado en Milán bajo las enseñanzas de Blasis, y bailado en compañías de Milán, Londres y París, alternando con figuras del Romanticismo como Lucile Grahn. Tras su debut en México (abril de 1850) la crítica declaró de inmediato que "la señorita Celestina baila con mucha ligereza y firmeza, tiene una hermosa figura, unas formas bien desarrolladas",⁶⁰ y que recordaba el estilo de Fanny Elssler. Era una sólida ejecutante y bella mujer; el escritor Manuel Payno la declaró su bailarina predilecta.

En honor a Thierry se crearon la *Polka la Thierry*, cuya partitura se vendía, y también una tarantela. La prensa decía que la "celestial Celestina", bailaba "hasta la fascinación"⁶¹ y era hechicera y seductora.⁶²

Otra bailarina que despertó el entusiasmo de la crítica fue la española Paz Dorado, quien llegó a México en 1850, y fue aplaudida porque tenía "un

cuerpo gracioso, unas formas bellas, una fisonomía amable y expresiva, un pie pequeño",⁶³ todos símbolos de la belleza femenina.

María de Jesús Moctezuma bailó también con Thierry, quien lo hizo en travesti acompañándola lo mismo que Bernardelli. Después de permanecer en México hasta 1852, donde tuvieron dos hijos, los bailarines franceses partieron a Estados Unidos. Por su parte, Moctezuma se casó y se retiró de los escenarios en 1851.

La compañía de los Monplaisir regresó a México en 1852 y nuevamente en 1853. En ambas temporadas desarrolló una intensa actividad en la enseñanza y presentación de funciones. Venían con el famoso bailarín cómico León Espinosa y grandes bailarinas, como Émile Gradeleue y Giovanna Ciocca. Su repertorio en esas temporadas incluyó completa la obra cumbre del Romanticismo, *Giselle o las willis*; además de fragmentos de *La Péri* de Coralli, *Catarina o La hija del bandido* de Perrot, el *Ballet de las monjas* del acto III de la ópera *Roberto el Diablo* y *La Sífide*.

Después de triunfos artísticos, tropiezos económicos y una gira por el país, la compañía casi desintegrada por problemas internos y rivalidades partió a Estados Unidos en marzo de 1854. Al poco tiempo Adèle Monplaisir y su marido se separaron; ella se unió por diez años a León Espinosa, hasta que se perdió su rastro: destino de la mayoría de las *ballerinas*, quienes eran finalmente olvidadas; en cambio, los maestros y coreógrafos podían desarrollarse en diversos ámbitos. Monplaisir llegó a ser una de las luminarias de la danza, y Espinosa trabajó con Petipa en Rusia y fundó en Inglaterra una dinastía de artistas.

Varios miembros de la compañía francesa permanecieron en México y formaron grupos para los diferentes teatros de la ciudad. La italiana Giovanna Ciocca encabezó uno de ellos. Ésta se había formado en la escuela de Blasis, donde fue condiscípula de Carlotta Grisi; fue primera bailarina en Turín, Génova y Alessandria, y obtuvo grandes éxitos en compañías de Estados Unidos y Cuba. Su *partner* en México fue Giuseppe Carrese, otro miembro de la compañía de Monplaisir, quien se encargó de la enseñanza en la escuela mexicana de danza, de montar coreografías y de guiar a las bailarinas María de Jesús Martínez y Lorenza Guerra. Ciocca se fue pronto de México y su lugar lo ocupó Louisa Sassin (también de la compañía Monplaisir).

Comúnmente las y los bailarines extranjeros permanecían sólo algunas temporadas en el país y se marchaban tras obtener el reconocimiento de prensa y público, impulsar el desarrollo del ballet en el país por medio de sus enseñanzas y el repertorio presentado.

A pesar de la falta de continuidad en el país ya se había fundado una importante tradición y aceptación del ballet; la prensa se especializaba cada vez

más en este arte y los bailarines locales se desarrollaban rápidamente. La compañía de Monplaisir fue fundamental para el ballet en el siglo XIX.

Entre los representantes del ballet mexicano de ese momento, destacaron dos bailarinas mexicanas: María de Jesús Martínez y Lorenza Guerra. Martínez se había formado con Andrés Pautret, trabajó con la compañía de Monplaisir como solista y con la pareja Thierry-Bernardelli, además de las compañías locales. En todas ellas había subido de categoría poco a poco, hasta participar en el *Grand Pas de Quatre* con Adèle Monplaisir, Giovanna Ciocca y Louisa Sassin. La prensa la consideraba sucesora de Moctezuma por su belleza y talento. Su repertorio incluía danza española y ballet, en el que destacó. Martínez fue una de las primeras bailarinas mexicanas que aparecieron en el foro vestidos de hombre, como en *El marinerito* en 1853. El travestismo de las bailarinas en esos años sólo era una novedad —no se debía a la escasez de bailarines varones o al rechazo hacia éstos—, moda que se impuso en México hasta 1879.

Lorenza Guerra también ejecutaba los dos géneros dancísticos. Tenía gran temperamento y fuerte técnica, y en las compañías de los teatros mexicanos así como en la de Monplaisir, desempeñó papeles de solista que le valieron la aceptación de público y prensa. La inexistencia de una compañía estable local impidió a ambas bailarinas un desarrollo artístico más amplio.

La aparición de los españoles José Gispert, primer bailarín director, y Rosa Espert, primera bailarina absoluta, en la temporada de 1856-1857 fue relevante para la danza escénica mexicana. Ella era una estrella internacional que dominaba el ballet y la danza española; cuando se presentó en la Ópera de París, Gautier habló de su “robusta exuberancia” y gran sensualidad. En México la “encantadora Rosa” causó verdadero furor por su nivel artístico y su presencia avasalladora en el foro.

Debido a la guerra civil en la que estaba sumido el país y a pesar de la aceptación que tenía el ballet, éste decayó en 1857-1861. Su calidad e importancia declinó y se redujo el número de bailarines y bailarinas, pero los que permanecieron tuvieron una gran actividad, participando en óperas con *pas de deux*, solos, divertimentos y ballets cortos. Los más importantes de ese momento fueron Alejo Infante y María de Jesús Martínez, y las nuevas figuras nacionales Julia Flores y Tranquilino Herrera.

Julia Flores alcanzó la categoría de primera bailarina y fue admirada por la crítica. “Julita”, como la llamaba la prensa, había estudiado con María Rubio y Giovanna Ciocca, y fue la última mexicana de la época que alcanzó el nivel de primera bailarina, aunque no logró tener un pleno desarrollo por las condiciones políticas del momento. Después de sus éxitos entre 1860 y 1864, sólo bailó en provincia con su marido, un bailarín llamado Aldama, y no se supo más de ella.

La decadencia del ballet era resultado de diversas circunstancias, como la desaparición de las escuelas de danza, la de María Rubio y el Conservatorio Nacional de Baile; la ausencia de compañías permanentes, pues los empresarios teatrales preferían contratar a las extranjeras; y la reducción considerable del público seguidor del ballet.

Durante la invasión francesa y el Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1862-1867) llegaron nuevas compañías y solistas europeos. Desde el primer momento Maximiliano mostró interés en la ópera y el ballet, apoyó y protegió a los artistas e impulsó la creación de compañías. La primera medida que tomó, antes de llegar a México, fue enviar a varios agentes a Viena, París y Nueva York para contratar bailarines, cantantes y actores.

En julio de 1864 llegó a México un grupo de ópera italiana, cuyo empresario era Domenico Ronzani. Se pretendía establecerla como la compañía nacional de ballet y que contratara a las y los bailarines mexicanos.

Ronzani tenía fama internacional como bailarín, coreógrafo y repositor de ballets. La primera bailarina era Annetta Galletti, una italiana formada por Blasis que debutó en la Scala de Milán en 1855, y que se había presentado con la compañía de Ronzani en Nueva York y La Habana, siempre con grandes éxitos. En Nueva York la consideraban la mejor bailarina "desde los días de Taglioni y Fanny Elssler".⁶⁴

Debutaron en el Gran Teatro Imperial el 7 de agosto con la ópera *La Sonámbula*, y en el intermedio con *La ilusión de un pintor* de Perrot. De inmediato Galletti se convirtió en una estrella de la escena mexicana, pero la temporada no alcanzó el triunfo económico a pesar del subsidio que recibió de Maximiliano. Sus integrantes se fueron de México en noviembre y, con ellos, se desvanecieron los ambiciosos planes del emperador.

Además de la compañía de Ronzani, México recibió a varios solistas en la década de 1860: Hippolyte Wiethoff y Carolina Costa (1861); Eduardo Velarde (1864-65); Thérèse Ferdinand (1865) y Teresina Gado (1866).

El año de 1867, la caída del Segundo Imperio, marcó el fin del ballet romántico en nuestro país, corriente en la que habían surgido varias bailarinas mexicanas de gran calidad. Los pocos artistas de la danza que permanecieron trabajando trataron de mantener vivo el ballet sin conseguirlo, pues éste entra en un proceso de decadencia en todo el mundo.

Si bien durante los primeros años del México independiente las mujeres habían alcanzado logros importantes dado el estado de emergencia, con el retorno de cierta estabilidad los cambios se derrumbaron. En la esfera laboral las mujeres habían alcanzado en 1811 una diversificación, porque entraron en campos antes exclusivos de los hombres, pero para 1848 esta tendencia había desaparecido y las mujeres nuevamente se concentraban en actividades "feme-

ninas". Igualmente, para 1850 no existía ninguna organización de mujeres, como las de beneficencia que habían sido comunes años antes.

El campo político quedó vedado para ellas. La Constitución de 1824 otorgó a todos los mexicanos calidad de ciudadanos, pero nunca consideró a las mujeres, y durante la Convención Constituyente de 1856 se supo que las feministas de Estados Unidos pedían el derecho al voto, a lo que el liberal Ignacio Ramírez respondió que la legislación mexicana reforzaba los "derechos sociales" de las mujeres (protección legal), pero no se les darían derechos políticos.

Aunque no les reconoció derecho a la participación política, la Convención Constituyente pretendía dar a las mujeres un papel más importante dentro de la familia, porque la maternidad se consideraba como una función cívica. Las mujeres adquirieron mayores derechos sobre sus hijos, aunque sin llegar a tener la misma autoridad que sus maridos, quienes seguían siendo considerados como única cabeza de la familia. Ellas sólo tendrían injerencia en un espacio reducido del dominio doméstico.

A diferencia de lo que sucedía en países europeos, donde las mujeres eran "objetos sagrados" y las encargadas de la familia, en México no se les concedió superioridad espiritual frente a los hombres; eran el "sexo débil" en todos sentidos; "el nuevo respeto por las mujeres y el nuevo respeto de las mujeres por sí mismas dificultaba su regreso a la vieja posición de inferioridad, pero el mismo objetivo se alcanzó permitiéndoles que gobernaran el hogar y limitándolas a él".⁶⁵

Cuando en Europa y Estados Unidos las mujeres gozaban de superioridad moral, lo que desembocó en su lucha por la igualdad de derechos, en México se aceptó el culto de la domesticidad (la esfera más reducida del ámbito privado) y la desigualdad frente a los hombres.

4. La Belle Époque: diversificación de la danza escénica y las nuevas mujeres (1867-1910)

En el periodo de 1867 a 1910 hubo dos momentos importantes para la cultura mexicana. En el primero, de 1867 a 1889, se restauraron la república y el nacionalismo, y los bandos liberal y conservador trabajaron conjuntamente para desarrollar el arte y la literatura nacionales. El segundo, de 1889 a 1910, el surgimiento del primer movimiento artístico americano por una búsqueda de nuevas propuestas estéticas y de expresión libre.

Por iniciativa de Ignacio Manuel Altamirano se promovieron en 1867 las Veladas Literarias, que lograron el renacimiento cultural por la vinculación de intelectuales y artistas liberales y conservadores. Altamirano promo-

vió estudios sobre temas mexicanos en todas las disciplinas científicas y humanísticas, así como la afirmación de la conciencia y el orgullo nacional y la creación de un arte mexicano a partir de la recuperación del pasado, los héroes y las costumbres propias. Llegó a proponer un programa nacionalista para recuperar la esencia nacional, que debía tomar los temas y temperamento que expresaran al pueblo y lograran la integración nacional. Pugnar contra la imitación para lograr la originalidad mexicana era una misión patriótica.

En los años del Porfiriato se perdieron esas ideas nacionalistas que finalmente llegaron a acentuar sólo lo pintoresco, sin tocar las raíces profundas de las que hablaba Altamirano. Entonces la influencia francesa se dejó sentir de manera plena en el arte. Manuel Gutiérrez Nájera inició el movimiento de la poesía modernista en el país, que con una nueva sensibilidad revolucionó las formas y siguió un camino estético más radical. Esta propuesta, de gran originalidad y apertura hacia otras culturas, era reflejo de la nueva sociedad burguesa y cosmopolita que servía de modelo al México porfirista, y llevó a los artistas mexicanos a imponer la vida bohemia a la francesa.

Por su parte, la danza se transformaba en el mundo, y en México las comedias de magia se impusieron en los foros desde el principio de la década de 1870, dejando al ballet en el olvido. Además, se inició el rechazo y burla de los bailarines varones, cuyo lugar sería ocupado por las robustas bailarinas que ejecutaban las partes masculinas en travestí, usando ajustados pantaloncitos y rellenos en las mallas.

La formación académica de las y los bailarines mexicanos se detuvo, lo que les impidió ocupar altas categorías en las compañías. Las solistas sólo serían extranjeras y, por su deficiente nivel, las mexicanas ocuparían puestos de "bailarinas de fila" y de "figurantas". Ésta era la última categoría del cuerpo de baile y no exigía una técnica académica, sólo cumplir con los cánones de belleza de la época (bonitas y regordetas), moverse coordinadamente y ser "accesibles" al público masculino de los teatros.

Los pocos bailarines nacionales de ballet que sobrevivieron lo hicieron actuando como "atracciones", ejecutando las nuevas formas dancísticas que no requerían ninguna formación académica y que eran fundamentalmente comerciales, como el canacán. Esto implicó que el ballet perdiera el interés del público y la prensa y que ya no fuera tomado como un arte serio, lo que significó una pérdida de prestigio para la profesión. De tal manera, el bailarín varón "se convirtió casi en una fobia" y "a las bailarinas se les consideró como una especie de 'carne de cañón', colocándoseles en un peldaño muy cercano a la prostitución. El interés por ellas dejó de ser artístico".⁶⁶

Los teatros se convirtieron en lugares de conquista de los numerosos "pollos", "cócoras", "lagartijos" y "viejos verdes", quienes asediaban a las bailari-

nas, especialmente a las "suripantas".⁶⁷ Las extranjeras representaban "la presa más codiciada".

Durante los años de 1867 a 1910, a pesar del afrancesamiento del Porfiriato, la sociedad se distinguió por ser

esencialmente provinciana y mojjigata, predominantemente masculina, con un código de comportamiento y "moralidad" para los hombres y otro para las mujeres. A aquellas "decentes", cuya función social era esencialmente decorativa, se les exigía que fueran sumisas, abnegadas, fieles, elegantes, sacrificadas, "modositas" y frías. En las clases inferiores, a las mujeres se les ofrecía poca o ninguna instrucción y se les abrían por lo general tres caminos para subsistir: subempleos, el teatro y la prostitución.⁶⁸

El público de la época era muy heterogéneo e iba al teatro a divertirse buscando novedades con "generosas dosis de anatomía femenina". Las actividades teatrales se convirtieron en un evento social, al que asistían los diversos públicos a relacionarse entre sí. Ellos se dedicaban a conquistar bailarinas y, en los teatros de segunda o jacalones, a armar enormes escándalos exigiendo que las faldas de las bailarinas subieran cada vez más.

En contraste, al asistir a los teatros, las mujeres "decentes" sólo podían reírse cubriéndose la cara con el abanico, no debían aplaudir fuertemente ni darse por enteradas de los chistes de doble sentido. Cuando el espectáculo era muy "fuerte" se retiraban del teatro. Un cronista escribió en 1874, con motivo de la presentación de una compañía francesa de opereta que llegó a la ciudad: "La moderación de los artistas en el cancan que tanto asusta a los padres de familia, permitirá asistir a todas esas señoras, por escrupulosas que sean, pues en nada se verá ofendido su decoro, y en lo que pueda ofenderlo no lo comprenderán".⁶⁹

Debido a los "excesos", llegó inclusive a proponerse la creación de teatros para hombres solos, "en los que puedan darse cita todos los viejos verdes, todos los lagartijos insustanciales y todos los pseudo-calaveras de vecindad".

Entre 1867 y 1910 los foros y espectáculos teatrales se diversificaron y, por medio de los grupos visitantes, en México se conocieron las nuevas tendencias. El país continuó copiando a Europa e importando sus propuestas. De Francia recibió la opereta, de Italia la ópera y el ballet, de España la zarzuela y los plagios de *féeries* y operetas francesas que se "adaptaban" en ese país, y de Estados Unidos las variedades, aunque con cierto menosprecio por parte del público y la prensa mexicanos.

En los escenarios mexicanos de esa época se presentaron ópera italiana, reconocida como manifestación de "arte culto"; opereta francesa muy popular

hasta 1890, cuando decayó; zarzuela española, que llegó a dominar los escenarios; y la comedia "de magia" o de "gran aparato", que llegó a su clímax en los años de 1880.

El ballet fue otra de las manifestaciones artísticas presentes, pero debido a su infima calidad sólo apareció como "relleno" dentro de los espectáculos mencionados, especialmente del teatro musical.

En el periodo entre 1867 y 1910 las nuevas formas de la danza escénica fueron las protagonistas. La primera de ellas, desde 1869, fue el cancan, pero también estuvieron presentes los bailes "excéntricos" y "orientales", las "danzas serpentina" de Loie Fuller, el *cake-walk* norteamericano, las bailarinas "exóticas", y las danzas españolas y mexicanas.

Aunque no existió una crítica especializada en danza, si hubo una extensa crónica teatral, en la que se percibe un notable cambio del lenguaje utilizado para referirse a las bailarinas, en relación con el del Romanticismo. Al prototipo de la *ballerina* romántica se le había considerado un ser etéreo, inmaterial y por tanto, casta. Ahora por la danza que se presentaba en los escenarios y el tipo de público que los frecuentaba, había cambios. Como ejemplo, una nota de 1867:

La bailarincita que vimos anoche es bonitilla y, sobre todo, bien formada, de manera que es la niña mimada de aquellos terribles pollos, cócoras y calaveras que le arrojan sus sombreros por el gusto de que la sílfide los huelle con su ligera planta, lo que cuando acontece es pomposamente celebrado por los susodichos cócoras, que gritan a más y mejor.⁷⁰

El cancan causó revolución en los foros mexicanos, y "vino a significar la toma de la escena por el demonio, sobre todo bajo su aspecto de protector e incitador de la sexualidad erótica y no reproductiva".⁷¹ Hizo su entrada triunfal en México en 1869 con la opereta *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach, conocida como *Los dioses del Olimpo* en países de habla hispana. La española Amalia Gómez, en su papel de Juno, se encargó de introducir esta danza "canalla" que de inmediato se popularizó y recibió duros ataques de la Iglesia y de la prensa.

Amalia Gómez causó furor entre el público mexicano y se convirtió en una "verdadera diosa y heroína de epopeya". Ignacio Manuel Altamirano, al principio renuente al cancan, se refirió a ella tras su función de beneficio del 8 de julio de 1869: "Se la saludaba como a una aparición maravillosa, como a una deidad, lo cual indica que no se quiere de la zarzuela precisamente el canto, sino el baile deshonesto, y no se quiere cualquier música, sino la de Offenbach [...] La Gómez es la diosa de la época, la mujer a la moda. A eso hemos llegado".⁷²

Pero finalmente, Altamirano también cayó rendido ante Amalia Gómez, y escribió que era “la robusta, la risueña, la atrevida, la de las formas *ad hoc*, y cuyos ojos, boca, cuello, cintura y brazos forman un conjunto que da vida a la danza de Mabile”.⁷³

Los detractores del cancán acusaban a este baile de ser sólo “estos brinco desenfrenados, esta exhibición de pantorrillas más o menos postizas, estas contorsiones lascivas y provocadoras con que se alimentan los ojos de una multitud entusiasta”.⁷⁴

Para estar de acuerdo con los gustos de público y empresarios, los bailarines y coreógrafos mexicanos de inmediato incluyeron en sus repertorios al cancán, inclusive aquéllos que seguían practicando el ballet. Esta moda se impuso tanto en los grandes teatros como en los jacalones que existían por toda la ciudad y que cada vez tenían más éxito. Una crónica de la época ilustra el impacto del cancán en esos lugares:

Aquello estaba positivamente como para taparse los ojos. Figúrese usted una media docena de robustas bailarinas ejecutando los saltos y contorsiones del cancán, con todo el desenfreno posible e imaginable. Figúrese usted a un centenar de pollos parados sobre las bancas, oprimidos, formando una gran masa compacta, mientras que otros, asidos como lagartijas a las columnas de los palcos, querían que todo su ser se convirtiera en ojos para ver y en boca para gritar. La sublevadora música de *La bella Elena* dejaba oír sus acordes. Las discípulas de Terpsicore saltaban, los vestidos al levantarse dejaban ver las mórbidas formas, y los pollos, entonces, frenéticos, delirantes, desesperados, no gritaban, aullaban, lanzaban espantosos alaridos. ¡Aquello parecía una jaula de locos!⁷⁵

Esos escándalos eran comunes, como la intervención de la policía; encarcelaban y multaban a espectadores y artistas, cerraban jacalones, e inclusive el gobernador del Distrito mandó un oficio exigiendo que “las bailarinas se presenten con el traje fantástico [de ballet] que siempre han acostumbrado, o si el baile requiere un traje común y largo, cuiden de no levantárselo, tratando de respetar como es debido a la moral pública”.⁷⁶

Las multas que se establecieron para las bailarinas no impidieron que las faldas siguieran subiendo. Cuando el público lo exigía y alguna de las bailarinas se resistía, los espectadores organizaban colectas para pagar las multas. Así que “las bailarinas felices de saberse populares y admiradas, brincaban más alto y levantaban más y más sus faldas, mientras el público gritaba hasta ponerse ronco”.⁷⁷

A pesar del furor del cancán, el ballet también estuvo presente en los foros mexicanos. En 1872, con la Compañía de Ópera italiana que encabeza-

ba Ángela Peralta, llegó Unice Venerini, quien había trabajado en las compañías de ópera de su país como primera bailarina *assoluta*. La prensa habló muy bien de ella: "Verdaderamente es una notabilidad en el arte de Terpsicore esa bellísima joven: la flexibilidad y fuerza de sus músculos, estimable por las figuras y movimientos que hace al bailar, llamaron la atención [...] considerando a la Venerini como una perla".⁷⁸

Ocho años antes, en 1864, se presentaron ballets grandes en México por última vez, por lo que tanto la prensa como el público habían perdido sensibilidad para este tipo de danza. Sin embargo, Venerini obtuvo gran aceptación en sus pocas funciones y su reducido repertorio.

En 1873 se presentó en México la Compañía de Ópera y Baile de Gostkowski y Cipriani. Los bailarines fueron entrenados por Unice Venerini, quien se había quedado en México. Las primeras bailarinas de esta compañía serían la propia Venerini y Augusta La Bella, formada en su natal Italia y bailarina en teatros de Viena, Berlín y Dresde. El resto de la compañía estaba formado por veintiséis bailarinas de fila, la mayoría europeas aunque también había norteamericanas. Estas bailarinas eran las primeras representantes que llegaban a México del nuevo estilo de la escuela italiana "caracterizado principalmente por un espectacular virtuosismo, una gran fuerza y un dinamismo casi atlético".⁷⁹ Se presentarían dentro de las óperas y en algunos ballets y *pas de deux*.

El anuncio de la temporada de la Compañía de Ópera y Baile provocó gran expectación y, como era la costumbre, fue recibida por una multitud de "pollos" y "gallos" en la estación del tren. Inmediatamente se empezó a hablar de la belleza notable de las bailarinas, algunas prototipos de la época, con "negros ojos y labios bien delineados", "figura robusta y pecho elevado", por lo que la compañía fue conocida como "el enjambre de Venus".

Los cronistas escribieron sobre la conformación de la compañía, que seguía los lineamientos de la época, es decir, "la mitad del cuerpo de baile ejecutaba, en travesti, papeles masculinos, y lucía unas 'soberbias piernas' logradas algunas de ellas con mallas 'acojinadas', cuya confección era tan perfecta que se hacía casi imposible distinguir 'la naturaleza del arte'".⁸⁰

La prensa hizo comentarios nada comunes sobre la inteligencia de Augusta La Bella por haber adaptado la música de un *pas de deux*. También se habló de su técnica y belleza:

La señora Bella, como mujer, es de agradable presencia, de fisonomía simpática y de bellas formas. Como artista, es excelente y agradó sobremanera. Tiene movimientos fáciles y seductores; teje [*batterie*] perfectamente; tiene gran firmeza y seguridad; sus actitudes son graciosas, termina sus difíciles ejercicios con una precisión y aplomo verdaderamente admirables.⁸¹

Debido a que la prensa mexicana tenía como referente al ballet romántico, le llamó la atención el nuevo estilo de la escuela italiana, más atlético y virtuoso:

La primera bailarina, llamada La Bella, se presenta en seguida, lujosamente ataviada, y principia una serie de admirables cabriolas, de prodigiosos saltos, de increíbles brincos que le envidiaría el más consumado acróbata. La Bella ejecuta sus pasmosos ejercicios con más fuerza que agilidad; sus mismas formas son las del robusto Atleta, y no las de la sílfide que al compás de una suave melodía, se abandona al movimiento voluptuoso, se deja llevar por las cadencias de la música, que como el céfiro que agita a las flores, da a su cuerpo graciosas ondulaciones. La Bella da sobre un solo pie vertiginosas vueltas, salta con la agilidad de un gimnasta, hace prodigios de agilidad que más admirables serían si tuviesen esa gracia, ese abandono que constituye la poesía del ballet.⁵²

Otra primera bailarina que tuvo mucho éxito en sus presentaciones fue Unice Venerini, y aunque también tenía la escuela italiana, se distinguía por su estilo lírico. Los cronistas dijeron que era como "una mariposa que encanta" a los espectadores y como un "ligero colibrí" y "la alondra que saluda a la aurora".

Por su parte, el cuerpo de baile fue criticado porque estaba formado, como era común en la época, por bailarinas entrenadas y principiantes (que cumplieran con la única exigencia de ser bellas). Sin considerar las deficiencias artísticas, los "cócoras" se lanzaron a la conquista de las bailarinas del cuerpo de baile. Una de ellas, Paulina Levesque, fue la más famosa por sus romances, los cuales fueron publicados en el panfleto "Las memorias de Paulina" firmado por José Negrete.

El "enjambre de Venus" fue recordado por mucho tiempo en nuestro país. Manuel Gutiérrez Nájera, en 1880, aún lo guardaba en su memoria:

Las bailarinas del barón [Gostkowski] forman una etapa de nuestra historia teatral. Aquello tuvo el carácter de una epopeya. ¡Cuántas veces vi correr a muchos amigos míos tras algunas ratas de bastidores!... Las bailarinas del barón, como las ratas, acompañaban al hombre, huían de los bolsillos deshabitados, roían los muebles y eran de costumbres irregulares.⁵³

En 1877 llegó a México la Compañía de Ópera italiana encabezada por Ángela Peralta, que tenía un cuerpo de ballet. La figura principal era la italiana Adele Boni, formada en la escuela de Milán y bailarina de teatros italianos, españoles y de Estados Unidos. Fue bien recibida en México, pero se decía que era simpática (no bella) y delgada, por lo que no cumplía con el requisito de belleza de la época, y no obtuvo el mismo éxito que "el enjambre".

La comedia musical de la segunda mitad del siglo XIX hizo su entrada en los escenarios mexicanos en 1874 por medio de una compañía de zarzuela que presentó *El potosí submarino*. Este género introducía temas contemporáneos, historias llenas de peripecias, escenas fantásticas, lujosas producciones y ballets con un "gran despliegue de formas femeninas", por lo que estas comedias se popularizaron, tuvieron aceptación por todo tipo de público y fueron fuente de trabajo de los y las bailarinas mexicanas.

Un año más tarde, llegó a México la compañía norteamericana de variedades Marinetti-Davis; a pesar de que reconoció la belleza de las bailarinas, la prensa las criticó por no tener el *chic* francés:

Son mujeres de raza sajona, bellísimas, de rubias cabelleras, de rasgados ojos azules, de esbelto talle, de soberbias formas, pero sin esa alma de fuego que tiene la coquetería de la francesa; sin esa lumbré que se esconde tras la piel apiñonada de la linda hija de los trópicos; sus bailes son monótonos, causa gran trabajo figurarse ahí a la sílfide, a la mariposa, a la mujer que con su hermosura de ángel, parece transportarse al cielo con sus ágiles brincos, graciosos y elegantes como el salto del colibrí, para libar el perfumado néctar de la flor. Entre las bailarinas hay una rubia hermosísima, su cabello color de oro se reclina como un rayo de sol sobre su espalda; es graciosa, y ya se ha hecho de inmensas simpatías entre los gallos, pollos y demás plumíferos.⁸⁴

También en 1875 llegó otra compañía que traía *The Black Crook* (estrenada en 1866), la más famosa comedia musical del siglo XIX (género originado en Estados Unidos). Esta obra es considerada el modelo de las comedias musicales; la danza y la anatomía femenina generosamente mostrada son sus elementos fundamentales. En su estreno en México se presentó con lujosas producciones y se contrataron bailarines locales, especialmente mujeres, quienes hacían los papeles masculinos. La mayoría de las críticas en favor o en contra se referían a las mujeres, a quienes se les calificaba como feas o hermosísimas.

Estas primeras comedias musicales se popularizaron rápidamente y llegaron a su máximo esplendor con la venida, en 1880, de la Compañía dramática y coreográfica española Brennis-Burón, con Giovanni Lepri como director y coreógrafo.

Lepri fue uno de los grandes maestros italianos que, junto con Carlo Blasis y Enrico Cecchetti, "condujo a la técnica del ballet a su perfección".⁸⁵ Fue un bailarín distinguido que participó en los mejores teatros y con las mejores bailarinas de la época.

La compañía con la que vino a México presentaba comedias musicales españolas de gran calidad, y estaba formada por un gran número de bailari-

nes y bailarinas. La primera bailarina absoluta del "rango francés" era Amalia Lepri, su hija.

Desde las primeras funciones público y prensa reconocieron el trabajo impecable de Lepri y su compañía, enfatizando, como siempre, la belleza y figura robusta de las bailarinas. Su primera obra fue *La redoma encantada*, "comedia de magia y gran espectáculo", que era una producción nueva para el público mexicano.

Manuel Gutiérrez Nájera reconoció la calidad de la compañía, y específicamente sobre las bailarinas escribió:

En el paso a dos del segundo acto, tuve también ocasión de apreciar debidamente la extremada habilidad de la señorita Amalia Lepri. La señorita Lepri es una verdadera artista coreográfica. Tiene alas en los pies como Mercurio, es flexible como un bambú, y ligera como una gota de azogue corriendo por las tablas. Más de medio minuto logra sostenerse sobre la punta de los dedos del pie derecho, y de este modo, sin perder un solo compás, va de un extremo a otro del escenario, *tour de force* que vale a la señorita Lepri un entusiasta aplauso. En este paso a dos, el público aplaude hasta rabiarse; primero la habilidad de Amalia Lepri, luego la cara picaresca de la Mancini. Un danzarín fanático se volvería loco por los pies de Amalia Lepri. Muchos que no son ni danzarines ni fanáticos se han vuelto locos con los ojos de la Mancini.⁸⁶

Gutiérrez Nájera hizo hincapié en los atributos de la danza de Amalia Lepri:

Amalia, ¡a los pies de usted!... ¡Usted no corre, no salta, no baila, vuela!... Yo he dudado muchas veces, Amalia, al ver a usted, si es mujer perfectamente corpórea, como las demás mujeres o si pertenece a una escala intermedia entre los seres humanos y los espíritus [...] No, Amalia, usted no es mujer: será sílfide, o Willi, o lo que se quiera, pero usted nos engaña con su apariencia humana, y es usted espíritu.⁸⁷

En contraste, a Elisa Mancini se le veía como mujer y se hablaba de su belleza, sus formas y sus encantos seductores. Bailaba los papeles masculinos en las obras de ballet, porque tenía una robusta figura muy festejada por la prensa, la que mostraba al usar los consabidos "ajustados pantaloncitos y chaquetas cortas que exigían sus roles de *primo ballerino* en travesti".⁸⁸ Debido a esto se convirtió en la "consentida" de los espectadores, aunque al parecer siempre guardó distancia con los "cócoras" y "pollos".

Mancini fue el centro de atención de la compañía, a pesar de que se reconocía a Amalia Lepri como la mejor bailarina. Esta última no tenía una

gran belleza, era delgada y "no tenía cuerpo". Al respecto, Gutiérrez Nájera escribió:

La gracia de la Lepri consistía en no tener cuerpo, en andar casi por el aire, y aunque esto sea de mucho mérito, considerado desde el punto de vista coreográfico, como tal arte tiene pocos adeptos en México, prevalecen sobre las demás aquellas bailarinas que no bailan, pero que saben enseñar al que no sabe y más todavía al que sabe, sea por diablo o sea por viejo, los misterios de la danza.⁸⁹

Con Amalia Lepri y Elisa Mancini se reprodujeron en cierta manera los dos prototipos de la *ballerina* romántica: la cristiana y la pagana, en palabras de Gautier.

Aunque muy corta, la temporada de la compañía de Lepri, de mayo a octubre de 1880, fue importante para la danza escénica mexicana, pues mostró que la buena calidad en la danza y en la producción podían ser una seguridad para la taquilla. La compañía elevó el nivel de la danza y los espectáculos de la ciudad, además de que varios de sus miembros permanecieron en el país hasta principios de 1881, presentando obras de gran calidad.

En 1883 los Lepri regresaron a México. Con la compañía de zarzuelas de Enrique Labrada se presentó Amalia Lepri en *El potosí submarino*, con un cuerpo coreográfico de dieciséis bailarinas. Poco después ella y la española Francisca Martínez, quien era ahora su *partenaire*, se incorporaron a otra compañía, donde bailaban *pas de deux*. Un año después volvió a México Augusta La Bella con la compañía de ópera francesa de Maurice Grau, cuyas bailarinas no fueron muy aceptadas porque no se les consideró suficientemente bellas. La compañía Grau se desintegró y Giovanni Lepri dirigió otro grupo con las bailarinas desempleadas. También presentó al grupo de niños que estaba formando, entre quienes se encontraba Felipa López, "una notabilidad".⁹⁰

Los "galanes" empezaron a perseguir a las bailarinas de Lepri y éste no pudo impedirlo, pues el empresario permitía la entrada a teatro y camerinos para atraer al público masculino. Esto era lo acostumbrado, los "plumíferos" tenían entrada libre al foro y cortejaban ahí a las bailarinas "suripantas".

Por un tiempo, tanto Amalia Lepri como La Bella, las dos bailarinas de ballet más importantes de esos años, permanecieron en los foros ejecutando un amplio repertorio y constituyendo el atractivo principal de la compañía con la que se presentaban. Sin embargo, esto cambiaría, pues después de la gran popularidad de la comedia musical (donde se incluía el ballet) entre 1893 y 1898, ésta sucumbiría ante la zarzuela. La comedia musical exigía muchos bailarines y costosas producciones que difícilmente las empresas podían mantener, y los espectáculos empezaron a abaratarse.

Los bailarines tuvieron que enfrentarse al hecho de que actores y cantantes empezaron a hacer las partes de danza de las obras y dejó de ser una novedad contar con primeras figuras como los Lepri y La Bella.

Después de montar coreografías para diversos espectáculos y óperas, Amalia Lepri, al igual que La Bella, dejó de ser noticia desde 1894. La Bella no volvió a mencionarse y Amalia Lepri se incorporó como maestra a la Secretaría de Instrucción Pública. El rastro de Giovanni Lepri se perdió hacia 1891-1892, última vez que se hizo referencia a él.

Además de que el ballet perdía importancia, la entrada del kinetoscopio en 1895 en México, trajo competencia a la danza escénica y provocó que ésta se viera en la necesidad de producir más novedades con más rapidez. Sin embargo, y a pesar de que los espectadores perdían interés por la danza, existía una preocupación "científica" por ella (sobre todo de la danza social) y sus beneficios, relacionada con los aires de renovación del cuerpo que ya se iniciaban en el mundo. Decía un cronista en 1882:

Una joven que ha de asistir a un baile, empieza aprisionando sus pies en un calzado, estrecho, corto y de alto tacón. Para que luzca el traje se necesita, es indispensable, según el decir de las bailadoras, un corsé apretadísimo, que comprime el abdomen, desvía algunas vísceras de su posición normal, dificulta la respiración, perturba la función circulatoria e imprime al tórax, aunque temporalmente, una forma distinta de la que debe tener en condiciones normales [...]

El corsé, que según un higienista español es la parte del vestuario de la mujer más contraria a las prescripciones de la higiene, tiene sus detractores y sus encomiadores; cuéntanse entre los primeros Paseo, Spigel, Buffon, Rousseau, Buvier, Fleury, Giné y otros, y entre los segundos Menier, Berard, etc. Pero está fuera de duda que un corsé apretado siempre es perjudicial y hay quien crea que cuando se limita a *reducir* y *adelgazar*, pueden usarlo las señoras gruesas y de formas exuberantes.⁹¹

El interés por la práctica de la danza no sólo era médico, sino como posibilidad de liberación de las mujeres, porque en el baile social y la danza escénica podían dar rienda suelta a su erotismo, al mantener una peligrosa cercanía con el hombre: "el baile es la república en que no tienen autoridad ni derecho los padres y los maridos sobre sus hijas y mujeres respectivas. Éstas pertenecen al público, que puede necesitarlas para bailar".⁹²

En contraste con la decadencia del ballet, otras formas dancísticas adquirirían gran popularidad. Las danzas mexicanas continuaron en los teatros y fueron ampliamente difundidas, especialmente el *Jarabe*. Éste había formado parte del repertorio de las bailarinas de ballet María de Jesús Moctezuma,

Dorotea López, Celestina Thierry, Giovanna Ciocca, Rosa Espert y Annetta Galletti, y se le consideraba una danza erótica. También tenía connotaciones sexuales en la época, como sostuvo Guillermo Prieto:

Mientras dura el canto accionan los bailadores y se establece una corriente inmaterial de miradas, de caricias y besos capaz de incendiar un poste de cantería. Durante el verso se subentiende la correspondencia y sigue el zapateo, que es como el acuerdo, la rabia y la convulsión del placer; se repican los pies, se descoyunta el cuerpo: el retembaleo es como la desarticulación del individuo que al fin, rendido, descansa en el éxtasis al murrio de la música apagada y discreta.⁹³

En la década de 1880 el *Jarabe* se impuso definitivamente en los escenarios mexicanos; todas las bailarinas, mexicanas y extranjeras, lo incluyeron en sus repertorios. La mexicana Felipa López fue su mayor exponente; en la temporada de 1885 bailaba danzas españolas y mexicanas con su padre Melesio López, y después se convirtió en maestra.

La danza española resurgió con gran fuerza en 1887 con la llegada de Trinidad Huertas, la Cuenca, la primera bailarina de ese género que se presentó vestida con pantalones y que es considerada como una de las iniciadoras del moderno baile flamenco.

Los espectáculos de variedades también estuvieron presentes en los teatros. En 1890 llegó a México la compañía americana Lilly Clay's, cuya novedad más importante fue que las cantantes-bailarinas se presentaban con mallas de seda, lo que atrajo al público masculino. El espectáculo tenía muchas novedades pero lo importante fueron las Lillis que "brincaban y cantaban como la suerte les daba a entender" pero impresionaron por su vestuario. En este caso, la compañía estuvo estrictamente vigilada y fue imposible que los galanes entraran al foro.

Otro grupo que atrajo a numeroso público masculino fue la compañía italiana de opereta Verona con sus coristas, cuyos bailes y textos fueron considerados inmorales y por lo tanto muy populares. La más famosa de las coristas fue Pina Penotti, quien tenía una corte de admiradores y se quedó a vivir definitivamente en México.

El espectáculo que dominó desde la década de 1880 hasta la primera del siglo xx fue la zarzuela. Ésta se modificó y fragmentó en tandas,⁹⁴ lo que constituyó el género chico. El auge de las tandas se inició en 1895 y permitió el surgimiento de las que se convertirían en las "superestrellas" del teatro: las triples-bailarinas:

Con mayor o menor preparación; a menudo ni estrictamente cantante, actriz o bailarina, a la tiple se le pedía que ejecutara un poco de todo y se le perdonaba que no lo hiciera del todo bien pero, eso sí, se le exigía que fuera guapa, graciosa, desenvuelta y sobre todo de formas robustas, mientras más exuberantes mejor, generosamente mostradas. En 1895 se contaban ya entre las primeras la italiana Pina Penotti y la española Fernanda Rusquella.⁹⁵

Rusquella trajo otra vez la moda del cancán, género que había resurgido en París. Penotti encabezó su propia compañía y en 1899 ambas provocaron un escándalo al presentarse vestidas con mallas de seda, lo que no se había visto desde el grupo de Lilly Clay y mucho menos en artistas "nacionales". Este vestuario causó debate, especialmente porque "ofendía" a las mujeres:

Vuelve a suscitarse el cacareado asunto de las mallas en el teatro y en vista de que esa discusión puede alargarse indefinidamente con gran perjuicio de las estimadas suripantas o jóvenes tiples, me permito dirigir estas líneas al señor regidor de espectáculos, suplicándole no vea en mi humilde consejo más que el deseo de contribuir a la moralización del arte teatral. Demasiadas conocidas me son las aptitudes del señor Gálvez y he tenido la fortuna de conocer entre sus sabias disposiciones aquella que prohíbe escupir en el pavimento de las salas de espectáculos. Pues bien, entremos en materia: la idea de suprimir las mallas se basa en el hecho de que tales desnudeces no deben de ser vistas por nuestras esposas, nuestras hermanas y demás parientas del género femenino. Hemos tenido temporadas de estrenos de zarzuelas plásticas, nada nos importaba que la letra fuera mala ni la música, con tal de que pudiéramos saborear las esplendideces de Josefina Boria, admirar aquel conjunto de formas exuberantes y soñar con las vaporosidades de Teresita Calvo. ¡Mallas, mallas!, clamaban los hidrópicos espectadores y vinieron mallas, y después ya no hubo mallas, ni velos, ni gasas. Las señoras comenzaron a retirarse avergonzadas de ver tales cosas, pero a cualquiera se le ocurre: ¿Qué tiene de particular que las señoras vean a personas de su sexo en paños menores? En cambio cuando Quijada o Parra suelen calzarse un traje que dibuja sus exquisitos contornos, ninguna señora se apena ni protesta. Allí va un ejemplo: si yo fuera al foro del teatro en el momento en que se desnudan las coristas, de seguro que me echaban, pero que vaya una señora y no tendrán rubor. El caso puede aplicarse en viceversa. Visto lo cual, aconsejo al señor regidor que cuando se represente *El pobre diablo*, se prohíba la entrada a los hombres, pero que de ninguna manera se violen las garantías individuales de las tiples suprimiéndoles las mallas. Por mi parte, después de este consejo humilde, sólo me resta abjurar de mis pretensiones y dedicarme a suripanto. Le compraré a Manuel Castro unos pares de mallas

y haré mi debut con el traje de Adán en *Las dormilonas*. Veréis qué éxito más franco. Josefina Boria va a disgustarse. Voy a tener adoradores a centenares. Don Juan Tenorio comparado conmigo va a ser bacalao de Escocia.⁹⁶

Entre las múltiples "novedades" que llegaron a los escenarios mexicanos, en 1894 aparecieron las primeras representantes de las danzas "serpentina". Éstas fueron dadas a conocer en todo el mundo por innumerables imitadoras de Loie Fuller, pionera de la nueva danza. Su arte fue considerado en México como "casto", pues "mientras que en todos los bailes teatrales las bailarinas se presentan casi desnudas, en 'la Serpentina' se envuelven en amplísima túnica".⁹⁷

En enero de 1897 llegó "la Serpentina" original, Loie Fuller, quien fue recibida en la estación del ferrocarril por un público emocionado. Venía acompañada de su madre y esa misma noche la banda de Artilleros le ofreció una serenata.

Fuller debutó en el intermedio entre dos zarzuelas y presentó *El día, La noche, El fuego y El cielo*. Por "la calidad de su espectáculo como por su desenvuelta personalidad",⁹⁸ cautivó al público mexicano. José Juan Tablada escribió:

Ya en los teatros metropolitanos había visto el público a la Joan Lindsay y a la Stella Follett, Serpentina falsificadas que en el escenario nos habían dado del original una idea tan minúscula y tan opaca como la que puede dar de una escena viva la proyección rápida del kinetoscopio. Después [Leopoldo] Frégoli, [transformista italiano quien en 1896 presentó una imitación de la Serpentina] con sus movimientos ahembrados y su feminidad grotesca, renovó en la memoria del público la fascinación del feérico baile de la Fuller. Llega pues a tiempo la hermosa bailarina para borrar de la memoria la última contorsión de Frégoli-Serpentina y hacer olvidar los movimientos del aplaudido marioneta con la triunfal exhibición de su cuerpo de ágil elegancia y de plástica estatuaría [...]

Ya la veréis aparecer en el fondo del proscenio semioscuro donde la luz arroja apenas una vaporización de ópalos, una bruma de gases, una polvareda luminosa más tenue que un claro de luna en su principio. La veréis luego confundiendo sus contornos en la penumbra como el fantasma de una Ofelia e ir afirmando poco a poco su perfil ultraterrestre hasta materializarse entre la luz que ya la riega con sus haces luminosos, ya la baña con las grandes aureolas de un franco plenilunio... Y después, cuando en el baile del fuego se encienden y se apagan mil luces incandescentes sobre el cuerpo de Loie Fuller, se diría que una pléyade de astros se ha desplomado sobre aquella estatua o que una lluvia de estrellas erráticas se ha posado sobre aquella gran flor de hermosura como una bandada de mariposas siderales.⁹⁹

Fuller dio cuatro funciones e hizo una gira por el interior del país; volvió a la capital y se presentó durante una semana más (simultáneamente una más de sus imitadoras actuaba en otro teatro). El éxito de Fuller permitió que las danzas serpentinadas interpretadas por mexicanas se popularizaran en todos los foros.

Durante los primeros años del siglo XX varias compañías extranjeras con cuerpo de baile visitaron México, así como solistas de gran calidad. Se encargaron de presentar un repertorio de ballet y danzas más comerciales que tuvieron aceptación entre la prensa y el público. Inclusive aparecieron bailarines varones en escena ejecutando los *pas de deux*, algo inusitado para la época. Sin embargo, hasta 1904 y 1905 llegaron al país dos compañías que hicieron aportaciones al ballet mexicano.

Por medio de ellas, en el país pudieron conocerse, con grandes bailarines y producciones, las obras más importantes de la época, como *Coppélia*, *Brahma*, *Excelsior*, *Pietro Micca*, *En el Japón* y *El hada de las muñecas*. Además, varios de sus integrantes permanecieron en México e impulsaron la enseñanza del ballet.

Primero llegó la compañía dirigida por Aldo Barilli, que provenía de la tradición de la escuela italiana y tenía una alta calidad en los aspectos de producción, montaje y ejecución. Los papeles masculinos eran representados por mujeres en travesti; a las que se daba el nombre de primera bailarina "para vestir de hombre"; en este caso Carlotta o Carolina Cerri.

El programa de ballet de la compañía causó extrañeza entre público y prensa pues, después de diez años de ver fragmentos, era difícil que apreciaran las obras completas; inclusive un cronista calificó como "nuevo" el espectáculo ofrecido.¹⁰⁰

La compañía terminó por ser muy bien aceptada y las bailarinas fueron objeto de grandes elogios y persecución de los galanes. "Las hadas del coro traen fascinados a muchos pollos crónicos, y es de ver cómo en el pórtico del teatro forman valla a la entrada y a la salida y con justicia, pues todas ellas son jóvenes y hermosas."¹⁰¹

La temporada de la compañía Barilli fue un éxito artístico, y dos de sus integrantes permanecieron en México, las hermanas Adele y Linda Costa, a las que pronto se uniría Amelia. Adele y Linda habían sido solistas en La Fenice de Venecia, con el coreógrafo Felice Benincasa durante la temporada 1897-1898. No se tiene la certeza de si llegaron a México con la compañía Barilli o con otro grupo italiano que llegó por esa época a México.

Las tres hermanas se integraron a los teatros mexicanos e iniciaron su trabajo como maestras. Bailaron en varias compañías visitantes, como la italiana de opereta Sconamiglio, donde participaron como primeras bailarinas en las obras de danza dentro de óperas y operetas, e inclusive bailaron canción. La crítica siempre hizo menciones especiales a la calidad de su trabajo.

En 1905 llegó la Compañía de Ballets de Augusto Francioli. También había sido reclutada en Milán y contaba con primeras figuras internacionales. La compañía estaba formada en la tradición italiana fundada por Blasis, Lepri y Cecchetti que permitió el resurgimiento del ballet; en 1909, los Ballets Rusos de Diaghilev mostrarían al mundo a las grandes estrellas producto de esa tradición.

En el elenco de la compañía de Francioli participaban bailarines varones; su primer bailarín, Paolo Longhi, fue aceptado y aplaudido por la prensa y el público mexicanos, venciendo sus prejuicios.

El repertorio que presentó esta compañía fue *Pietro Micca*, *Excelsior*, *El hada de las muñecas*, *La fille mal gardée* y, al final de la temporada, danzas serpinas. Las hermanas Costa se incorporaron a la compañía poco después del estreno.

Los comentarios que aparecieron en la prensa sobre estas dos importantes compañías fueron muy diferentes de los que se hicieron sobre comedias musicales, operetas, zarzuelas, tandas y espectáculos exóticos. Los cronistas tenían un cierto respeto hacia el ballet, por lo cual trataban de realizar análisis artísticos de las obras, elogiaban la técnica y el virtuosismo, y las referencias a las bailarinas no eran las picarescas e insultantes dirigidas a las tiples. Las bailarinas eran descritas como “una figura gentil y hermosa”, “una excelente figura” o “cuerpos esculturales”. Esto se relaciona con la desexualización y descorporización propias del ballet, donde la bailarina se presenta como algo puro y lejano y no sólo como la “carne” cuyo fin es excitar al público. Al hablar sobre las bailarinas de ballet se hacía referencia a la academia, es decir, al arte y disciplina que conllevan el ballet, así como a la elegancia de sus movimientos. Luis G. Urbina escribió sobre las posibilidades expresivas de la danza:

Porque el bailable [y la bailarina] está dentro del arte, es plásticamente expresivo y suple la voz humana con el rumor sonoro de la lírica; en el baile habla la actitud, habla el gesto, el movimiento y la música, que es como el alma de estas mudas y elocuentes acciones. El baile es un *tour de force* estético; suple a la palabra ensanchando los límites de la línea del color y del sonido. Además, buen lector, es viejo como el mundo que la humanidad baile para expresar sus sentimientos.¹⁰²

Las dos compañías, la de Barilli y la de Francioli, tuvieron éxitos artísticos pero no económicos, pues el público seguía prefiriendo espectáculos más comerciales. La explicación, en palabras del mismo cronista: “El público nuestro, público bonachón, acostumbrado a la tanda, parece no gustar demasiado de estos espectáculos nuevos, feéricos, fantásticos, en los que la imaginación se baña de poesía sutil e imprecisa. Nuestro público no quiere soñar, quiere

divertirse regocijadamente sin recurrir a estas misteriosas y vaporosas evocaciones del baile".¹⁰³

El mayor éxito de la compañía de Francioli fue *Excelsior* por la ejecución, producción, coreografía, belleza y precisión, y las referencias a esta obra se centraron en su arte y no en las novedades presentadas. La mayor aclamación correspondió a la primera bailarina Carolina Carnesi:

Comenzaremos por rendir una alabanza merecida al talento juvenil y exquisito de la Carnesi. He aquí una bailarina que pone en cada movimiento, en cada actitud, en cada gesto, en cada mirada, una sutil y dulce gracia; de la gracia que es la base y el fundamento del arte coreográfico [...] en el cuerpo tiene la agilidad alada, la flexibilidad de la palmera necesarias para ondular inteligentemente y trasladar por medio de su rítmica dinámica [sic] una idea, un sentimiento, una emoción.¹⁰⁴

Al igual que la de Barilli, esta compañía acabó fragmentándose por problemas económicos. Una parte de ella se fue al Teatro Arbeu, donde el 30 de enero de 1906 se presentó *Coppélia* con Amelia Costa como Swanilda, a fin de recaudar fondos para que los bailarines pudieran regresar a su país.

Durante los años 1905 a 1910 aumentó la presencia de la danza en los teatros mexicanos; sus manifestaciones se diversificaron y se amplió el campo dancístico. Las y los bailarines se vieron obligados a tratar de dominar todas las formas y los mexicanos volvieron a obtener reconocimiento. Esto último debido a que el país contaba nuevamente con un grupo de maestros, como Felipa López, Amalia Lepri y las hermanas Adele, Linda y Amelia Costa.

La danza recuperaba cada vez más espacios, y estuvo presente en la ópera, las tandas y las variedades. Las tandas (revistas, zarzuelas o números de variedades) vieron la consumación de las tiple-bailarinas. Éstas tenían varias clasificaciones:

En *lenguaje musical* se llama tiple a una mujer que posee cierto género de voz, pero esto pasa en la ópera y el significado cambia absolutamente en cambiando de teatro. En las tandas, tiple quiere decir generalmente una joven que sale a coquetear con el público. Si además de joven es guapa de rostro, se le designa con el calificativo de *tiple distinguida*. Si además de joven y guapa de rostro es de buenas formas, se le califica de *tiple notable*. Las viejas y jamonas ya no son triples aunque posean voz de *idem*. Para ser tiple es preciso ser joven, y las triples se importan generalmente de España.¹⁰⁵

Sin embargo, la tiple requería gran versatilidad para cumplir con todas sus

funciones. Una de ellas habló sobre su "formación artística": "aprendí a cantar, a bailar, a tocar la guitarra, a montar a caballo, en bicicleta; todo, en fin, lo que debe saber una tiple que se dedica a un trabajo como éste, que viene a ser una enciclopedia... en rústica, del teatro".¹⁰⁶

Las triples fueron muy famosas y numerosas, pero la más famosa de todas fue la española María Conesa, quien en esa época "representó para sus detractores una amenaza: anunciaba el advenimiento de un nuevo tipo de mujer que nada tenía que ver con los cánones e ideales físicos y morales decimonónicos".¹⁰⁷ Luis G. Urbina escribió en 1907:

Me resisto un poco a llamar artista a esta "cantaora" y "bailadora" que no hace otra cosa que llevar al tablado actitudes y movimientos provocativos y sensuales [...] Su figura no es garbosa, el semblante no es bello, la voz es desaliñada y desagradable, pero de toda la cara, de todos los movimientos, de todo el cuerpo chorrea malicia esta mujer; tiene una desenvoltura pringada de cinismo. Hasta el Padre Nuestro dicho y declamado así, nos parecería un atentado al pudor.¹⁰⁸

Las mujeres regordetas empezaron a pasar de moda, sustituidas ahora por el ideal de una mujer más esbelta, y desde París se promovió un nuevo tipo de vestido que no incluía el corsé.¹⁰⁹ Después de ser criticada, la nueva figura femenina se impuso en los teatros mexicanos por medio de estrellas como la propia María Conesa.

Por su parte, las variedades alcanzaron su esplendor entre 1890 y 1910. En estos espectáculos se presentaban números aislados, muy populares en todo el mundo. A diferencia del ballet, fueron espacio propicio para la participación de los varones. A nuestro país llegaron por medio de las *variétés* francesas y españolas, pero la norteamericana fue la más influyente.

En la primera década del siglo XX, tanto en las tandas como en las variedades se mostraron las diversas formas dancísticas de la época: el ballet, las danzas españolas y mexicanas, las danzas serpentinas, las danzas "modernas o internacionales", las danzas "excéntricas", los "bailes de transformación", las danzas orientales y "exóticas".

Después de la compañía de Francioli, los escasos espectáculos de ballet que se presentaron no repercutieron en la danza mexicana en términos de enseñanza y profesionalización, a pesar de que las compañías que vinieron tenían gran calidad. Sin embargo, las maestras Amalia Lepri y las hermanas Costa mantenían las enseñanzas del ballet.

Las danzas españolas tuvieron un florecimiento con el baile flamenco, cuyas principales estrellas visitaron México, como Pastora Imperio (1908), además de que en el país surgieron grandes ejecutantes. Las danzas mexicanas

también se mantuvieron en el repertorio de las bailarinas de la época, así como de las triples y cupletistas.

En el caso de las danzas serpentinas, en 1909 culminaron con la presentación de Ida "Fuller", la más importante de las imitadoras.

Las danzas "modernas o internacionales", provenientes especialmente de los espectáculos de variedades norteamericanos, llegaron a México por medio de varias compañías y solistas. Sus características eran el uso de zapatillas de puntas y acrobacia para ejecutar ballet y numerosos bailes, como *cancán*, *two-step*, *cake-walk*, *clog* (antecedente del tap) y tango, entre otros.

Las danzas "excéntricas" también provenían de las variedades norteamericanas, y eran números casi circenses que mostraban habilidades específicas de los bailarines. Esta forma se vio enriquecida por las técnicas acrobática y del ballet, y tuvo gran difusión en los foros mexicanos.

Entre las danzas internacionales y las excéntricas, inspirados en Frégoli surgieron los "bailes de transformación". En éstos se realizaban cambios de ropa a gran velocidad, pero las mujeres en lugar de ponerse el vestuario se lo quitaban, dando impulso al *striptease*.

Las danzas orientales también estuvieron presentes en los foros mexicanos, especialmente las danzas del vientre y las llamadas danzas de Salomé, que vinieron principalmente de Estados Unidos y cuya primera representante llegó a México en 1908.

Aunadas a las formas dancísticas mencionadas, las "exóticas" fueron impulsadas en el mundo por diversas tendencias:

Las teorías de François Delsarte con la consiguiente moda de "posar" como pinturas o esculturas antiguas; las búsquedas de la danza moderna, ya fuera en la estatuaria grecorromana (Isadora Duncan) o en el Oriente (Ruth St. Denis); las luces, reflejos y transparencias de las telas (Loie Fuller); la gimnasia de Dalcroze y el creciente interés en el deporte, con la subsecuente aceptación y reafirmación del cuerpo humano.¹¹⁰

Estas influencias y los cambios en el vestido permitieron que el cuerpo femenino se mostrara de una manera más abierta y natural en los foros del mundo entero. México no fue la excepción y recibió representantes de esta tendencia, la más importante la rusa Lydia Rostow, quien visitó al país en 1908 y 1910.

Su espectáculo consistía en exhibir un lujoso vestuario y mostrar "la perfección artística de sus líneas esculturales de Venus", además de bailar. Sus presentaciones en México causaron un gran escándalo por su vestuario e "inmoralidad", pero finalmente triunfó e inclusive las señoras acudieron como público. Olavarría y Ferrari escribió:

Los bailes de la Rostow revestían un carácter clásico de antigüedad griega, cuyo atractivo se basaba en la exhibición que hacía de su escultural belleza que, mal velada, al darles principio, por ligerísimas telas, de éstas iba despojándose poco a poco hasta quedar completamente desnuda, en apariencia, pues se cubría con las llamadas mallas, fijo tejido de seda semejante al de la malla de las redes, completamente ceñido al cuerpo.¹¹¹

Con Rostow la mirada masculina se desentendía de lo artístico para concentrarse propiamente en la mujer y su sensualidad: "¿Pero quién se fija en el compás de la música y de los pies cuando tiene que atender al ritmo lúbrico de un cuerpo maravillosamente modelado bajo unas mallas color carne, a una mirada ardiente, a una sonrisa de ángel caído que os llaman al infierno?"¹¹²

La diversidad de las formas dancísticas que se desarrollaron e interrelacionaron en la *Belle Époque* en el mundo y en México enriqueció la danza escénica y se ampliaron las posibilidades de bailarines y bailarinas. A pesar de que ni el ballet ni la naciente danza moderna tuvieron un lugar importante en los foros mexicanos, influyeron técnica e ideológicamente en las demás formas.

En estos años el ballet ya era ampliamente conocido en México, pero la danza nueva no alcanzó la misma difusión. Sólo se vio el espectáculo de Loie Fuller y sus imitadoras, pero no el de las otras grandes innovadoras, Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Maud Allan. Aunque estas tres bailarinas y coreógrafas nunca pisaron el país, sus ideas renovadoras flotaron sobre el ambiente teatral de la época, debido a que diversos grupos y solistas que visitaron México las dieron a conocer.

Además de esta riqueza en la danza escénica, durante el Porfiriato hubo un intento oficial de apoyar la educación artística, promovida por el oficial mayor de Instrucción Pública, Justo Sierra. En las escuelas primarias se impartieron enseñanzas de danza, música, teatro y gimnasia, y sus resultados se difundían por medio de fiestas escolares a las que asistía el propio Porfirio Díaz, además de funcionarios y diplomáticos.

Según un cronista, las razones oficiales para realizar estas fiestas escolares eran "destruir esa perversión del gusto nacional tan profunda actualmente, y a procurar mayor elevación de ideas en los espíritus y más lustre en el naciente arte patrio. Es por lo menos lo que legítimamente debe esperarse".¹¹³

En esas fiestas se presentaban "escenificaciones y recitativos, montajes musicales y dancísticos a cargo de niños, comandados por las eficientes profesoras del ciclo primario".¹¹⁴ Las maestras más importantes fueron las hermanas Costa y Amalia Lepri, quienes contribuyeron a la formación dentro de la danza de numerosas niñas, y crearon un amplio repertorio para sus presentaciones.

La primera fiesta oficial escolar registrada es la de 1902 en el teatro Arbeu, donde se presentaron coros formados por 200 niños y niñas, recitación en coro por 50 niñas, el cuadro plástico de *Homenaje a la ciencia* con coros de 150 niños y niñas, ejercicios militares por 60 niños, ejercicios de gimnasia por 50 niñas, un *Minué* bailado por 24 niñas y el cuadro *Asalto de Cuautla por Calleja* escenificado por 150 niños.

En la fiesta de 1903, que contó con la presencia de Porfirio Díaz, participó un coro escolar, hubo ejercicios gimnásticos, ejercicios militares y el *Vals de las mariposas y libélulas*. Este último, "ensayado por la antigua y excelente bailarina Amalia Lepri".¹¹⁵

La Secretaría de Instrucción Pública también promovió la creación de coros y cuerpos coreográficos, lo cual benefició la danza porque, con esto, el Estado daba reconocimiento social a su práctica y la aceptaba como una de las bellas artes.

Este apoyo estatal, la riqueza de la danza escénica que continuamente se presentaba, y el trabajo de algunas maestras de ballet con gran experiencia y conocimientos, culminarían dos décadas más tarde en el establecimiento de una escuela oficial y profesional de danza. Sin embargo, estaban sentándose las bases para la nueva danza que surgiría de la Revolución de 1910, la cual logró consolidar propuestas artísticas de gran calidad.

5. Hacia una danza propia

En 1910 se inició el movimiento armado acompañado de un nacionalismo febril, que se mostraría en todos los aspectos de la vida mexicana. Las artes escénicas se lanzaron a la recuperación de danzas, música, indumentarias y temas populares, para recrearlos en un nuevo arte "auténticamente nacional".

El teatro de revista y las tiples

La Revolución mexicana marcó el momento de despegue del teatro propiamente nacional, que llegaría a tener un gran nivel y sería el portavoz del sentir popular. Ante la casi ausencia de compañías extranjeras, el espectáculo más importante durante la lucha armada fue la revista mexicana, aunque también se anunciaban "novedades" como la presentación de célebres luchadoras norteamericanas, entre las cuales se encontraba "Laura Bennett, 'champion del mundo', artista condecorada por la Emperatriz de Alemania, que no ha podido ser vencida hasta hoy por ningún hombre".¹¹⁶

La revista política mexicana era un espectáculo musical compuesto por diálogos, cantos y bailes que pasaba revista o enumeraba satíricamente los acontecimientos de actualidad; pretendía ser folclórica y retratar las costumbres nacionales, y alcanzó su mayor desarrollo en la década de los años veinte, cuando asimiló otras corrientes, aprovechó las transformaciones sociales y la gran libertad de crítica que imperó en la época.

Entonces las tiples-bailarinas se permitieron los diálogos más agresivos políticamente y se mostraron con "sensualidad y procacidad". En la conjunción de lo político y lo "sicalíptico" se encuentra la fuerza de la revista mexicana. El teatro se convirtió en lugar central de la vida de la ciudad. Era "de un solo golpe diversión, espacio de contactos sociales y sexuales, escaparate del virtuosismo artístico, bolsa de valores de las reputaciones, origen de modas en vestuario y canciones, confirmación de prejuicios moralistas, templo canónico de la belleza y de la gracia, sitio de descarga verbal y visual de los anhelos de orgías o coitos".¹¹⁷

Con la entrada de los diversos grupos revolucionarios en la ciudad de México surgían revistas que aprovechaban la nota política, por lo que su realización era a vapor, parodiaban o plagiaban otros espectáculos, y fueron utilizadas como medio para apoyar o atacar a los políticos y diferentes caudillos revolucionarios; de ahí la censura que algunas veces sufrió.

Este teatro, especialmente el creado por autores como "Los Muchachos", Pablo Prida, Carlos Ortega y Manuel Castro Padilla, era frecuentado por destacados artistas y literatos como José Vasconcelos, Manuel del Valle Inclán, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Vicente Mendiola, el Dr. Atl, Jaime Torres Bodet, Bernardo J. Gastélum, José Clemente Orozco, el crítico de arte Méndez Rivas y por supuesto, por todos los caudillos revolucionarios y sus huestes.

El estallido de la Revolución de 1910 no detuvo la vida teatral; las tandas y variedades se mantuvieron en cartelera y surgieron estrellas populares entre las y los cómicos, bailarines y actores que participaron en ellas, como Lupe Rivas Cacho. Las bailarinas más destacadas de estos espectáculos "tanderiles" fueron las hermanas Pérez Caro, las hermanas Arozamena, las hermanas Murillo y Eva Beltri, además de famosísimas tiples como María Conesa y Celia Montalván.

Las tiples se impusieron como centro de atención y atracción del teatro, al que convirtieron en escenario de mujeres. Desde el foro dictaron modas; eran imitadas por las mujeres y deseadas por los hombres (muchas de ellas, como María Conesa y Celia Montalván, mantuvieron sonados romances con personalidades de la política).

Nuestras divas de esa época (1910-1940) [...] surgen como productos nacionales que en su autopreparación y automanufactura han asimilado técnicas (pro-

cedimientos), acompañamientos, espacios y tonadas de fuera. Sorprenden por su audacia, su belleza, su desenfado pero también por sus inclinaciones empresariales. Reaniman los espíritus cuando es menester y, de pronto, cuando la maniobra se hace necesaria, son vampiresas, malas mujeres, intrépidas feministas a *ultranza*. Con singular maestría, imitan con seriedad a las virtuosas de cada género: ópera, drama, ballet. Modosas se aprovechan del momento histórico para romper los obstáculos de su realización como mujeres y, al mismo tiempo, hacen gala de su simpatía, su zalamería y su capacidad de seducción para preservar los valores tradicionales de su femineidad.¹¹⁸

Las tiples fueron el símbolo de belleza, liberación y talento de la época, y fueron esenciales

a la nueva sociedad de generales, políticos, intelectuales, hacendados, ex porfiristas arruinados, aventureros, artistas, idealistas amargos, oportunistas críticos, compositores de origen prostibulario, radicales enriquecidos. Si cada ida al teatro es, para casi todos, un deslumbramiento, conocer a una *vedette* o saber de ella es revitalizarse con los arrebatos y la exuberancia que informan de los beneficios de la modernidad. En provincia se las execra y la Iglesia se altera belicosamente con el anuncio de sus presentaciones. Pero en la capital son testimonio concluyente de que la Revolución no fue en vano.¹¹⁹

La sacralización de que fueron objeto las tiples permitió que la fuerza política y sexual de los diálogos, canciones y bailes que interpretaban en el teatro de revista fueran aceptados por el público y el gobierno. Gracias a ellas las revistas políticas pudieron ser tan audaces e irreverentes.

La fuerza que tenían las llevó a imponer modas que se difundieron ampliamente entre las mujeres y que representaban intentos de liberación y autoafirmación. Ése fue el caso de las *flappers*, estilo que conmocionó a la sociedad mexicana tradicionalista de los años veinte y la afectó a tal grado que en la calle los estudiantes andaban a la caza de "pelonas" para acosarlas y cantarles:

Se acabaron las pelonas,
se acabó la diversión,
la que quiera ser pelona
pagará contribución.¹²⁰

Muchos hombres se declararon enemigos del nuevo peinado femenino y se levantaron voces de mujeres exclamando:

No me cortéis los cabellos
porque me cantan "mujer"
y estoy orgullosa de ellos.

Los cronistas consideraban que el corte a la *garçon* sólo era una copia de modelos norteamericanos implantados a través del cine y que iban contra la "feminidad nacional":

En esta época, las mujeres de todos los países se cortan las trenzas, símbolo del eterno femenino —no por un sacrificio heroico, sino por el simple capricho de seguir una moda implantada por las muchachas de un país en las que falta el sentimiento de ternura y se agita, en cambio, el nervio de la masculinidad— sentida a través de un temperamento que muchas veces se aleja del romanticismo o del ensueño, peculiar en las mujeres de nuestra raza.¹²¹

Las tiples fueron mujeres que desde el foro se "desquitaban" de la situación social y sexual que las sofocaba; "detrás de cada *femme fatale* conspira revanchistamente, lo reconozca o no, una legión de sufridas mujeres".¹²² Las tiples utilizaron su belleza y encantos para reafirmar su independencia y desde el foro retaron los valores social y culturalmente determinados para las mujeres.

Bailarinas y *ballerinas* de la danza académica

La danza académica sí sufrió un importante golpe con el movimiento armado de 1910. Por el aislamiento al que se sometió el país, fueron muy reducidos las compañías y solistas que lo visitaron, pero obtuvieron grandes éxitos y contribuyeron a la profesionalización de la danza escénica en el país.

Las solistas que estuvieron en foros mexicanos fueron Antonia Mercé, la Argentina (1917 y 1920), y Encarnación López, la Argentinita (1921 y 1922), importantes representantes de la danza española; la bailarina y violinista rusa Nora Rouskaya (1918), que presentó un repertorio de ballet, danzas de Salomé y danzas prehispánicas, y la española Tórtola Valencia (1918), que presentó danzas de Salomé, danzas españolas y mexicanas. Estas bailarinas causaron el interés de los cronistas de la época e intelectuales mexicanos.

Antonia Mercé, la Argentina, fue considerada "una mezcla de Salomé y una maja de Goya. Esbelta y elegante, se mueve en la escena con tanto decoro y gentileza que se confunde a momentos con la luz del reflector".¹²³

La Argentina fue objeto de muchos halagos; Manuel M. Ponce le compuso una *Gavota* y los poetas le dedicaron sus versos, como Ramón López Velarde:

Ya brotas de la escena cual cuarismo
tornasol y desfloras el mutismo
con los toques undivagos de tu planta certera
que fuera de amenera al marcar hechicera
los multánimes giros de una sola quimera.

Ya tus ojos entraron al combate
como dos uvas de un gajoso uvate
bajo tus castañuelas se rinden los destinos
y se cuelgan de ti los sueños masculinos
cual de la cuerda endeble de una lira los trinos.

Ya te adula la orquesta con servil
dejo libidinoso de reptil,
y danzando lacónica tu reojo me plagia
y pisas mi entusiasmo con una cruel magia
como estrofa danzante que pisa una hemorragia.

Ya vuelas como un rito por los planos
limitrofes de todos los arcanos;
las almas que tu arrullo va limpiando de escoria
quisieran renunciar su futuro y su historia
por dormir en la tersa amnistia de

Guarismo, cuerda, y ejemplo figura:
tu rítmica y eurrítmica cintura
nos roba a todos nuestra flama pura;
y tus talones tráfugas, que se salen del mundo
por la tangente dócil de un celaje profundo,
se lleva mil holgorios al azul pudibundo.¹²⁴

Encarnación López, la Argentinita, provocó la admiración con su danza inmaterial. En su primera visita en 1921 la crítica dijo: "¡Qué pulcritud tan bella la de sus bailes! ¡Qué sentido tan hondo y tan claro a la vez, tiene esta sacerdotisa del arte de la danza! ¡Cómo sabe, en el instante preciso, inhibir el movimiento que va a sobrar, la actitud que puede romper la admirable armonía del conjunto!"¹²⁵ En 1936, el mismo cronista escribió que "da la sensación de algo inefable, porque es acaso la bailarina que más se desmaterializa cuando baila. Lo que en otras se exterioriza en frenesí, en vértigo dionisiaco, adquiere en ella el tamizado encanto de lo íntimo, como si en lugar de danzar para el público lo hiciera buscando únicamente su propio deleite".¹²⁶

La nueva danza creada por las pioneras Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Maud Allan también visitó los escenarios mexicanos, a través de Nora Rouskaya y Tórtola Valencia. Ambas presentaron un repertorio que recuperaba los temas, la música, los diseños y el espíritu de esa danza renovadora. Casi en forma simultánea presentaron espectáculos similares, además de que las dos crearon repertorio con temas mexicanos. Aunque se estableció una fuerte competencia, la crítica les prodigó halagos a ambas.

Sobre Nora Rouskaya, la "danzarina de los pies de seda" y violinista rusa, se dijo que "anima las danzas clásicas con intensa verdad artística y evoca el espectáculo de la antigua Hélade, cuando las ninfas danzaban 'al río'; hace sus bailes con verdadera pasión, y con intenso sentimiento y transporta al espectador en los giros de su vesta, en la euritmica de su danza, a un país de ensueño".¹²⁷

Además obtuvo muy buenos comentarios sobre sus *Danzas aztecas* y *Danzas mayas* (ambas en 1919).

Tórtola Valencia, "la bailarina de los pies descalzos", al igual que St. Denis y Fuller estudió las danzas orientales en los libros, y a partir de ellos creó sus estilizaciones. Inspirada por la danza mexicana, creó la *Sandunga* en 1919. Sobre Valencia y su obra *La bayadera*, Carlos Pellicer escribió en 1918:

La bayadera
Salió la bayadera
cuando el tambor tronó tres veces
Era
verde su falda y rojo su tocado
que, suelto en dos banderas largamente
aleteaba prendido entre los dedos
desflecado de perlas en la frente.

Salió la bayadera
y sobre la escalinata de las notas
se desarticulaba en raros brincos
que abrillantados por los cascabeles,
giraban como aligeros ahincos
la danza delirante de claveles.

Genuflexa en la alfombra, se pandea
en rotatoria lentitud que ahonda
la onda lujuriente en que bucea
la perla azul de seducción, redonda.

De pie la bayadera,
inicia los sensuales movimientos
del vientre y la cadera,
y la música ondeando el tema lento
es la sonrisa de la bayadera.

De pie la bayadera
alza su verde falda plegadiza
hasta la mejor curva de su vientre
y sus piernas con tantas arandelas
superpuesto el color en cada una
me semejaron mínimas pagodas
erectas a la gloria de los Budas.

La bayadera
tenía las magníficas y todas
las constelaciones y algo de la luna
Su pecho esplenda
como sus ojos en la idolatría.

Y así empezó la danza a crecer y a moverse
a moverse a tal punto de irradiar el vestido
a girar y a girar de tal modo que fuese
un delirio de fuente de ilusión colorido

De tal modo giraba con tan rápido intento
que el boyante momento desa vida inmortal
semejó la danzante sobre el mundo,
vertiendo
el vitro desa estrofa como de Omar Khayyam.

Y era el girar frenético, ruidoso en las ajorcas,
deslumbrante en las telas en el torso sensual

Hasta que la embriaguez de la espiral continua
la rindió sobre el escándalo del *crescendo* final.¹²⁸

En esa época visitaron México la Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova (1919 y 1925) y la Gran Compañía Rusa de Ballet de Andreas Pavley y Serge Oukrainsky del Chicago Opera Ballet (1922 y 1925).

A pesar de que el país no se había pacificado del todo, 1919 fue muy importante para los escenarios mexicanos, pues además de Pavlova se presentaron en la capital el chelista catalán Pablo Cassals, el cantante italiano Enrico Caruso y el pianista polaco Arturo Rubinstein.

Antes de la llegada de Anna Pavlova y su compañía se inició una gran campaña publicitaria, y a su arribo a Veracruz los esperaba para protegerlos hasta la ciudad de México una escolta militar enviada por el presidente Venustiano Carranza. La compañía estaba formada por once bailarines y diecisiete bailarinas, acompañados por el esposo de Pavlova, el conde Víctor Dandre, y el empresario. En las integrantes predominaba "la belleza y sobre todo la juventud"¹²⁹ y traían un extenso repertorio internacional compuesto por quince ballets completos, cuatro óperas y más de cuarenta y dos divertimentos, lo que no los libró de los descalabros económicos.

Desde el primer momento se reconoció la alta calidad de las obras e intérpretes de la compañía, pero fue Anna Pavlova quien logró conmocionar al público y la crítica, y ante ella se rindieron intelectuales y artistas como Antonio Caso, Ramón López Velarde y David Alfaro Siqueiros, entre muchos otros. La "eximia bailarina" cautivó a todos por su belleza, técnica y expresividad, y el propio Carranza asistió a sus funciones.

Ella cumplía con todos los parámetros de la *ballerina*, como lo mencionaba Svetloff:

Resulta curioso que la mayoría de las bailarinas, cuyo virtuosismo se apoya principalmente en la técnica [...] posea cuerpos de estructura cuadrada. Pavlova, por el contrario, es delgada y frágil. Sus brazos son bastante largos, sus gesticulaciones amplias, fáciles, plásticas, de formas agradables, en perfecta coordinación con los movimientos del resto del cuerpo. Sus manos poseen vida propia y una capacidad de expresión independiente. Sus pies, maravillosamente formados, resultan notables por la estrechez y la fuerza del tobillo y por el pronunciado arco de su empeine; y esta peculiaridad dota a sus puntas de belleza excepcional [...] La pequeñez de sus huesos, su absoluta carencia de carne superflua, y la elasticidad de sus músculos, hacen que su cuerpo sea maravillosamente flexible y plástico.¹³⁰

La fragilidad y sutileza de su danza fueron percibidas de inmediato por la crítica mexicana:

Anna Pavlova, creadora de la danza más espiritual, soñadora e ideal de estos tiempos, dice a nuestra alma el sugestivo y vivísimo lenguaje de la actitud y gestos rítmicos, comprendemos mejor la capacidad de vuelo, que no es más que una consecuencia de naturaleza espiritual, de que ha de gozar un día nuestra

alma libre. ¿Quién no ha soñado nunca con volar?... Y danzar es casi volar. Cuando la humanidad danza se halla en su más exaltado momento de pasión y adoración artística.

No basta entonces la palabra: el cuerpo todo habla y dice un inaudito poema de líneas, ondulaciones y éxtasis indescriptibles; y es el alma toda, hecha de sus sentimientos exaltados en la belleza, y es el más mustio de sus pensamientos los que vemos reflejarse en el cuerpo rítmico y bello, dócil al espíritu artista. El arte de la danza es maravilla de maravillas. La música y la poesía en él se encantan y arroban.¹³¹

El divertimento *La muerte del cisne*, que la había hecho famosa en el mundo entero, le valió también comentarios encendidos:

Nos resistimos a creer que en los anales de la coreografía, nadie, como Anna Pavlova, por conjunto de su magia, realice la transmutación maravillosa, dejando su femenina humanidad para convertirse en blanco cisne, desde su arrogante majestad hasta su doliente elegía que bate para siempre la gentileza de sus alas [...] Anna Pavlova, cisne o mujer, no debe ser más genial ni más creadora en esta tragedia delicada. Así, como es, no puede concebirse sin ella la muerte del cisne. Sólo ella tiene el soneto de la muerte de aquel animal, que simboliza una de las más refinadas lujurias. El arte de Anna Pavlova, con ella nació y con ella vivirá.¹³²

En una de las funciones en que bailó esa obra, entre el público se hallaba Pablo Cassals, quien de manera espontánea, se ofreció a acompañarla tocando el chelo.

Al principio el dramaturgo y periodista Carlos González Peña no se dejó “arrebatar” por Pavlova, aunque reconoció que era notoria su ligereza, pues “no sabríamos decir si en ocasiones, estamos seguros de que no vuele”.¹³³ Él esperaba ver las grandes obras del ballet moderno que los Ballets Rusos de Diaghilev presentaban en París, pero ése no era el tipo de repertorio que Pavlova difundía, sino otro más comercial. Finalmente, González Peña también se dejó cautivar por Pavlova y festejó los divertimentos porque en ellos vio la síntesis de música, plástica y danza, logro de los ballets rusos modernos. Sin embargo, criticó dura y sarcásticamente *Giselle*, obra cumbre del ballet romántico:

Las novelas de Gautier —con excepciones muy contadas— pertenecen a aquel género todo “dulzonería”, convencionalismo y cartón pintado, mil veces peor que los terrones de azúcar que, en la época en que el gentil “Theo” lucía su inmortal chaleco, almibaraban el entendimiento y el gatzate de las damas que, leyendo relatos novelescos, gustaban de sufrir desmayos. El esplendoroso

maestro de la prosa vacía vive por sus versos y por sus viajes, no por sus novelas [...]

[En la obra, a Giselle, además de Alberto] la corteja también un cazador, que sale por ahí, muy trágico y seriote. No sabemos por qué arte se aparecen en escena el Duque y su hija. El cazador despechado revela el enjuague. El Conde se queda de una pieza. Giselle se vuelve loca, baila, baila, y al fin se atraviesa el cuerpo con un tremendo espadón que encuentra a la mano. Desmayos, confusión. Carreras (¡Pronto, telonero, pronto! ¡Abajo el telón!) [...]

[En el segundo acto] Aparece el consabido cementerio o algo semejante. Allí, la tumba de Giselle con una cruz color lila, que se nos antoja comprada por la mañana en el Mercado de las Flores, junto a nuestra vetusta y magnífica Catedral. Llega el vengativo cazador. El Conde gime... a señas. Las hadas le dan un mortal chapuzón en el río al cazador. Giselle sale de la tumba. Baila algunos difíciles ballets. Luego al Conde le da un síncope... ¡Y perdonen ustedes que no cuente lo que sigue, porque no acierto a explicármelo! Creo que Giselle y el Conde se van juntos cogiditos de la mano al otro mundo [...] ¡No alcanza a compensarnos de tal ausencia de verdad y de belleza, ni siquiera el primor acrobático de bailes en que abunda Giselle! ¡Querría creerme una cosa la Sra. Pavlova [sic]! Giselle es un culebrón indigno de su genio de artista.¹³⁴

Después de recibir un homenaje de las tiples y actores mexicanos de revista y realizar una gira por Puebla, se presentó en la ciudad de México el mayor éxito de Pavlova y su compañía: *La fantasía mexicana*. Ésta contó con libreto de Jaime Martínez del Río, coreografía de Eva Pérez Caro, decorados de Adolfo Best Maugard y arreglos musicales de Manuel Castro Padilla. Según este último, Pavlova visitó Teotihuacan, donde "improvisó a la luz de la luna una hierática danza india" y manifestó que "hay material de sobra para formar un espectáculo que si se organiza con amor, llamará la atención de propios y extraños". Así surgió su deseo de montar *La fantasía mexicana*.¹³⁵

El argumento de Martínez del Río versaba sobre "las vendedoras de amapolas, requebradas por sus charros, que vienen a ofrecer a una enamorada pareja el fruto divino de la eterna primavera de los canales. La enamorada pareja baila. Las floristas y sus charros bailan también".¹³⁶ Se incluían nueve sonetos, y el climax de la obra era el *Jarabe tapatío* donde bailaba Pavlova vestida de china poblana con trenzas y rebozo. La escenografía de Best Maugard era sólo un telón con motivo floral de una jicara de Uruapan.

Esta obra y su jarabe que a lo largo de muchos años se había presentado en los teatros mexicanos como repertorio de *ballerinas* e inclusive tiples, lo que al parecer se había olvidado cuando la bailó Pavlova, causó gran conmoción y exaltó los ánimos nacionalistas de la prensa y el público. El hecho de

que fuera presentada por la más popular *ballerina* de la época en el mundo, con un nivel técnico y artístico fuera de toda duda, desató el interés en la creación de una danza nacional "culto".

Todos los elogios recalcaban la "dignificación" de la danza popular. González Peña escribió:

Ha estilizado el jarabe. ¡Y cómo! Los difícilísimos, tremendos pasos, los baila con las puntas de los pies. Sin alterar las figuras y las líneas esenciales, convierte el jarabe en una fantasía riquísima de "fiorituras", ante lo cual no podría menos de expresar su pasmo... y su impotencia, la más charra y jacarandosa bailadora de Jalisco. Sonríe, se indina [sic] y animando los evocadores ritmos, gira armoniosamente la danza en torno del clásico jarabe.¹³⁷

También Luis A. Rodríguez hizo referencia a eso:

Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora sólo se cultivan en teatros de barriada, mañana serán exportados, y que públicos extranjeros al aplaudirlos conocerán que México país de maravillosa vitalidad, tiene su arte propio que está a una inmensa distancia del mal intencionado calambur de un popular actor y de las insulsas obrillas en que como tema reglamentario aparecen los más abominables pelafustanes de nuestros bajos fondos sociales [...] Y el jarabe ennoblecido, dignificado con su nueva carta de naturalización, emperla sus notas en la añoranza discreta.¹³⁸

A raíz de *La fantasta mexicana* el jarabe adquirió prestigio y posteriormente se incorporó a las enseñanzas escolares. Según Julio Jiménez Rueda:

El jarabe, hasta entonces (antes de que lo bailara la Pavlova) estaba condenado a la vida mortecina y pecaminosa de los escenarios de segunda categoría. Alguna vez hacia su aparición en los teatros del centro para dar vida a una revista nacionalista y patriotería.

Con los ojos puestos en el mundo externo no nos habíamos dado cuenta de la importancia estética del jarabe. Drama que realiza en su sencillez aparente todo un conflicto pasional y pícaro a la vez, como el alma de nuestro pueblo.¹³⁹

Pavlova dio al jarabe un aire de renovación y después de ella muchas otras bailarinas académicas y revisteriles como Eva Beltri lo bailaron en puntas, pero las mismas tiples lo tenían en repertorio, como lo confirman los cronistas citados. Sin embargo, Pavlova era una *ballerina* producto de la disciplina y el arte "culto", a diferencia de las tiples, a quienes por ningún motivo se les

consideraba artistas. Además, la *ballerina* era considerada inmaterial y pura, mientras que la *triple* era una mujer con cuerpo, vulgar y accesible.

Aunado a los elogios que recibió Pavlova y de sus aportaciones a la danza académica mexicana, su estancia en México provocó incidentes poco comunes, como la amenaza de la Iglesia católica de excomulgarla, al igual que al periódico *Excélsior*, porque en éste se le había llamado "bendita entre las mujeres" y con eso, se le había comparado con la Virgen María. También, varios varones fueron encarcelados por disfrazarse imitando a Pavlova, además de las consabidas parodias que se hicieron de ella en el teatro de revista.

En la segunda visita a México en 1925, Pavlova y su compañía no consiguieron los mismos triunfos que seis años atrás, a pesar de que traían un repertorio más amplio, incluyendo *La fantasta mexicana*, que ya habían presentado en teatros de varias ciudades del mundo, como Nueva York, París y Londres, con gran éxito. Sin embargo, las dos visitas de Pavlova y su compañía al país, así como el montaje de *La fantasta mexicana*, significaron un importante impulso para la enseñanza y profesionalización del ballet y contribuyeron a su desarrollo en el país. Inclusive en el medio revisteril promovió el estudio del ballet, pues para bailar el jarabe en puntas se requerían una disciplina y técnica estrictas.

Otra compañía visitó México en 1922 y 1925, la Gran Compañía Rusa de Ballet de Andreas Pavley y Serge Oukrainsky del Chicago Opera Ballet, que presentó un enorme repertorio balletístico compuesto por obras de los Ballets Rusos de Daighilev, además de divertimentos y ballets de óperas. Estaba formada por excelentes bailarines, ocho varones y seis mujeres, quienes causaron mayor interés entre los cronistas. Roberto El Diablo escribió:

Mujeres de ensueño. Eso son, en la irrealidad del escenario, las artistas del ballet ruso. Como ningunas otras mujeres de teatro, ellas se ofrecen a nuestra estética contemplación, arropada la ingrávida silueta en una inconsútil túnica de ensueño. En el vértigo de la danza se tornan inmateriales, y por ello, al verlas cruzar undivagas y fúlgidas por la escena, más nos parecen ilusorios seres que cuerpos humanos. Y ese ambiente de fantasmagoría que las circunda hace que los rojos lampadarios del deseo no desplieguen su abanico de llamas en nuestro interior, a pesar de las niveas morbideces que como rayos de luna ungen el tablado.¹⁴⁰

En el ámbito de la danza académica mexicana, las hermanas Costa continuaban impartiendo sus enseñanzas de ballet dentro de instancias oficiales, lo que harían hasta bien entrado el siglo XX. Desde ahí formarían a numerosas bailarinas que después destacarían en los teatros mexicanos. Las Costa tam-

bién participaban como coreógrafas en espectáculos profesionales; en 1918 Adela montó para la Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte y la Compañía de Espectáculos Feéricos la *Danza de los negritos* en la ópera *Aida*. En 1920 se mencionó a “la distinguida profesora coreográfica Adela Costa” como directora de El Cuadro Juvenil de Ballet que se presentó en varios teatros y representó un “bello esfuerzo estético”.

También existían otros maestros que trabajaban de manera independiente, como:

Madame Stanislava Mol Potapovich, de la Escuela de Varsovia, y Carol Adamchevsky, de la Escuela Imperial de San Petersburgo y del Teatro Marinsky (donde había sido compañero de Nijinsky). Su repertorio era semejante al de Pavlova y establecieron la Academia de Bailes Clásicos Potapovich, donde estudiarían las futuras bailarinas y coreógrafas mexicanas.

El bailarín y maestro italiano Vittorio Rossi, formado en la Scala de Milán, había llegado a México en 1921 con una compañía de ópera después de realizar una intensa labor en Inglaterra, Japón (donde es considerado el pionero del ballet) y Estados Unidos. Hasta 1923 se encontraba trabajando en varios teatros de la ciudad.

Las mexicanas Carmen Galé —formada con Vittorio Rossi—, Eleonor Wallace —alumna de la Escuela de la Ópera de París— y Estrella Morales —formada en Alemania con alumnas de Isadora Duncan— destacaron en esa época.

La maestra norteamericana Lettie Carroll (1888-1964), quien había llegado a México por primera vez en 1910 y, después de cuatro años, regresó a Estados Unidos, inició su formación dancística con Alexander Kotcherovsky y Martha Graham en la escuela de Ruth St. Denis. Desde 1923 se estableció en México, dando clases de ballet, baile acrobático, tap, bailes de salón a las jóvenes de la colonias norteamericana e inglesa de la ciudad, así como de educación física en las escuelas.

Una solista que se presentaba en los foros mexicanos y lograba comentarios muy positivos, era la bailarina persa Armen Ohanian. Realizó giras internacionales presentando estilizaciones de danzas orientales, dio clases de “danzas interpretativas” en el Conservatorio Nacional de Música en 1923 e hizo presentaciones en los foros de la ciudad. Llegó a México con la idea de conocer y participar en las danzas tradicionales del país.

Las obras que presentaba Ohanian recuerdan a las creadas por Ruth St. Denis, por el sentido religioso que las inspiró. El escritor Guillermo Jiménez, quien admiró su trabajo, consideró que sus danzas “son la expresión superlativa del misticismo, son el refinamiento supremo del espíritu cuajado de misterios que flamea intensamente como una luz astral en su pequeño cuerpo de marfil”.¹⁴¹

El proyecto vasconcelista y la danza

Además del trabajo de los maestros, el gobierno impulsó la danza escénica con el fin de crear una danza nacional. Los primeros gobiernos posrevolucionarios se vieron en la necesidad de reconstruir la nación, y descubrieron al arte y la cultura como elementos valiosos para lograrlo. Fundaron instituciones públicas que se dedicaron a ello y, entre otras cosas, impulsaron la educación artística.

En 1915, bajo el gobierno de Venustiano Carranza se fundó, al interior de la Secretaría de Instrucción Pública, la Dirección General de las Bellas Artes, con el objetivo de "democratizar el arte, sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares, pero evitando que pierda la nobleza de su índole, o la dignidad de sus múltiples aspectos".¹⁴²

En 1917 se suprimió la Secretaría de Instrucción Pública. La Universidad Nacional de México fue la encargada de las bellas artes, y formó el Departamento Universitario y de Bellas Artes, cuyo director fue Agustín Loera y Chávez.

Durante el gobierno de Álvaro Obregón se realizaron las acciones fundamentales encaminadas hacia la creación del proyecto nacionalista. Como secretario de Educación Pública, José Vasconcelos fue el encargado de promoverlo, para lo cual organizó la SEP en tres departamentos: Escuelas, Bibliotecas y archivos y Bellas Artes, desde donde se realizó una campaña masiva de alfabetización y edición de textos, se promovió la cultura y artes indígenas y se conformó un sistema escolar nacional, entre muchas otras medidas.

El proyecto cultural y educativo nacionalista de Vasconcelos pretendía lograr la unidad nacional y reivindicaba los valores propios para fortalecer la cultura original y valiosa del país. Vasconcelos encabezó el primer proyecto cultural posrevolucionario, a través del cual el Estado utilizó la educación y el arte como medios para diluir antagonismos, aglutinar a la sociedad y, con ello, construir su hegemonía y la unidad nacional.

A pesar de las intenciones del proyecto vasconcelista, la educación que se impartió a las mujeres fortalecía su papel dentro del espacio doméstico (como "ángeles del hogar"), lo que devino en su despolitización. Las mujeres debían encajar en el lugar que la Revolución mexicana institucionalizada les había deparado, y la SEP fue la encargada de lograrlo.

En la ciudad de México se crearon varias escuelas técnicas para mujeres, como la Escuela de Enseñanza Doméstica, Escuela de Arte Industrial Corregidora de Querétaro, Escuela de Arte y Oficios para Señoritas, Escuela Hogar Gabriela Mistral y Escuela Hogar Sor Juana Inés de la Cruz. En éstas se impartían clases para desarrollar las habilidades "propias" de su sexo, como

las labores domésticas y el cuidado de los niños: sólo como esposas y madres idealizadas tenían cabida en la nueva nación. Así, las mujeres recibieron capacitación en artesanía, cocina y costura, con el fin de profesionalizar su labor de amas de casa, convertirlas en "gerentes de la economía doméstica" y, como futuras madres, ser el medio para moralizar a los ciudadanos.¹⁴³ La educación para mujeres se convirtió en una forma de domesticación femenina, la cual

no desarrolla las potencialidades inherentes a su ser; por el contrario, se orienta en contra de la evolución de capacidades nuevas. Sostiene, fomenta y perpetúa la inferioridad femenina, la cual se considera "natural" para llenar la tarea que se les ha confiado en la sociedad: la maternidad en todas sus ramificaciones. Es decir, los hombres y las mujeres se convencen de que, incluso mediante un proceso educativo y *no por ser éste lo que es*, las mujeres permanecen en una situación de inferioridad, por ello connatural, frente a los hombres.¹⁴⁴

Mientras la promesa de cambio social de la Revolución mexicana alentó "un espíritu mesiánico que transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social",¹⁴⁵ las mujeres fueron marginadas y domesticadas.

Muchas de ellas participaron como maestras (otra actividad "propia" para las mujeres) en las campañas de alfabetización. Vasconcelos pretendía dignificar el magisterio como una misión social y convertir a los y las maestras en héroes y heroínas nacionales. Por este espacio se ha considerado al proyecto vasconcelista como de "redención de la mujer",¹⁴⁶ pero en realidad, por medio de las maestras se pretendía dar a la educación una "imagen más maternal".¹⁴⁷ Se les exigía que fueran solteras y castas, no tenían oportunidad de mejorar en sus carreras y su fin último era la maternidad.

Para lograr sus objetivos de unificación de la nación, el proyecto vasconcelista instrumentó en 1923 las Misiones Culturales. Éstas retomaban las creadas en la Colonia, pero ahora con misioneros laicos, especialistas "ambulantes", que recorrían el país aprendiendo las artes, artesanías y creencias indígenas para después difundirlas en los centros urbanos. A través de los misioneros se recuperaron las manifestaciones artísticas y culturales indígenas y populares. Las Misiones Culturales fueron de gran importancia para la danza, pues gracias a ellas las danzas populares e indígenas se conocieron en las ciudades y se enseñaron en las escuelas.

Tanto Vasconcelos como el grupo de intelectuales y artistas que comulgaba con sus ideas y promovía su proyecto, estaban interesados en que México contara con un arte nacional y en ese sentido realizaron su trabajo como promotores. Artistas como Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, el

Dr. Atl, Gabriel Fernández Ledesma, Pedro Henríquez Ureña, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet fueron heraldos del proyecto.

Según Carlos Chávez, en "aquellos años febriles" la pregunta era si podría "erigirse la nación con perfiles claros, propios; levantarse, reedificarse según nuevos principios para llegar a ser un país con personalidad propia".¹⁴⁸ La plástica dio la primera respuesta gracias al desarrollo que había alcanzado y a la coincidencia de intereses e ideas de los muralistas y Vasconcelos.

En el manifiesto que lanzó en 1923 el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (de línea comunista y donde estaban agrupados los muralistas) se plantearon esas coincidencias. Los artistas "revolucionarios" pugnaban por:

socializar el arte; destruir el individualismo burgués; repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos; producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público; siendo este momento histórico de transición de un orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer universal; producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella.¹⁴⁹

Poco después, a partir de la recuperación de la música popular, los compositores crearon una música "culta" mexicana como una propuesta renovadora de la nueva nación.¹⁵⁰

Con la novela de la Revolución, la literatura también tuvo una clara intención nacionalista; trató los temas de la lucha armada y los procesos sociales y políticos que desató, pero en un tono pesimista, desmitificándola y resaltando la violencia encarnizada y el fracaso en la intención de transformar el país.

La situación de la danza era distinta: no existían las condiciones ni los creadores para que se llegara a consolidar un arte con "personalidad propia". Sin embargo, Vasconcelos, a través de la SEP, y muchos otros artistas e intelectuales promovieron esa danza nacional. Ésta, sostenían, debía lograr la síntesis del arte culto y popular, que reelaborara lo tradicional hacia un arte nuevo y de alta cultura, como lo habían conseguido el muralismo y la música. El mismo Vasconcelos dijo que aspiraban a la creación de "un arte como el de los bailarines rusos, perfecto en la técnica, pero expresivo del temperamento propio encendido en el color local y la peculiaridad técnica".¹⁵¹

Se pretendía impulsar la creación del Ballet Mexicano tomando como modelo los Ballets Rusos de Diaghilev, compañía que conocían los intelectuales mexicanos de la época, así como su trabajo interdisciplinario de pintores, músicos y literatos.

Además de la compañía rusa, el referente más inmediato era *La fantasía mexicana* de Anna Pavlova. Esta obra significaba la posibilidad de crear una danza nacional: una síntesis de modernidad y tradición en un baile moderno y original (por la riqueza cultural que expresaría), pero haciendo referencia a una técnica y tradición balletística que en México no existía en los años veinte.

Vasconcelos comprendía que para crear el Ballet Mexicano debía impartirse un entrenamiento previo, pues “la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín. Hacia falta crear primero la alegría en las almas, la salud, el vigor en los cuerpos”.¹⁵²

Desde la SEP Vasconcelos apoyó la cultura física; creó la Escuela de Educación Física, promovió la construcción de instalaciones deportivas y la difusión de la gimnasia rítmica. En todas las escuelas oficiales, incluyendo las destinadas a las mujeres, se incluía la clase de educación física, por medio de la cual se decía promover el desarrollo personal de los y las mexicanas, se obtenían beneficios a la salud y se proveía a las y los estudiantes de un medio para “entretenerse”. Se suponía que con la educación física se lograría “el mejoramiento de la raza, tan degenerada hoy, por la falta casi absoluta de cultura física, y además se pondrá a los alumnos en mejores condiciones para luchar en la vida y para obtener la mayor eficiencia en su trabajo”.¹⁵³

Para desarrollar la gimnasia rítmica, Vasconcelos autorizó el proyecto del arquitecto Samuel Chávez, encargado de la construcción del nuevo edificio de la SEP y estaba interesado en introducir la disciplina de Dalcroze en las escuelas. Había estudiado todo el material accesible sobre danza y la practicaba clandestinamente porque era considerada una extravagancia que un hombre, y además de su posición y prestigio, lo hiciera. Después viajó a Dresden, Alemania, a estudiar en el Instituto Hellerau el método de Dalcroze y a su regreso impulsó su práctica en las escuelas. Chávez sostenía que el método Dalcroze era “una gimnasia simultáneamente mental y física” y que por medio de ella podrían lograrse conjuntos plásticos “verdaderamente bellos y por consiguiente armónicos”.¹⁵⁴

La cultura física promovida durante el periodo de Vasconcelos tuvo repercusiones en la sociedad. Una crónica posterior (1927) refiere los cambios que produjo específicamente en las mujeres:

La china poblana de México evoluciona lentamente hasta otro tipo de mujer, quizá menos autóctona, pero indudablemente más sana. Es la chica que tiene el tiempo suficiente para desarrollar el cuerpo armoniosamente, con ejercicios que le proporcionan las gracias del viejo proverbio latino *Mens sana in corpore sano*.

¡La china poblana que ennobleciera el descriptivo pincel de Guillermo Prieto, transformada en bañista! Nuestros abuelos habrían de volver de sus tumbas, seguramente, si acaso se enterasen de este suceso tremendo [...]

Ofrecemos en estas páginas dos fotografías de una muchacha mexicana "al cien por ciento" —como diría el general Obregón—, entregada al baño al aire libre, en una de las albercas que, por hoy, abundan en México. Su silueta nos ha hecho reflexionar un poco acerca de este problema extraordinario que, hoy por hoy, se resuelve en la modernización de nuestras mujeres. Primero fue el pelo a la "bob", y después, insensiblemente, ese amor a los deportes, a la gimnasia rítmica, y a todo aquello que lograra endurecer sus músculos y afinar su espíritu, despojándolo de la enorme melancolía de la raza... ¿Es esto bueno? ¿Es acaso perjudicial? Nosotros solamente lo apuntamos, dejando que nuestras mujeres opinen en el pro y en el contra...¹⁵⁵

Una de las medidas que dictó Vasconcelos para difundir las danzas populares y promover la cultura física fue la fundación del Departamento de Cultura Estética, bajo la dirección de Joaquín Beristáin. Éste se encargó de organizar grandiosos espectáculos de música, danza y teatro, pero con la consigna de superar "la monotonía de los jarabes y las sandungas". Los y las estudiantes de primaria y secundaria se presentaban al aire libre y en estadios ejecutando bailes folclóricos y danzas indígenas, además de "bailes estéticos" que recordaban la danza de Isadora Duncan por sus referencias a los griegos.

Encaminada hacia la conformación del Ballet Mexicano, la SEP organizó varios festejos y espectáculos. Entre ellos se realizó uno con motivo del primer aniversario de la consumación de la Independencia: la Gran Noche Mexicana del 26 de septiembre de 1921, en el Bosque de Chapultepec, donde trescientos bailarines profesionales y grupos autóctonos presentaron danzas tradicionales de todo el país. Los diseños estuvieron a cargo de Adolfo Best Maugard, la música de Manuel Castro Padilla y Manuel M. Ponce, y la coreografía de Armando Pereda. La bailarina estrella fue Cristina Pereda, "que con sus candentes ojos en forma de almendra, el moreno color de su piel y su gallarda silueta, constituía, por decirlo así, el tipo perfecto de lo que debía ser la Bailarina Mexicana".¹⁵⁶ Por su parte, Armando de María y Campos también consideraba a Cristina Pereda

arquetipo de belleza nuestra y dotada físicamente para el baile como muy pocas; arquetipo también de la danza. En ella no había gran vocación, y yo creo que ni tomaba en serio el baile [...] todo le salía bien. Es la innata condición "bailarinesca" [...] La proporción de los miembros, la flexibilidad de la cintura, el arqueo del empeine y el tobillo, la relación, en fin, entre la cabeza y los pies.¹⁵⁷

El interés por la creación de una danza nacional permitió que en ese festejo estuviera presente como invitado Adolph Bolm, en ese momento director del Ballet del Metropolitan Opera House de Nueva York. Se pretendía que Bolm, quien fuera bailarín de Diaghilev y ayudara a reintroducir la danza masculina en el ballet, iniciara la creación de una coreografía con música de Carlos Chávez (*El fuego nuevo*), que finalmente no se concretó. La iniciativa había sido del propio Bolm, quien consideró que con la riqueza de danzas, músicas e indumentarias del país podía formarse un cuerpo de ballet mexicano.

Para conmemorar el centenario también se contó con la participación de escuelas, como la Escuela Libre de Música y Declamación y el Conservatorio Nacional de Música y Arte Teatral, con obras de Amelia Lepri y las hermanas Costa, así como de espectáculos internacionales.

Tres años después, en la inauguración del Estadio Nacional, el 5 de mayo de 1924, participaron quinientas parejas formadas exclusivamente por alumnas de las escuelas normales, técnicas e industriales bailando *El jarabe tapatío*. En esa ocasión Vasconcelos se refirió a su objetivo de promover en ese nuevo estadio un gran arte colectivo que no pretendía "la repetición de los géneros más gastados, sino los brotes más lozanos del arte popular, los sones originales, los trajes vistosos de donde han de surgir nuevas artes suntuarias, los bailes que crean música y líneas regeneradoras de belleza".¹⁵⁸

Un intento más de renovar la danza fue el Teatro Sintético en 1922, bajo la dirección de Manuel Gamio, con el que se montaron enormes espectáculos masivos como *Las canacuas* en 1923 (con coreografía de Amelia Costa) y *Quetzalcóatl* en 1924 (con coreografía de Adela Costa).

Otro más fue realizado por el Teatro Mexicano del Murciélago, fundado en 1924 por Luis Quintanilla, que, al igual que el Teatro Sintético, sólo presentó espectáculos "pintorescos", sin llegar a expresar la identidad nacional y mucho menos a crear el Ballet Mexicano.

Vasconcelos consideraba todavía limitadas las danzas que se presentaban, pues

apenas si en esa penumbra intermedia entre lo que es y lo que será o podría ser, imaginábamos nosotros aprovechar aquel conjunto de elementos artísticos auténticos para la creación de un espectáculo perdurable que podía ser, como los antiguos autos sacramentales, expresión colectiva de verdad eterna y de mitos profundos por medio de todas las artes de una época.¹⁵⁹

Para impulsar esa danza se contaba con un grupo de artistas interesados con una amplia visión del arte internacional, como Carlos Chávez, Agustín Lazo,

Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Octavio Barreda, José Gorostiza, Alfonso Reyes, Carlos Mérida y José Juan Tablada, entre otros.

Estos artistas tenían un concepto muy alto de la danza; escribieron sobre ella y la promovieron de diferentes maneras. Como ejemplo, cito al propio Vasconcelos, quien hacía la diferenciación de artes apolíneas (imaginación), artes dionisiacas (pasiones) y artes místicas (religión), y colocaba a la danza entre las artes dionisiacas:

Una plástica que se pone en movimiento a fin de acentuar el enlace de la materia con la emoción, la intención del alma, eso es la danza. Su ritmo difiere del gimnástico en que no busca salud y fuerza que se suponen previamente logradas, sino la entrega del cuerpo a los anhelos del corazón y a la armonía de lo invisible. Al convertirse la plástica en música su ley también se transforma. Ya no es mecánica ni puramente fisiológica, sino estética; es decir, dominada por el ritmo y la armonía, cuyas determinaciones conducen a lo alto, depuran la sustancia y la organizan conforme al espíritu... Su propósito es sagrado porque tiende a librarnos de la dinámica de la tierra —de la mecánica de las atracciones y repulsiones del potencial eléctrico— a fin de instalarnos en la dinámica de la vida que es la antesala de la dinámica del alma.¹⁶⁰

Vasconcelos conocía la danza que se hacía en el mundo; para él el mérito de Isadora Duncan “consistió en desembarazar la escena de todo el aparato académico, para renovar, establecer lo llamado clásico en su pureza helénica [...] reemplazó el giro dirigido, el gesto profesional de los bailarines ‘de la Ópera’ con el color de la salud, el brío del ritmo, la fascinación de la juventud”. Consideró que a partir de ella había surgido “charlatanismo estético, helenismo de segunda mano y buena dosis de pornografía”. Sentenció que “dondequiera que la danza del teatro se recargue de trapos, se complique con pasos académicos, teorías de baile puro y arte abstracto, juicios de críticos, el ejemplo de las Isadorables [Isadora y sus discípulas] renovará, limpiará la escena”.¹⁶¹

Comparó las composiciones de Fokine de los Ballets Rusos de Diaghilev con las obras de Shakespeare, pero lamentó que esa compañía terminó “intelectualizando, revirtió a la Academia por la vía de la abstracción, el esquema, la estilización, la erudición”.¹⁶² Vasconcelos se rendía ante las bailarinas:

mirando alguna mujer bailar hemos sentido que hallábanse a punto de revelar ideas y sentimientos que de otra manera nunca se hubiesen arrancado a la inexistencia y lo informe. Organizadas en teorías desfilan imágenes, adorables y fugitivas, y quisiéramos detener el tiempo que las arrastra con el objeto de extraerles el contenido que entregan a la plástica viva y melodiosa.¹⁶³

Otra opinión valiosa sobre la danza es la de Alfonso Reyes, quien, en términos muy similares a la danza absoluta, reivindicó a la danza como arte autónomo, con elementos propios, donde el cuerpo es lo fundamental. En 1924 escribió que:

mientras la danza describa o imite un asunto, no hemos salido de la prehistoria. La danza primitiva es mimética por buenas razones: tiene por fin, siendo operación religiosa, provocar el fenómeno que se desea: la lluvia, la cosecha fecunda, el cambio de estación, el fin de la peste, el logro del hijo. Y de aquí una mímica trascendental que no siempre comprendería un moderno —educado en la miserable escuela del realismo. La mímica de la danza arcaica se justifica como único medio de obrar directamente sobre la naturaleza, atrayéndola también a danzar según el tema que la danza ritual propone o sugiere [...]

Lleguemos a la depuración máxima: yo no quiero historias, sino danza. Danzas cuyos temas, en fin, se conserven dentro de la especie filosófica de la danza pura, del poema muscular, sin descender a la fábula literaria de Andrómeda: porque toda fábula, naturalmente, se expresa mejor con palabras... Una danza que no pretenda contar un cuento (el mínimo de cuento posible, puesto que lo absoluto no se puede alcanzar), sino, simplemente ser danza. Sea, pues la danza que se llame Himno a los hombres, o Combate de las rodillas y los tobillos, o Las sonrisas paralelas de la cara y del vientre, o la Exasperación de los senos, o bien la Historia ejemplar de una cintura, o mejor aún, la Anábasis del tronco.¹⁶⁴

Durante el periodo de 1924 a 1934, conocido como Maximato, el gobierno mexicano reelaboró el proyecto nacionalista que Vasconcelos había encabezado. En muchos sentidos se continuó con su labor, y su sucesor en la SEP, José Manuel Puig Casauranc, se pronunció por “una cruzada educativa”. En 1925 se fundó la Casa del Estudiante Indígena y un año después la Dirección de Misiones Culturales, ambas con el fin de integrar a indígenas y campesinos a la vida nacional, difundir los principios revolucionarios e impulsar las artes populares.

El auge que tomaron las Misiones Culturales fue de gran importancia para la danza; misioneros como Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Humberto Herrera, Francisco Domínguez, Amado López, Ignacio Acosta y Emma Duarte, como maestros de educación estética o de educación física, realizaron investigaciones y registros de las danzas populares y las difundieron por todo el país. El producto de su trabajo se vería reflejado no sólo en la educación escolarizada, donde se incorporó la materia de danza regional, sino también en la educación dancística profesional y los nuevos espectáculos masivos que se promovieron.

En 1925 se inauguró el Primer Festival de Primavera de Teotihuacan con el espectáculo masivo *Tlahuicole*, cuyo fin era educativo y pretendía recuperar las manifestaciones indígenas. Después siguieron otros espectáculos masivos que, aunque presentados en diversos foros, conservaban los temas indígenas y revolucionarios; así, se estrenaron *El Laborillo* (1929), *Liberación* (1929), *Humarandecua*, *Quetzalcóatl* (1931), *Tierra y libertad* (1933) y *La creación del Quinto Sol o Sacrificio gladiatorio* (1935). Sus propios creadores, como Rubén M. Campos, nombraban a estos espectáculos "ballets", porque se componían de danza, música y canto.

Tal es la fuerza del ballet. Es el poema sinfónico mimado, representado, danzado, ritmado y cantado. Admite todas las formas de expresión musical; es la fusión de todos los ritmos, de todos los sonidos, de todos los olores y de todos los movimientos, en una fiesta de poesía, en un embrujamiento de color, en su éxtasis de espiritualidad. Su desbordamiento de vida viola todos los preceptos establecidos, porque es una manifestación artística revolucionaria, que reclama para el arte representativo y plástico una amplitud como jamás la ha tenido ninguna otra.¹⁶⁵

Hacia la profesionalización de la danza

A pesar de todos los intentos, aún no se creaba la danza nacional, la que podía representar al México revolucionario. Fue hasta 1931 que el Departamento de Bellas Artes (DBA) de la SEP, máxima instancia oficial del arte y la cultura en el país, promovió una medida que efectivamente repercutiría en la creación de esa danza nacional: la Escuela de Danza del DBA.

Debido a que la danza escénica académica había seguido su desarrollo y en ese momento contaba con un mayor número de maestros y coreógrafos además de un público interesado, la propuesta podía llevarse a la práctica.

Lettie Carroll había formado su compañía en 1927, y a través de ella difundía la danza académica en óperas y otro tipo de espectáculos más populares, como festivales y variedades. Sus bailarinas y bailarines contaban con mayor experiencia, destacando Vicky Ellis, primera bailarina, los norteamericanos Sherwood y Bill Ellis, Richard Hasse-Held, y las mexicanas Nellie Campobello, Gloria Campobello y Rebeca Viamonte.

El grupo de miss Carroll, que había participado en varias películas del cine nacional, recibía peticiones de empresarios y otros interesados en funciones y temporadas, por lo que decidió formar su compañía en 1927. Debutaron el 3 de marzo en el Teatro Iris ante diplomáticos con el programa Miss

Carroll's Review con *Cenicienta o El zapatito de cristal*, *Una fantasía oriental* y *Divertissements*. La crítica consideró que el ballet renacía con ese grupo, el cual, por su profesionalismo, podía compararse con algunas compañías que recientemente habían visitado México.

Después de ese éxito, las Carroll's Girls, "damitas de la mejor sociedad metropolitana y de las colonias extranjeras" que hacen "verdadero ballet",¹⁶⁶ se presentaron en varios cines y teatros de la ciudad, además de festivales de beneficencia. Su popularidad creció entre el público y la crítica; las fotos de las bailarinas aparecían en los periódicos y se les consideraba ejemplo de la liberación de la mujer.¹⁶⁷

Más tarde, en julio de 1927, el grupo se presentó como el Carroll Ballet Clasique, y a pesar del nombre presentaron obras más "modernas", que retomaban la danza libre al estilo de Isadora Duncan y los principios del trabajo de Laban.

La compañía desarrolló un intenso trabajo, presentando numerosas funciones con un repertorio muy amplio. Algunas de sus obras eran *Bailes nacionales*, *Muñecas danzarinas*, *Ballet de la aviación* (para celebrar el vuelo México-Washington), *La mariposa y la abeja*, *Purgatorio o el Ballet de los siete pecados*, *Pierrot y Pierrette* y *El retorno del conquistador romano*. Sus temas recordaban al teatro de revista que hacía obras según los acontecimientos del momento, además de que miss Carroll tenía un interés especial en que sus obras "realzaran" la belleza de las bailarinas; por lo que consideró un repertorio comercial que buscaba la aceptación de un público amplio.

En 1929 presentaron *El ballet gitano*, *Metrópolis* (basado en una película sobre el tema del maquinismo), *Escenas faunescas* y los divertimentos *Una nuez comprada en el puesto* (que incluía escenas "sintéticas mexicanas" como "Las espuelas", "Las inditas", "Los inditos", "La Cucaracha") y *Danza de las horas* de *La Gioconda*. En muchas de las obras hubo un intento por capturar lo mexicano, que fue registrado por la crítica. Carlos González Peña escribe:

Y, al presente, ahora mismo, ya nos muestra algo que, de no mediar antecedentes de preparación, de técnica, de rudo trabajo, parecería cosa de milagro o encantamiento; un grupo homogéneo, armonioso, de lindas bailarinas [...] Por de pronto, señalaremos dos aciertos del repertorio original que la educadora de bailarinas está formando [...] uno, la tendencia a la estilización de cuadros, escenas y bailes nacionales. El intitulado *Las espuelas* realiza una concordancia sutil de color, de música y de ritmos dentro del mexicanismo más acabado. Pero en donde la originalidad y el arte cobran máximo esplendor es, sin duda, en el propósito de Miss Carroll de asociar su esfuerzo coreográfico con el de estímulo del "ballet" cultivado por compositores nuestros.¹⁶⁸

En 1930, en su temporada en el Teatro Arbeu como Carroll Society Vaudeville, presentó tap, ballet clásico y variétés; en 1931, en varios cines de la ciudades de México y Puebla, *Cuadro nupcial*; en 1932, *Tres danzas rituales* (inspirada en Mata Hari), *La danza de la serpiente*, *La danza de la perla negra* y *La danza de los velos* ("con desnudo natural"). También en ese año realizó una gira por el norte del país con nuevo repertorio, y en los siguientes cinco años el grupo se presentó en cabarets, clubes nocturnos, hoteles, restaurantes y temporadas de ópera, además de que miss Carroll promovió la presentación de otros artistas de la danza.

La importancia de Lettie Carroll se remite a su trabajo como maestra, coreógrafa y promotora, que logró difundir las enseñanzas de la danza académica, creó un amplio repertorio que dio a conocer en numerosos teatros y frente a variados públicos, e impulsó el surgimiento de figuras centrales de la danza mexicana, como las hermanas Campobello y Rebeca Viamonte. Las tres tendrían en sus manos el desarrollo de la danza nacional buscada durante varios años.

Rebeca Viamonte (1904-1992) se convirtió en Yol Itzma "la danzarina de las leyendas", y además de ser maestra, fue una importante solista que hizo estilizaciones de danzas prehispánicas y cautivó al público y a la crítica. Yol Itzma significa mujer de corazón sensible y lo adoptó por sugerencia del Dr. Atl, pues no podía usar el suyo propio debido a los problemas familiares que le ocasionaría.

Además de miss Carroll, sus maestros fueron la Carbonera, las hermanas Costa, Armen Ohanian y lord Kinkai en Nueva York. En 1929 se presentó en el espectáculo de temas mayas *Payambé*, donde participaron más de cien artistas y Yol Itzma protagonizó a la serpiente sagrada, Kilix-Can.

Empezó a presentarse como solista por el apoyo de artistas como Diego Rivera y Carlos Chávez. En 1932 actuó en varias ocasiones en el Teatro Orientación con "antiguas danzas indígenas" como *El sol de Palenque*, *Tehuana*, *Coqueta*, *El sueño de piedra* y *Danza azteca*; en 1936 y 1937 estrenó en el Palacio de Bellas Artes *Danzas mexicanas e impresiones indígenas*. Una más de sus coreografías fue *Coatlicue*, con diseños de Diego Rivera.

Otra solista que se distinguió en esos momentos como intérprete de estilizaciones de danzas orientales, mexicanas y prehispánicas fue Xenia Zarina, al parecer una rusa que se había formado en el Ballet Imperial. Visitó México en 1921 como parte de la compañía Pavley-Oukrainsky, y diez años después volvió como solista presentando su amplio repertorio, al igual que en 1933. Fue maestra de danzas orientales en la Escuela de Danza del DBA y después de una ausencia de seis años volvió al país en 1943.

Además de las solistas mencionadas, otras compañías extranjeras ha-

bían visitado México, como la Ópera Privé de París en 1930, que se distinguió por sus brillantes intérpretes de la tradición rusa, y el novedoso repertorio que presentaron al público mexicano, con obras como *El Príncipe Igor* y *El lago de los cisnes*. Varios de sus integrantes permanecieron en el país: los rusos Hipólito Zybin, Nina Shestakova, Grisha (Gregorio) Navibatch y Pedro Saharov.

Zybin se había formado en Francia y Yugoslavia, y fue bailarín del Ballet de la Ópera de Belgrado y en 1926 de la Ópera del Teatro Chatellet de París.

Shestakova había estudiado en la Escuela del Ballet Imperial Ruso, bailó en la compañía de Ballet de Riga y del Ballet del Teatro de los Campos Eliseos. En México fundó su Escuela de Baile Clásico y en 1934 se presentó con sus alumnas; en 1936 se trasladó a Mérida, donde fundó su escuela y grupo.

Navibatch, esposo de Shestakova, abrió en 1933 su Estudio de Bailes de Salón, formó el Ballet Grisha Navibatch y participó en óperas; en 1946 dirigió su Escuela Mexicana de Ballet y más tarde se marchó a Estados Unidos, donde dio clases de danza en estudios de cine hasta su muerte en 1971.

Pedro Saharov se dedicaba a confeccionar zapatillas de ballet; también estableció su propio estudio y posteriormente fue maestro de la Escuela de Danza del DBA.

Las enseñanzas del ballet académico continuaron y la influencia de la danza moderna también estuvo presente en el campo dancístico mexicano, pues muchos bailarines y coreógrafos habían estudiado con sus creadoras y montaban obras bajo esa inspiración. Sin embargo, los productos obtenidos aún no podían considerarse como la danza nacional; el repertorio era de obras cortas con referencias mexicanistas, realizadas por coreógrafos y bailarines profesionales pero que todavía no lograban ese cometido. Para ello, consideraba Hipólito Zybin, se requería la conformación de una escuela y una compañía que, con apoyo oficial, les diera esa posibilidad.

Zybin se incorporó de inmediato al cuerpo de maestros de danza que tenía la SEP. Encabezó el equipo que trabajó en la elaboración de planes para la enseñanza, realizó estudios de campo sobre las danzas tradicionales y fue encomendado para crear "un baile mexicano" para los festivales escolares. El equipo de maestros de la SEP estaba formado por Nellie Campobello, Gloria Campobello, Adela Costa, Linda Costa, Estrella Morales, Eva González, Enrique Vela Quintero, Alberto Muñoz Ledo, Margarita Fernández Garmendia y Guadalupe V. de Purchades.

Zybin presentó en febrero de 1931 un extenso proyecto para formar la escuela oficial de danza del DBA, con planteamientos muy ambiciosos y originales, donde se pretendía la formación de "actores completos" dentro de las enseñanzas de la técnica balletística y las nuevas corrientes que permitirían la creación del Ballet Mexicano. El resultado fue la Escuela de Plástica Dinámi-

ca, que inició sus trabajos en abril de 1931 bajo la dirección del pintor Carlos González, con la participación de Zybin como director técnico, Linda y Amelia Costa como auxiliares, Nellie y Gloria Campobello como maestras de bailes mexicanos y un maestro más, de apellido Zapata. Menos de un año después, la escuela fue cerrada por problemas internos y de organización, cancelando el primer intento serio para formar bailarines y una compañía oficial de alto nivel; Zybin se enfrentó a numerosos problemas, inclusive se le amenazó con expulsarlo del país.

Sin embargo, la formación de la Escuela de Danza se imponía como una necesidad. El secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, creó en enero de 1932 el Consejo de Bellas Artes, conformado por el director del DBA, José Gorostiza, y otros de sus integrantes: Salvador Ordóñez, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce, Xavier Villaurrutia y el director del Conservatorio Nacional de Música, Carlos Chávez. Todos ellos eran parte de la generación de artistas que vivió el esplendor de la cultura de un país que se veía renovado por la Revolución mexicana.

Después de estudiar las propuestas, el Consejo del Departamento de Bellas Artes apoyó su creación. Desde el primer momento determinó que su función sería formar bailarines profesionales orientados hacia la creación mexicana. Se reivindicaba a la danza popular como fuente legítima de la danza académica, y se establecía que debían utilizarse técnicas modernas para llegar a la elaboración de un nuevo lenguaje a partir de las raíces nacionales.

La creación de la Escuela de Danza del DBA de la SEP se daba en los mismos términos en los que se habían desarrollado el muralismo y la música nacionalista mexicanos: arte como función social que sintetizara la danza culta y popular para crear formas nuevas y originales. Esa originalidad, resultado de su referencia nacional, le permitiría tener alcances universales.

Se nombró a Carlos Mérida director; a Nellie Campobello su ayudante; Hipólito Zybin, maestro de técnica de baile; Gloria Campobello, de baile mexicano; los pintores Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero, de plástica escénica; el compositor y maestro misionero Francisco Domínguez, de música; Rafael Díaz, de bailes populares extranjeros, y la norteamericana Evelyn Eastin, de baile teatral.

El hecho de que el pintor Carlos Mérida fuera nombrado director de la Escuela de Danza reflejaba el interés y conocimientos que este artista tenía sobre la danza, pero también la postura del Consejo de Bellas Artes, que consideraba que los bailarines no tenían la capacidad de dirigir su propia escuela.

Mérida desarrolló una importante labor a la cabeza de la Escuela de Danza y, al igual que otros artistas e intelectuales promotores de la danza nacional,

escribió sobre esta manifestación artística. Para él, debía promoverse una danza nueva, autónoma, humana y expresiva que lograra colocar al bailarín "en su papel de hombre que danza en lugar de autómatas que baila"; sus argumentos eran:

La danza, síntesis de todas las artes, tiene una virtud manifiesta del carácter espiritual de cada época: el ballet actual muestra, dentro del espíritu del arte contemporáneo, una marcada tendencia de retorno hacia lo clásico. Esta reacción contra el tipo de danza que privó hasta hace poco tiempo no es más que la señal de una necesidad de conversión hacia aspectos de arte más humano y más naturales, reacción encaminada especialmente contra el ballet ruso que, a través de modalidades sucesivas, prolongó su reinado por mucho tiempo, en forma dominante y tiránica.

El ballet ruso, que Bakst llevó a su clímax, fue un espectáculo carente de alma, frío y artificial, de un carácter fantástico y suntuoso en el cual la danza estuvo siempre sojuzgada a los conjuntos; nunca fue ésta más que motivo de equivalencia de pasos y de masas supeditadas a una coordinación previa, a un rigor inteligente ordenador de cuadros plásticos dinámicos de carácter maravilloso y feérico, para recreo único de los sentidos.¹⁶⁹

Con la creación de la Escuela de Danza del DBA se sentaron las bases para la danza nacional pero sin retomar los intereses de los bailarines; por sobre éstos se impusieron las concepciones y experiencias de artistas de otras áreas, intelectuales y miembros de la burocracia cultural.

La Escuela nació por decreto y como resultado de una decisión política; sin embargo, se convirtió en un importante espacio para la enseñanza y creación de la danza nacional, y aunque en un primer momento no estuvo dirigida por bailarines y coreógrafos, se abrió como la posibilidad para que los mexicanos y, fundamentalmente las mexicanas, tomaran en sus manos el desarrollo de la danza al crear propuestas originales.

Notas

- ¹ La información histórica de la danza escénica mexicana desde la época colonial hasta la primera década del siglo XX está basada en el excepcional trabajo que ha realizado Maya Ramos Smith en sus libros, aquí citados.
- ² "Al repartirse los solares de la Ciudad de Tenochtitlan a los conquistadores que quisieron avocindarse en ella, hubo algunos que fueron dados en propiedad a músicos acompañantes de Cortés, quienes pusieron tienda para la enseñanza del baile, para ennoblecimiento de la Ciudad; éstos fueron Benito Bejel, Maese Pedro 'El del Arpa' y Ortiz 'El Músico'. Los tres enseñaron lo que sabían: danzas cortesanas"; en Vicente T. Mendoza, "La danza en la Colonia", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de danza, 1), 1980, p. 19.

- ³ Descripción de Rosas de Oquenda, cit. en Jorge Alberto Manrique, "Del Barroco a la Ilustración", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1977, vol. 2, p. 432.
- ⁴ El virrey Bucareli determinó en 1779 que quedaba "prohibido en lo absoluto las concurrencias de ambos sexos en tales Casas, Tertulias o Escuelas de Danza; y sólo queda permitida la asistencia de hombres hasta las diez en punto de la noche"; cit. en Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. 47. También el virrey Marquina determinó en 1800 prohibir definitivamente esas escuelas, ordenando "que no haya Casas de Bayles ni de disolución"; cit. en Maya Ramos Smith, *op. cit.*
- ⁵ Miguel Covarrubias, "La danza prehispánica", en *La danza en México*, *op. cit.*, p. 9.
- ⁶ Alberto Dallal, "Alada geometría en el espacio", en *La mujer mexicana en el arte*, México, Banereser, 1987, p. 66.
- ⁷ María Sten, *Ponte a bailar, tú que reinas*, México, Joaquín Mortiz, 1990, pp. 80-89.
- ⁸ Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 68.
- ⁹ Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*, México, Siglo XXI, 1988, p. 13.
- ¹⁰ Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1993.
- ¹¹ Silvia Marina Arrom, *op. cit.*, p. 30.
- ¹² Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal (1753-1821)*, México, Gaceta (Escenología), 1994, p. 22.
- ¹³ Maya Ramos Smith, *La danza en México...*, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁴ El ballet propiamente, la danza académica franco-italiana, entró a España hasta el siglo XVIII, por la influencia de las dos esposas italianas de Felipe V de Borbón, nieto del Rey Sol. Gracias a los maestros franceses e italianos, poco a poco se logró el predominio del ballet y la ópera en las cortes y Teatros Reales españoles, hasta que a finales del siglo XVIII casi todas las ciudades de ese país tenían su compañía de ballet y ópera, a pesar del rechazo de los nacionalistas que preferían el desarrollo de la zarzuela.
- ¹⁵ Maya Ramos Smith, *La danza en México...*, *op. cit.*, p. 77.
- ¹⁶ Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 68.
- ¹⁷ Solicitud del asentista del Coliseo en 1730, cit. en Maya Ramos Smith, *La danza en México...*, *op. cit.*, p. 80.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 94.
- ¹⁹ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 419.
- ²⁰ Documento firmado por Morali, cit. en Maya Ramos Smith, *La danza en México...*, *op. cit.*, p. 87.
- ²¹ *Ibid.*, p. 102.
- ²² Silvia Marina Arrom, *op. cit.*, p. 277.
- ²³ Maya Ramos Smith, *La danza en México...*, *op. cit.*, p. 146.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 156.
- ²⁵ *El Diario de México*, México, 18 de octubre de 1806, cit. en *ibid.*, p. 161.
- ²⁶ Anfriso, *El Noticioso General*, México, 5 de noviembre de 1819, cit. en *ibid.*, p. 168.
- ²⁷ Erasmo Luján, *El Sol*, México, 8 de noviembre de 1823, cit. en *ibid.*, p. 171.
- ²⁸ Gerónimo Baqueiro Fóster, "Iniciación y desarrollo de la danza teatral en México", en *La danza en México...*, *op. cit.*, p. 40.
- ²⁹ José Martí, cit. en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, México, CNCA/Alianza, 1991, p. 33.
- ³⁰ L.A., *El Águila Mexicana*, México, 3 de noviembre de 1825, cit. en *ibid.*, p. 45.
- ³¹ *El Sol*, México, 12 de diciembre de 1824, cit. en *ibid.*, p. 38.
- ³² José María Heredia, en *El Iris*, México, 11 de marzo de 1826, cit. en *ibid.*, pp. 56-57.
- ³³ *El Sol*, México, 26 de enero de 1826, cit. en *ibid.*, p. 53.
- ³⁴ Silvia Marina Arrom, *op. cit.*, p. 46.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 48.
- ³⁶ Carta de Leona Vicario, en *El Federalista*, México, 1831, cit. en *ibid.*, p. 56.

- ³⁷ *El Águila Mexicana*, México, 25 de marzo de 1826, cit. en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX...*, op. cit., p. 54.
- ³⁸ *I Tiatri*, 1830, cit. en *ibid.*, p. 83.
- ³⁹ *El Sol*, México, 13 de abril de 1831, cit. en *ibid.*, p. 86.
- ⁴⁰ José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, vol. 3, 1977.
- ⁴¹ Ana Josefa Caballero de Borda, 1823, cit. en Silvia Marina Arrom, op. cit., pp. 34-35.
- ⁴² José María Luis Mora, *México y sus revoluciones*, México, 1836, cit. en *ibid.*
- ⁴³ "Discurso sobre la influencia de la instrucción pública en la felicidad de las naciones", 1852, cit. en *ibid.*, p. 39.
- ⁴⁴ José Joaquín Fernández de Lizardi, 1840, cit. en *ibid.*, p. 40.
- ⁴⁵ Silvia Marina Arrom, op. cit., p. 324.
- ⁴⁶ Jean Franco, op. cit., p. 126.
- ⁴⁷ *El Siglo XIX*, México, 11 de mayo de 1842, cit. en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX...*, op. cit., p. 152.
- ⁴⁸ Manuel Payno, en *El Siglo XIX*, México, cit. en *ibid.*, pp. 148-149.
- ⁴⁹ Maya Ramos Smith, "Andrés Pautret", en *Una vida en la danza 1995*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 30), 1995, p. 99.
- ⁵⁰ Maya Ramos Smith, *María de Jesús Moctezuma*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 18), 1987, pp. 10-11.
- ⁵¹ *El Álbum Mexicano*, México, tomo II, 1849, pp. 4-5, cit. en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX...*, op. cit., p. 179.
- ⁵² *Idem.*
- ⁵³ *El Álbum Mexicano*, tomo II, México, 1849, cit. en Maya Ramos Smith, *María de Jesús Moctezuma*, op. cit., p. 11.
- ⁵⁴ *El Álbum Mexicano*, tomo II, México, 1849, cit. en *ibid.*, p. 26.
- ⁵⁵ J.M.M., en *El Siglo XIX*, México, 23 de diciembre de 1849, cit. en *ibid.*, pp. 17-18.
- ⁵⁶ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Patria, 1958, p. 78, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte*, México, UNAM, 1989, p. 169.
- ⁵⁷ Guillermo Prieto, op. cit., p. 76, cit. en *ibid.*, p. 193.
- ⁵⁸ *El Monitor Republicano*, México, 24 de diciembre de 1849, cit. en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX...*, op. cit., p. 194.
- ⁵⁹ *El Siglo XIX*, México, 14 de junio de 1850, cit. en *ibid.*, p. 205.
- ⁶⁰ *El Siglo XIX*, México, 5 de abril de 1850, cit. en *ibid.*, p. 211.
- ⁶¹ *El Siglo XIX*, México, 18 de noviembre de 1850, cit. en *ibid.*, p. 217.
- ⁶² *El Daguerrotipo*, México, 14 de diciembre de 1850, cit. en *ibid.*, p. 219.
- ⁶³ *El Siglo XIX*, México, 28 de abril de 1850, cit. en *ibid.*, p. 215.
- ⁶⁴ *The Spirit of the Times*, Nueva York, 25 de junio de 1864, cit. en *ibid.*, p. 305.
- ⁶⁵ Silvia Marina Arrom, op. cit., p. 326.
- ⁶⁶ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, UAM-Escenología, 1995, p. 45.
- ⁶⁷ Ripanta es un término que se usó para designar a las prostitutas; surgió en la zarzuela de José Rogel, *El joven Telémaco* (1866), donde se incluía "un coro cantado en pseudogriego y se aplicó a las figuras secundarias que, real o supuestamente, tenían que complementar con representaciones más privadas lo que derivaba de la taquilla"; en José Emilio Pacheco, "Prólogo. Maya Ramos Smith: el teatro de la memoria", en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 5.
- ⁶⁸ Maya Ramos Smith, *ibid.*, p. 48.
- ⁶⁹ *El Monitor Republicano*, México, 1º de enero de 1874, cit. en *ibid.*, p. 152.
- ⁷⁰ Luis G. Ortiz, en *El Siglo XIX*, México, 17 de noviembre de 1867, cit. en *ibid.*, p. 68.
- ⁷¹ José Emilio Pacheco, op. cit.
- ⁷² Ignacio Manuel Altamirano, en *El Renacimiento*, México, 17 julio de 1869, pp. 401-405, cit. en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 89.

- ⁷³ Ignacio Manuel Altamirano, en *El Renacimiento*, México, pp. 81-83, cit. en *ibid.*, p. 92.
- ⁷⁴ *El Renacimiento*, México, 23 de octubre de 1869, cit. en *ibid.*, p. 93.
- ⁷⁵ Javier Santa María, en *El Siglo XIX*, México, 2 de febrero de 1873, cit. en *ibid.*, p. 113.
- ⁷⁶ Cit. en Enrique de Olavarría y Ferrari, II, p. 856, cit. en *ibid.*, p. 118.
- ⁷⁷ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 120.
- ⁷⁸ *El Teatro*, México, 2 de agosto de 1872, cit. en *ibid.*, pp. 108-109.
- ⁷⁹ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 123.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.
- ⁸¹ Niceto de Zamacois, "Crónica de la Ópera", en *El Monitor Republicano*, México, 2 de noviembre de 1873, cit. en *ibid.*, p. 132.
- ⁸² Juvenal, en *El Monitor Republicano*, México, 2 de noviembre de 1873, cit. en *ibid.*, p. 133.
- ⁸³ Manuel Gutiérrez Nájera, en *El Republicano*, México, 4 de julio de 1880, cit. en *ibid.*, p. 138.
- ⁸⁴ *El Monitor Republicano*, México, 3 de enero de 1875, cit. en *ibid.*, p. 164.
- ⁸⁵ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 232.
- ⁸⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, en *El Republicano*, México, 30 de mayo de 1880, cit. en *ibid.*, p. 251.
- ⁸⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, en *El Republicano*, México, 25 de julio de 1880, cit. en *ibid.*, p. 258.
- ⁸⁸ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 270.
- ⁸⁹ "Cartas a Junius. Memorias de un periodista. El primer Burón", en *El Universal*, México, 2 de agosto de 1892, cit. en *ibid.*, p. 271.
- ⁹⁰ *La Voz de España*, México, 4 de noviembre de 1884, cit. en *ibid.*, p. 317.
- ⁹¹ Luis Perna de Salamó, "¿Es higiénico bailar?", en *El Diario del Hogar*, México, 1º de marzo de 1882, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México, Tercera parte*, México, UNAM, 1995, p. 58.
- ⁹² J.M. Pereda, "Fisiología del baile", en *El Diario del Hogar*, México, 3 de marzo de 1882, cit. en *ibid.*, p. 60.
- ⁹³ Guillermo Prieto, op. cit., p. 241, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte*, op. cit., p. 205.
- ⁹⁴ La duración de las tandas "era de una hora o un poco más y comprendía una zarzuela en un acto o actos aislados de zarzuelas, operetas y hasta óperas 'zarzuelizadas', a los que seguían 'números o atracciones' que podían ser acróbatas, cantantes, prestidigitadores o bailarines de diversos géneros"; en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., pp. 345-346.
- ⁹⁵ *Ibid.*, p. 372.
- ⁹⁶ "Don Luis el Tumbón", en *El Diario del Hogar*, México, 19 de abril de 1900, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte*, op. cit., pp. 215-216.
- ⁹⁷ *El Nacional*, México, 21 de enero de 1894, cit. en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 369.
- ⁹⁸ Alberto Dallal, "Loie Fuller en México", en *Fémina-Danza*, México, UNAM, 1985, p. 65.
- ⁹⁹ José Juan Tablada, en *El Universal*, México, 17 de enero de 1897, cit. en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 380.
- ¹⁰⁰ *El Imparcial*, México, 4 de agosto de 1904, cit. en *ibid.*, p. 431.
- ¹⁰¹ *El Diario del Hogar*, México, 13 de agosto de 1904, cit. en *ibid.*, p. 432.
- ¹⁰² Luis G. Urbina, en *El Mundo Ilustrado*, México, 24 de septiembre de 1905, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México, Tercera parte*, op. cit., p. 79.
- ¹⁰³ Luis G. Urbina, en *El Mundo Ilustrado*, México, 3 de septiembre de 1905, cit. en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., pp. 462-463.
- ¹⁰⁴ *El Imparcial*, México, 18 de septiembre de 1905, cit. en *ibid.*, p. 468.
- ¹⁰⁵ *El Cómic*, México, febrero de 1899, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México, Tercera parte*, op. cit., p. 79.
- ¹⁰⁶ Habla la tiple Blanca Matrás; en Armando de María y Campos, *Las tandas del Principal*, México, Diana, 1989, p. 316, cit. en *ibid.*, p. 316.
- ¹⁰⁷ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 485.
- ¹⁰⁸ Luis G. Urbina, "A público inmoral, diversión indecente", en *El Imparcial*, México, 22 de noviembre de 1907.

- ¹⁰⁹ "La gran revolución, el cambio más importante se esbozaba en el París de los primeros años del siglo, iniciada por los diseñadores Paul Poiret y Madeleine Vionnet y consistió en devolver a la mujer su figura. Descartando el corsé, promoviendo el uso del *brassiere* y diseñando faldas rectas que alargaban la figura femenina, Poiret y Vionnet iniciaron la renovación que marcaría el inicio de la moda y la mujer esbelta de este siglo"; en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 484.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 509.
- ¹¹¹ Enrique de Olavarria y Ferrari, cit. en *ibid.*, p. 509.
- ¹¹² *El Imparcial*, México, 19 de julio de 1908, cit. en Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza...*, op. cit., p. 510.
- ¹¹³ *El Popular*, México, cit. en Josefina Lavalle, "La danza teatral en México. Siglo XX", inédito, p. 22.
- ¹¹⁴ Alberto Dallal, "El arte coreográfico en México", en *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, Caracas, CONAC, 1994, p. 105.
- ¹¹⁵ Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, cit. en Josefina Lavalle, "Anna Pavlova en México", conferencia dentro del ciclo La Investigación en el CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 14 de agosto de 1992, p. 8.
- ¹¹⁶ "Un nuevo y original espectáculo", en *La Semana Ilustrada*, México, diciembre de 1912.
- ¹¹⁷ Carlos Monsiváis, "Prólogo. María Conesa: retrato antiguo para vover del pasado", en Enrique Alonso, *María Conesa*, México, Océano, 1987, p. 12.
- ¹¹⁸ Alberto Dallal, *La danza en México*, Tercera parte, op. cit., pp. 131-132.
- ¹¹⁹ Carlos Monsiváis, *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, México, Martín Casillas Editores/Cultura SEP, 1982, p. 40.
- ¹²⁰ *Ibid.*, p. 51.
- ¹²¹ Carlos Serrano, "Las pelonas", en *Revista de Revistas*, México, 25 de mayo de 1924.
- ¹²² Carlos Monsiváis, *Celia Montalván*, op. cit., p. 52.
- ¹²³ *Pegaso*, sección Teatro y Cines, núm. 14, México, 14 de junio de 1917, cit. en Raquel Tibol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (primera parte)", en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre!*, núm. 1224, México, 10 de julio de 1985, p. 55.
- ¹²⁴ Ramón López Velarde, en *Pegaso*, núm. 15, México, 21 de junio de 1917, cit. en *ibid.*, pp. 55-56.
- ¹²⁵ Roberto El Diablo, cit. en R. Núñez y Domínguez, *Cuarenta años de teatro en México*, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Caracas, Centro Venezolano ITI-UNESCO, p. 83.
- ¹²⁶ Roberto El Diablo, cit. en R. Núñez y Domínguez, cit. en *ibid.*, p. 470.
- ¹²⁷ Álvaro de Alhama, "Norka Rouskaya se va", en *El Universal*, México, p. 3.
- ¹²⁸ Carlos Pellicer, 1918, cit. en Raquel Tibol, op. cit., p. 58.
- ¹²⁹ Carlos González Peña, "Los intérpretes rusos de la danza", en *El Universal*, México, cit. en Patricia Aulestia, op. cit., p. 35.
- ¹³⁰ Svetloff, cit. en Alberto Dallal, "Pavlova: datos para fanáticos ocultos", en *Balletomanía. El mundo de la danza. Tributa un homenaje a Anna Pavlova*, México, 1981.
- ¹³¹ Leopoldo de la Rosa, en *Revista de Revistas*, México, 2 de febrero de 1919, cit. en Josefina Lavalle, "El jarabe como género bailable en los escenarios teatrales del siglo XIX y XX", en *Signos. El arte y la investigación*, México, DIDA/INBA, 1988, p. 161.
- ¹³² El Conde Sancho, "Creación de Anna Pavlova", en *El Demócrata*, México, cit. en Patricia Aulestia, op. cit., p. 40.
- ¹³³ Carlos González Peña, "La presentación de la Pavlova", en *El Universal*, México, 26 de enero de 1919, cit. en Josefina Lavalle, "El jarabe como género bailable...", op. cit., p. 163.
- ¹³⁴ Carlos González Peña, en *El Universal*, México, 12 de febrero de 1919, cit. en *ibid.*, p. 164.
- ¹³⁵ Manuel Castro Padilla, "Algo sobre el ballet nacional", en *Nuestra Ciudad, Órgano del Departamento del Distrito Federal*, México, agosto de 1930, pp. 53-54 y 76.
- ¹³⁶ Carlos González Peña, "Anna Pavlova y el baile popular", en *El Universal*, México, 19 de marzo de 1919, cit. en Josefina Lavalle, "El jarabe como género bailable...", op. cit., pp. 167-168.

- ¹³⁷ Carlos González Peña, "Crónicas de arte", en *El Universal*, México, 19 de marzo de 1919, cit. en *ibid.*, pp. 172-173.
- ¹³⁸ Luis A. Rodríguez, en *El Universal Ilustrado*, México, 28 de marzo de 1919, cit. en *ibid.*, p. 173.
- ¹³⁹ Julio Jiménez Rueda, "El jarabe y la Pavlova", en *Excelsior*, México, 3 de mayo de 1925, cit. en *ibid.*, p. 174.
- ¹⁴⁰ Roberto El Diablo, "Mujeres de ensueño", cit. en R. Núñez y Domínguez, *op. cit.*, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, pp. 196-197.
- ¹⁴¹ Guillermo Jiménez, "La estética de Armen Ohanian", cit. en *ibid.*, p. 99.
- ¹⁴² Cit. en Carlos Chávez, "50 años de música en México", en México en *el arte*. Crónica de medio siglo 1900-1950, núms. 10-11, México, INBA, 1951, p. 219.
- ¹⁴³ Patience Schell, "Educating Women as Mothers and Workers in 1920's Mexico City", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- ¹⁴⁴ Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, México, UNAM, 1985, pp. 185-186.
- ¹⁴⁵ Jean Franco, *op. cit.*, p. 140.
- ¹⁴⁶ José Joaquín Blanco, cit. en *ibid.*, p. 142.
- ¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.
- ¹⁴⁸ Carlos Chávez, *op. cit.*, p. 224.
- ¹⁴⁹ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1985, pp. 66-67. El manifiesto fue firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Carlos Mérida.
- ¹⁵⁰ Los creadores de la música nacionalista fueron Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huizar y Eduardo Hernández Moncada, a los que le seguirían la generación de Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Luis Sandi, Carlos Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay. Esos compositores posteriormente trabajarían de manera muy cercana a la danza.
- ¹⁵¹ José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo*, Madrid, Aguilar, 1935, p. 223.
- ¹⁵² José Vasconcelos, *El desastre*, Botas, 1938, cit. en Raquel Tibol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)", en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre!*, núm. 1225, México, 17 de julio de 1985, p. 41.
- ¹⁵³ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, septiembre de 1922, p. 117, cit. en Patience Schell, *op. cit.*, p. 3.
- ¹⁵⁴ Samuel Chávez, "Lo que es la gimnasia llamada especialmente gimnasia rítmica en sus relaciones con el baile y la gimnasia común", en *El Maestro*, México, SEP, enero-febrero de 1922, cit. en Raquel Tibol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (primera parte)", *op. cit.*, p. 52.
- ¹⁵⁵ "De la china poblana a la bañista", en *El Universal Ilustrado*, México, 17 de marzo de 1927, p. 15.
- ¹⁵⁶ Manuel Castro Padilla, *op. cit.*
- ¹⁵⁷ Armando de María y Campos, *Teatro español contemporáneo*, pp. 187-188, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 80.
- ¹⁵⁸ José Vasconcelos, cit. en Enrique Krauze, "El caudillo Vasconcelos", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, México, UNAM, 1984, p. 38.
- ¹⁵⁹ José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo*, *op. cit.*, p. 208.
- ¹⁶⁰ José Vasconcelos, "Danza", en *Universidad, Revista mensual de Cultura Popular*, núm. 2, tomo I, año I, México, 1928, p. 19.
- ¹⁶¹ *Ibid.*, p. 21.
- ¹⁶² *Ibid.*, p. 23.
- ¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.
- ¹⁶⁴ Alfonso Reyes, 1924, cit. en Raquel Tibol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)", *op. cit.*, p. 44.
- ¹⁶⁵ Rubén M. Campos, "El folklore musical en las ciudades", México, 1930, p. 202.
- ¹⁶⁶ "Cine Olimpia, Cines, Programa de lujo bilingüe", México, Anunciadora de Cines y Teatros, marzo de 1927, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 126.

- ¹⁶⁷ "El ballet como un nuevo sentido educacional", en *El Universal Ilustrado*, México, 16 de junio de 1927, pp. 32-33, artículo acompañado de las fotos de bailarinas del grupo de Carroll.
- ¹⁶⁸ Carlos González Peña, "Danzarinas", México, 1929, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, pp. 131-132.
- ¹⁶⁹ Carlos Mérida, "La danza, su significación y su valor estético actuales", en *Futera*, núm. 4, año I, 1a. época, México, 15 de enero de 1934.



Foto 14. Doña María de Jesús Moctezuma. Década de 1840.
Colección Maya Ramos.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 15. Linda Costa de la Compañía de Ballets de Aldo Barilli que visitó México en 1904.
Colección Maya Ramos Smith.

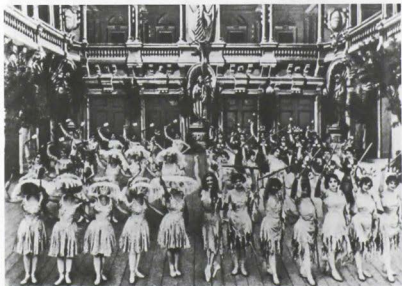


Foto 16. El cuadro de electricidad del ballet *Excelsior*.

Coreografía de Luigi Manzotti, en una reposición montada en La Scala. 1910 (original de 1881). En México se conoció la obra en 1904.

Tomada de Mario Pasi (coord.), *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 138.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 17. Carolina Carnesi de la Compañía de Ballets de Augusto Francioli que visitó México en 1905.
Colección Maya Ramos Smith.



Foto 18. Lydia Rostow, quien visitó México en 1908 y 1910.
Colección Maya Ramos Smith.



Foto 19. Nora Rouskaya, quien visitó México en 1918.
Colección Maya Ramos Smith.



Foto 20. Anna Pavlova y Alexandre Volinine en *La fantasa mexicana*, 1919.
Fototeca del CENIDI Danza.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 21. Xenia Zarina. Década de 1920.

Tomada de 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, vol. 1, México, INBA/SEP, 1986, p. 25.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 22. Celia Montalván. 1925.

Tomada de Carlos Monsiváis, *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, México, Martín Casillas Editores/Cultura SEP, 1982, p. 41.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 23. Ballet Carroll. Década de 1920.

Tomada de *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, vol. 1, México, INBA/SEP, 1986, p. 25.

Reproducción: Christa Cowrie.

Segunda parte

Estudios de caso. Las mexicanas,
constructoras del campo dancístico

V. La nueva danza: mujeres y nacionalismo

LA DANZA ESCÉNICA¹ MEXICANA ACTUAL ES UN CAMPO ARTÍSTICO Y PROFESIONAL consolidado, de gran dinamismo, creatividad y riqueza, producto del trabajo de muchos artistas, fundamental y mayoritariamente mujeres.

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

Después del primer intento oficial se fundó la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (1932), que pretendía consolidar una danza nacional y original, cuyos primeros frutos habían sido las obras nacionalistas de las hermanas Nellie y Gloria Campobello. Éstas se convirtieron en el principal apoyo de la escuela y desde ahí promovieron la creación de ballets masivos y de coreografías que recuperaban los elementos de la danza tradicional.

Conforme el proyecto formal de las Campobello alcanzaba rigor académico, fue modificándose hasta representar la danza clásica oficial y, con el Ballet de la Ciudad de México (1942), crearon obras también nacionalistas, pero usando la técnica, lenguaje y concepción del ballet clásico. Esta corriente fue muy importante porque dio la primera formación a las bailarinas futuras, pero perdió su hegemonía debido a sus objetivos y alcances limitados e individualistas, así como a la lucha que se dio dentro del campo dancístico con una segunda corriente.

Cuando las hermanas Campobello, así como las primeras generaciones de bailarinas que formaron, luchaban para que la danza alcanzara un estatus artístico y profesional, su actividad enfrentó el rechazo de la familia y la sociedad patriarcales. A pesar de la participación de algunos bailarines varones, las Campobello y sus bailarinas tomaron el papel protagónico de la danza.

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

Las dos pioneras norteamericanas enseñaron a sus alumnas a conocer y reconocerse en su país, en sus artistas y en su arte popular. La generación que ellas formaron hizo de la danza su razón de vida y tuvo el valor de plantear una nueva propuesta estética y social de la danza, y de enfrentarse al rechazo familiar y social. Las "waldeenas" y "sokolovas" mostraron gran firmeza en su vocación y la defendieron, manteniéndose en la danza a través de décadas como una generación de aguerridas bailarinas que descubrió la danza moderna y la hizo suya. Hasta ese momento sólo habían tenido contacto con la danza clásica (que tenía mayor aceptación social) y en esa época la danza moderna se consideraba antiestética; además, tomaron conciencia de la danza como una profesión y lucharían por obtener reconocimiento social. De nuevo, en la danza moderna participaron algunos bailarines y coreógrafos varones, pero de manera minoritaria y sin contar con un poder semejante al de las mujeres dentro de escuelas y compañías.

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

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

Antes del proceso de consolidación del campo dancístico las bailarinas habían tenido un peso fundamental en la danza escénica, pero en función de la mirada masculina y siguiendo los parámetros de maestros y coreógrafos varones. Ahora, las mujeres eran dueñas de su danza.

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

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

Estas siete mujeres no están aisladas de la cultura y el campo dancístico; no son las únicas que estuvieron presentes, son las más representativas de las diferentes corrientes que se dieron de manera antagónica en el campo; son las que alcanzaron la obra escénica más trascendente (hasta la actualidad) y que mostraron la propuesta de varias generaciones de mujeres que lucharon por construir un campo y su propio concepto de cuerpo.

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

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

Las artistas que aquí estudio lucharon por interpretar su propia historia y obra, quizá como necesidad de establecer un discurso racional que explicara el corporal y contrarrestara la "irracionalidad" de la danza.

El elemento común y central del trabajo de estas mujeres (con excepción de Anna Sokolow) es su vinculación con el proyecto cultural nacionalista. Éste les significó un camino de independencia expresiva, pero también el apoyo de otros artistas, quienes muchas veces trataron de imponerse; sin embargo, las bailarinas y coreógrafas reaccionaron en contra y, finalmente, hicieron la danza, su danza. Ésta, como medio de autoconocimiento, la utilizaron

para contribuir en la búsqueda de identidad nacional que ocupaba a artistas e intelectuales de la época, pero también en la búsqueda de su propia identidad, como mujeres contemporáneas y concretas. Penetraron activamente, dice Waldeen, "en las luchas y realidades de nuestras vidas, tanto interiores como exteriores".³

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

El uso del cuerpo a plenitud en la danza permitió que cautivaran al espectador. Toda la fuerza que tenían se vio sobre el foro y lograron convencer por medio de su presencia escénica aglutinadora, pero no sólo por su belleza, sino también por su fuerza expresiva y artística. Supieron fascinar; lo lograron con el público (hombres y mujeres), con la burocracia cultural y con muchos artistas que las rodearon y apoyaron, además de que consiguieron que las espectadoras se identificaran con ellas. Esto les dio poder y fuerza para continuar su trabajo creativo.

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

Estas siete bailarinas y coreógrafas, como muchas otras de sus contemporáneas, vivieron la danza de lleno. Cuando el concepto de cuerpo que imperaba asociaba éste más con el pecado que con la creación, el hecho de que la mujer tomara esa actitud fue visto como "antifemenino, antisocial e inmoral",⁴ pero aun así se mantuvieron en la línea profesional que habían elegido y enriquecieron la cultura nacional.

La elección de estas siete mujeres está en función de la trascendencia de su trabajo artístico y su incidencia en la formación y consolidación del campo de la danza escénica, que se sitúa entre los primeros años de la década de los treinta y los inicios de los sesenta. Las estudio como artistas innovadoras que han conservado y transformado la estructura de ese campo y participado en su lucha interna. Las transformaciones que han vivido a lo largo de sus vidas (por sus relaciones con el campo, sus intereses individuales y la acumulación de conocimientos y experiencias) se expresaron en su obra, y no impidieron que cada una conformara y mantuviera una manera de hacer, un sello estilístico, que las distingue del resto de los y las artistas de la danza, aunque ese sello haya sido, por ejemplo, la permanente transformación.

Ellas son ejemplo de la fortaleza que requieren las mujeres para realizar su danza y la alternativa que ésta les da para salir del espacio privado y elaborar

estrategias para transgredir los patrones dominantes. En ellas pueden confirmarse las luchas que las mujeres han tenido que sostener para autoafirmarse y crear en un espacio que es considerado "femenino", pero no "respetable".

1. El problema del nacionalismo y la danza

Para comprender el nacionalismo y sus procesos es necesario retomar el problema de la identidad, el proceso de diferenciación frente al otro. Ésta es una construcción social, permanentemente movible, y en su pluralidad está su razón de ser. Es un elemento fundante de una nación y constituye "extrañas fuerzas de índole cultural y psíquica que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños".⁵

Dentro de la identidad estereotipada, construida históricamente y constituida por "esencias" ahistóricas, existe una gran pluralidad de identidades: no hay una cultura nacional, existen muchas y fragmentadas. Los discursos privilegiados de la identidad nacional son la cultura popular tradicional y el arte culto, en este último se elabora fundamentalmente "lo propio" de cada nación,⁶ desde ahí se hacen construcciones imaginarias que después alcanzan el valor de "alma nacional". Estas expresiones mitológicas

se van acumulando en la sociedad durante un largo periodo y terminan por construir una especie de metadiscursos: una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos para explicar la realidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no sólo le dan *unidad* a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra.⁷

Esta mitología creada por los diferentes discursos, en este caso el de la danza académica, en realidad es artificial. "Lo mexicano" sólo se encuentra en la danza que tiene vocación nacionalista y que se relaciona con el proceso de unificación e institucionalización del Estado mexicano. "El carácter nacional mexicano sólo tiene, digamos, una existencia literaria [y dancística] y mitológica; ello no le quita fuerza e importancia, pero nos debe hacer reflexionar sobre la manera en que podemos penetrar el fenómeno y sobre la peculiar forma en que se inserta en la estructura cultural y social de México".⁸

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

La ideología del Estado mexicano posrevolucionario es el nacionalismo, elemento de cohesión social y factor de construcción del poder, pero también un proceso de exclusión porque la Revolución mexicana trastocó el viejo concepto de nacionalismo y estableció objetivos más globales que pretendían darle unidad a la nueva nación. El nacionalismo ha cumplido una función reguladora del consenso que requiere para legitimar el sistema político, y sólo puede comprenderse en su dimensión real si se considera su aspecto cultural. En él se encuentran los hilos secretos de ese nacionalismo que ha refuncionalizado a la cultura nacional según la cultura popular "auténtica" y ha logrado integrar los intereses de la sociedad al desarrollo capitalista; es en el espacio cultural donde se resuelven y domestican los antagonismos sociales.

El mexicano "es previsible, y propio de cualquier nacionalismo, con zonas de chovinismo agudo. Lo distintivo del nacionalismo mexicano es el modo en que es asimilado por individuos y masas, debido a la gran credibilidad que la Revolución le imprime".⁹ En efecto, la Revolución mexicana fue terreno fértil para el surgimiento de mitos, "el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución".¹⁰ Según Roger Bartra, estos mitos están constituidos sobre "la idea de una fusión entre la masa y el Estado, entre el pueblo *mexicano* y el gobierno *revolucionario*. El mito de la Revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrecrochan y que aparentemente se contradicen; pero a fin de cuentas son identificados por la uniformidad de la cultura nacional".¹¹

La reforma educativa y cultural vasconcelista marcó a la nación, y entre 1920 y 1940, dice Carlos Monsiváis:

el nacionalismo quiere decir fe en los productos nacionales, búsqueda y creación de rasgos específicos, llamados de atención sobre la nueva cultura. Este nacionalismo no se pretende superior sino original, y su meta es el fortalecimiento psíquico de la colectividad. En tanto vivencia masiva, el nacionalismo es dique contra la desunión y las amenazas externas; no es únicamente un atavio del Estado sino, sobre todo, la identidad que le da fluidez a la vida cotidiana de las mayorías, compensándolas mínimamente por la falta de derechos.¹²

Los gobiernos posrevolucionarios impulsaron procesos culturales con sello nacionalista que fueron utilizados para construir el poder, mantener la hegemonía del grupo gobernante, promover la integración social y diluir los antagonismos. Dice Roger Bartra al respecto:

Los procesos culturales tienen un efecto legitimador, cohesionador y homogeneizador, no porque sean "instrumentos" de las clases gobernantes. Aun la cul-

tura oficial —que si tiene un carácter instrumental— no se puede explicar más que en función del complejo proceso que la alimenta; y ese proceso es la creación de un conjunto articulado de mitos sobre la identidad del mexicano [...] La racionalidad inherente a la unificación del Estado moderno requiere una estructura mitológica para fundamentar su legitimidad. No existe una legitimidad puramente racional que emane de las estructuras económicas capitalistas y/o de la burocracia moderna. La legitimidad de los sistemas políticos modernos genera una mitología capaz de crear "el sujeto" del Estado capitalista. Esa mitología es la que se desarrolla en torno a la noción de cultura nacional y, más específicamente, en torno a la gestación de una identidad de carácter.¹³

El mito del carácter mexicano fue expresado por la danza escénica durante las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta; las obras que se crearon "reflejaban el carácter nacional", por lo que sus personajes, argumentos, música, escenografía y vestuario "retrataban" al mexicano. Así, los foros dancísticos, especialmente el más importante de la cultura oficial, el Palacio de Bellas Artes, fueron invadidos por símbolos que exaltaban el sentimiento nacionalista.

Con el nacionalismo se transfiguraron las "características de la identidad nacional" al terreno dancístico y se estableció una relación estructural con las peculiaridades del Estado. Esta identificación entre política y danza escénica fue posible porque anteriormente se había

producido un proceso de sedimentación que separaba los elementos que son socialmente considerados nacionales de los ingredientes no específicamente nacionales. Éste es un proceso complejo que no puede ser generado en forma artificial, es decir, ni el Estado ni la clase dominante pueden instrumentar este proceso desde arriba. Se trata de un proceso global, en el que interactúan múltiples factores, entre ellos la formación misma del Estado nacional. Sobre la base de este proceso es que puede ocurrir que la clase dominante establezca su hegemonía cultural mediante el uso de una ideología nacionalista.¹⁴

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

Las y los creadores de la danza escénica nacionalista posrevolucionaria estaban realmente convencidos de que su labor y sus obras, que revivían y

recreaban la cultura popular, fueron aportaciones a la cultura nacional. Esto fue posible porque las coreografías sufrían un proceso de transposición de algunos elementos de la cultura popular y, con esto, eran inteligibles para gran parte de la población. Los procesos de producción del arte, y de la danza escénica en particular, les permitieron crear con sus obras otra realidad, una artística, de representación, y el público las comprendió y aplaudió, se conmovió con ellas, se reconoció en ellas. Esa "otra realidad" "no es un reflejo exacto de los sentimientos populares: es una unificación e identificación que, a su vez, debe ser aceptada por amplios sectores del pueblo como la forma nacional que han destilado los intelectuales [y artistas de la danza] al 'revivir' y 'apropiarse' de los sentimientos populares".¹⁵

El nacionalismo postulado por la danza académica cumplió con su función política y al mismo tiempo promovió la consolidación del campo dancístico.

La Revolución mexicana y su violencia provocaron el cuestionamiento profundo de la "mexicanidad", de sus símbolos y mitos, de las redes imaginarias que le dan unidad a la nación, de su identidad y cultura. El sentimiento nacionalista que de ahí surgió, siempre cruzado por el discurso estatal, fue expresado por la danza escénica nacionalista y, específicamente, por las bailarinas y coreógrafas aquí estudiadas. Surgieron obras que fueron consideradas muestras de una danza "viril" por sus referencias revolucionarias y por la energía de los cuerpos que las ejecutaban. Hubo otras, más líricas, que, aunque desde otra perspectiva y resultados artísticos, también estaban comprometidas con la búsqueda de las raíces propias.

Las obras que surgieron de las investigaciones antropológicas se basaban en las "auténticas" formas indígenas y populares. La legitimidad de la que gozó la danza folclórica para el escenario fue su referencia a esas raíces nacionales, e inclusive las coreografías que retomaron a la danza clásica como lenguaje lo hicieron con el fin de explorar los elementos "auténticos" de la mexicanidad y reelaborarlos en formas artísticas.

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

2. Bailar Mujer y bailar México

La investigadora feminista Susan A. Manning ha desarrollado un importante trabajo sobre la danza moderna y sus esencializaciones.¹⁶ Sus planteamientos permiten entender el trabajo de las siete artistas bajo estudio. A todas ellas las considero bailarinas y coreógrafas de la nueva danza del siglo xx, no sólo porque históricamente son contemporáneas a las creadoras de la danza moderna, sino porque sus propuestas artísticas y estéticas buscaban conscientemente construir una danza que expresara a la modernidad y porque ellas fueron las creadoras de su propia danza.

Para Manning, la primera danza moderna, la que surgió en Alemania y Estados Unidos, es una convergencia de feminismo y nacionalismo, porque promovió las esencializaciones de la Mujer y el Tipo Nacional, como formas universales y transculturales que apelan a una "esencia", una "naturaleza propia" y única.

Las creadoras de la primera danza moderna se rebelaron contra las formas disciplinarias y el virtuosismo del ballet, y pugnaron por la creación de una danza más auténtica. Además, cuestionaron las representaciones que el ballet hacía de la mujer, en el cual, guiada por la mirada masculina, la *ballerina* se constituía en objeto de deseo del espectador.

Como las creadoras de la danza moderna se hicieron dueñas de su danza, actuaron como bailarinas, maestras, coreógrafas y directoras, y acabaron con la división sexual del trabajo que imperaba en el ballet, y elaboraron las nuevas representaciones de la mujer sobre el escenario, las cuales expresaban sus propias experiencias. Esto restó poder a la mirada masculina y permitió a las demás mujeres identificarse con la imagen de mujer que se proyectaba en la danza moderna. Así, las creadoras de esta danza bailaron Mujer, pues expresaban formas universales y esencializadas de la mujer. En eso estriba el feminismo de la danza moderna.

Por otro lado, el ballet se había consolidado como un lenguaje internacional, y frente a él la danza moderna se planteó como una práctica nacionalista que retomó elementos norteamericanos (Isadora Duncan, Martha Graham y Doris Humphrey) y alemanes (Mary Wigman). Esos elementos eran leídos por los y las espectadoras de cada contexto como intrínsecamente nacionales, como elementos que los conectaban con su esencia nacional. De ahí el nacionalismo de la primera danza moderna y el hecho de que Manning sostenga que sus creadoras bailaban el Tipo Nacional (el yo americano y el alma germana).¹⁷

Sin embargo, la convergencia entre feminismo y nacionalismo no resulta tan sencilla. Manning sostiene que cada creadora (y creador) realizó la con-

vergencia en sus propios términos, la modificó a lo largo de su vida, y la danza moderna incluyó elementos universales que iban en contra de la misma convergencia, especialmente la kinestesia, efecto común a toda danza pero enfatizado por la danza moderna.

Las coreógrafas de la danza moderna se enfrentaron al hecho de que su danza era inédita y las y los espectadores no contaban con elementos suficientes para decodificarla y comprenderla (lo que sí sucedía con el ballet), por lo que estas artistas buscaron nuevas estrategias para conectar sus cuerpos individuales con el cuerpo colectivo, lo que resultó en

Una manera de elevar, y por tanto, esencializar, los atributos que la bailarina compartía (o posiblemente compartía) con el espectador (conciencia del cuerpo, género, nacionalidad). Desplegar los tres referentes producía una paradoja o contradicción, ya que la proyección de la kinestesia se oponía a la ejecución de la Mujer o el Tipo Nacional. En consecuencia, las primeras bailarinas modernas o ejecutaban la paradoja o intentaban resolver la contradicción dramatizando la relación del cuerpo individual con el colectivo. Así, sus solos tenían las capas de los referentes de la kinestesia, la Mujer y el Tipo Nacional, y sus obras de grupo se enfocaban en el contrapunto entre el individuo y el grupo. De esta forma sus obras grupales escenificaban visiones utópicas y distópicas de la Comunidad.¹⁸

En el período histórico en que surgió la primera danza moderna había furor por la actividad y el ejercicio físicos, por lo que la práctica dancística tuvo gran demanda de profesionales y aficionados. El cuerpo se redescubría y se le imponían, especialmente a las mujeres de clases medias, cuidados especiales (dietéticos, cosméticos, etcétera), así como prácticas para ejercitarlo y embellecerlo. Esto significó que amplios sectores de mujeres que habían experimentado las nuevas prácticas corporales y dancísticas se identificaran (social y kinestésicamente) con la nueva danza que surgía.¹⁹

Las siete artistas de México usaron, en los años treinta a cincuenta, estrategias semejantes a las de las creadoras de la primera danza moderna y participaron en la creación y reelaboración del arquetipo de "México y los mexicanos". Es poco probable que se hayan abocado conscientemente a crear el arquetipo de "Mujer" o reelaborarlo a partir de su autobiografía, pues se interesaron en temas conectados con su nacionalidad y nacionalismo. Sin embargo, en términos de Manning, si bailaban México y bailaban Mujer, pues su autobiografía y su contexto siempre estuvieron presentes en su danza.

La construcción de las categorías de mujer y de identidad nacional, dice Roselyn Constantino,²⁰ se hallan en el reciclaje y reinterpretación de muchas imágenes, formas y espacios que han construido las categorías de mujer e

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

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

A muchas de las espectadoras también pudieron parecerles sencillos los movimientos de las bailarinas (como Nellie Campobello corriendo por los estadios o las demás bailarinas que hacían una danza "sin técnica"), pero no así reproducirlos; atrás de ellos se encontraba una disciplina dancística y, sobre todo, una presencia escénica aglutinadora.

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

Si bien la postura de estas mujeres fue contestataria y elaboraron nuevos conceptos alrededor de su cuerpo y su danza gracias al proyecto artístico nacionalista mexicano que desarrollaron, su permanencia sobre los foros y a la cabeza de compañías y escuelas dancísticas tiene que ver con ese mismo nacionalismo y, por tanto, con su inserción en la cultura y el discurso hegemónicos. A artistas y Estado les interesaba seducir al otro para cumplir sus objetivos en el momento de creación de la cultura nacionalista. Uno al otro se necesitaban; las artistas no se restringieron simplemente a construir la danza que fortaleciera al Estado, ni éste dictó mecánicamente los lineamientos del nuevo arte: fue un proceso compartido.

Entonces ¿hasta dónde la sociedad, los regímenes posrevolucionarios y la dinámica del campo dancístico impusieron a las siete mujeres una forma de representación de la mujer en sus danzas? ¿Hasta dónde el discurso hegemónico les impuso en su danza hablar de México y los mexicanos (no las mexicanas)? ¿Hasta qué punto se les impuso la creación de una danza que enalteciera el discurso revolucionario oficialista y se tradujera en una danza "viril" sobre los mexicanos? ¿Hasta dónde el nacionalismo se convirtió en una mordaza para las artistas mexicanas que les impidió experimentar nuevos caminos dancísticos e individuales? ¿Las obras que crearon y hacían referencia a la "grandeza" del México posrevolucionario eran producto de su convicción, de la violencia simbólica, o de estrategias que debieron desarrollar para obtener apoyo oficial? ¿Cómo vivieron el poder estatal sobre su danza?, ¿lo resistieron y refuncionalizaron? ¿Qué posiciones discursivas adoptaron las mujeres aquí estudiadas en una sociedad "marcada por la discontinuidad y la violencia"?²¹ ¿Entablaron una lucha por el poder interpretativo de su realidad como mujeres y como mexicanas? ¿Cómo se configuró la lucha por el poder interpretativo y de representación artística en la danza escénica?

Las respuestas se explorarán en los estudios de caso de las siete creadoras. Sin embargo, en términos generales, las danzas que crearon y ejecutaron fueron ejemplo de la sujeción y resistencia al poder que vivieron con el fin de realizar su trabajo artístico, y con sus obras reforzaron y subvirtieron el discurso hegemónico. Por otro lado, estas mujeres tenían un "afán de mexicanidad",²² vivían su nacionalidad y su nacionalismo en su danza y en su vida privada, que se expresaba muy claramente, por ejemplo, en sus vestidos "mexicanos", gracias a los cuales se asumían como parte de la comunidad imaginada y reivindicaban las "auténticas" raíces nacionales. Así como los hombres creaban los símbolos nacionales y las mujeres se vestían con ellos dándoles connotaciones "femeninas", de la misma manera su danza, que expresaba y asumía esos símbolos, los reelaboraba a partir de su posición como mujeres.

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

Notas

- ¹ Es importante puntualizar nuevamente que la danza aquí estudiada se circunscribe a la danza profesional de concierto, clásica, moderna o folclórica, según la división generalizada en el campo. Esta danza de concierto implica una formación académica y tiene vocación artística, se concreta en el espacio escénico. Por estas razones se le nombra indiscriminadamente danza

- académica, danza teatral o danza escénica. El hecho de considerarla danza profesional no se refiere a razones económicas, sino principalmente a la calidad artística y a su reconocimiento al interior del campo.
- 2 Carlos Monsiváis, *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, México, Martín Casillas Editores/Cultura SEP, 1982, p. 28.
 - 3 Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, 14, México, INBA, julio-septiembre de 1987, p. 12.
 - 4 *Idem*.
 - 5 Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 15.
 - 6 Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.
 - 7 Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, *op. cit.*, p. 17.
 - 8 *Ibid.*, pp. 17-18.
 - 9 Carlos Monsiváis, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", en Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, FCE/CNCA, 1993, p. 478.
 - 10 Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, *op. cit.*, p. 227.
 - 11 *Idem*.
 - 12 Carlos Monsiváis, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés?...", *op. cit.*, p. 477.
 - 13 Roger Bartra, *El oficio mexicano*, México, Grijalbo, 1993, pp. 33-34.
 - 14 *Ibid.*, pp. 36-37.
 - 15 Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, *op. cit.*, p. 229.
 - 16 Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1.
 - 17 La autora retoma la concepción de Benedict Anderson sobre el nacionalismo como "comunidad imaginada" que permite la articulación de la nacionalidad a partir de nociones esencializadas de identidad y, por tanto, establece la vinculación del cuerpo individual y el cuerpo colectivo, proceso al que contribuyó la danza moderna en sus contextos específicos.
 - 18 Susan A. Manning, *op. cit.*, p. 29.
 - 19 Manning ejemplifica este proceso con Isadora Duncan, y sostiene que las espectadoras se identificaban corporalmente con sus movimientos aparentemente sencillos, pero no podían ejecutarlos como ella, porque "la singularidad de la presencia carismática de Isadora se oponía a lo común de su vocabulario de movimiento". Esta paradoja que creaba el estilo de la artista se presentaba conjuntamente con una paradoja estructural "que yuxtaponía referentes específicos de género o nacionalidad con los referentes abstractos o universalizados". Cuando la bailarina expresaba sus propias experiencias éstas se convertían en experiencias potenciales para todas las mujeres: se combinaban "las estrategias de representación de la autobiografía y el arquetipo". Pero también, por medio de los símbolos creados y las referencias presentadas sobre el escenario, la danza actuó para establecer vínculos entre el cuerpo individual de la bailarina y el cuerpo colectivo de la audiencia: condición para la articulación del nacionalismo; en *ibid.*, pp. 35-40.
 - 20 Roselyn Constantino, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Hadad", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995, p. 12.
 - 21 Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1993, p. 11.
 - 22 Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 79.

VI. Nellie y Gloria Campobello: danza de palabras y silencios

NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO, "HERMANAS EN LA SANGRE Y EN EL ARTE",¹ SON DOS figuras clave para la danza mexicana por su fuerza y alcances, sus propuestas artísticas renovadoras y el gran poder que sustentaron. Como bailarinas, maestras, coreógrafas, directoras e investigadoras promovieron el desarrollo del campo dancístico profesional y académico mexicano y, al mismo tiempo, se desarrollaron en él como artistas. Nellie Campobello incursionó además en la literatura, un espacio "masculino".

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

Nellie Campobello se distinguió por una innovadora escritura, en la que recuperó su danza llenándola de imágenes y verbos. Gloria Campobello siempre se mantuvo en silencio; su trabajo estaba en la danza, donde la palabra no es necesaria y sólo hablan el movimiento y la energía corporal.

Las Campobello se adhirieron al proyecto nacionalista por su compromiso con la Revolución y porque les significó un camino de independencia expresiva. A pesar de los obstáculos perseveraron en su elección profesional y abrieron el paso a las generaciones sucesivas de artistas de la danza. Aunque Gloria llegó a convertirse en el prototipo de la *ballerina* que baila en función de la mirada masculina, como maestra y coreógrafa rompió con dicho lugar.

I. Los orígenes

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

El hecho de que Nellie Campobello fuera la hermana mayor y dominara la palabra marcó a la historia de ambas con lo que ella dijo sobre sí misma y su hermana. Nellie hacía las declaraciones y los escritos; Gloria, en cambio, cultivó una imagen de dulzura y disciplina, y pese a que en momentos se dejó arrastrar por las circunstancias, se convirtió en una primera *ballerina* mexicana.

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

Había experimentado por primera vez la libertad que buscaba, principalmente física, "un día en que me ahorcáron en un caballo".⁶ Entonces descubrió que ni regaños, convencionalismos ni ropas ajustadas podrían limitar su movimiento físico y mental, y los impulsos que le hacían sentir el bienestar que le pertenecía.⁷ Asociaba esa libertad con la naturaleza, de la cual se sentía parte, porque su "yo físico era sólo un instrumento obediente a la obsesión" de liberación.⁸

Existen diversas versiones sobre las fechas de nacimiento de las hermanas Campobello. Sobre la de Nellie se han manejado años entre 1907 y 1913, aunque los investigadores Irene Matthews y Jesús Vargas encontraron un acta de bautizo bajo el nombre de María Francisca, en la cual se establece que nació el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo, Durango. Según Nellie adoptó el nombre de una perrita de su mamá. Fue la hermana mayor de una familia de seis o siete hijos encabezada por su madre, Rafaela Luna.

Al parecer Rafaela Luna estaba casada o mantenía una relación más o menos estable con Felipe de Jesús Moya, nombre que no aparece en las actas de nacimiento de sus hijos. "¿Un caso púdico para enterrar indiscreciones o tal vez el primer indicio de un temperamento a la vez femenino e independien-

te, un sentido de que sus hijos eran suyos, y de que nadie, aparte de ella, tuvo que responder por ellos?⁹

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

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

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

En 1918 la familia se trasladó a la ciudad de Chihuahua, donde Nellie trabajó como boletera en un teatro y como secretaria de un comandante de la policía del lugar, Alfredo Chávez. Él pudo haber sido el padre de su hijo José Raúl Moya, nacido el 1º de febrero de 1919, según consta en el acta de nacimiento, en la cual aparece Nellie (María Francisca) como su madre y no se menciona al padre. Muchos años después, sin referirse a este suceso, Nellie aclaró que el hecho de que una muchacha del norte del país tuviera "la desgracia (a veces suele ser fortuna) de dar a luz sin haberse casado, su conducta no es atribuible a maldad sino a bondad, a sencillez, a entereza. Allá a una muchacha mala nadie la engaña; a las buenas, sí. Por eso, y a diferencia de lo que sucede en el centro del país, a éstas las protege su familia. Sus hermanos son como padres de la criatura".¹²

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

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

Cuando se descifran los códigos de sensibilidad y dolor personales en su poesía y en su prosa biográfica, es evidente que la dureza con que Nellie Campobello

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

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

En esos momentos México vivía un renacimiento producto del fervor revolucionario y la reforma educativa y cultural vasconcelista. Los intelectuales y artistas respondieron a su llamado porque coincidían ampliamente con el proyecto nacionalista. Sin embargo, Vasconcelos pretendía una danza síntesis de arte culto y popular, de tradición y modernidad, que no pudo concretarse por las condiciones del campo, lo que impidió que la danza participara directamente en el proyecto cultural nacionalista.

2. Vocación nacionalista y revolucionaria

En 1925 la compañía de Anna Pavlova visitó México por segunda vez. Entonces Gloria Campobello descubrió su vocación y decidió convertirse en *ballerina*, iniciando sus estudios dancísticos con las maestras italianas Adela, Amelia y Linda Costa. Al principio Nellie no compartió ese interés y permanecía en su autoafuera del estudio esperando a su hermana. Sin embargo, con el deseo de protegerla, pero también para alcanzar la anhelada libertad física, empezó a seguirla.

Para Nellie la educación dancística que impartían las Costa era muy deficiente y decidieron cambiar de maestra; eligieron a Carmen Galé, "una

muchacha de tipo indígena que tenía un *port de bras* que podías esculpirlo en mármol y fue muy generosa con nosotras".¹⁴ Nellie valoraba a Carmen Galé porque se había formado con Vittorio Rossi y había recibido indicaciones de Pavlova.

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

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

En 1927 debutaron en el Ballet Carroll y Nellie interpretó a varios personajes, generalmente masculinos; algunos de ellos fueron creados por ella misma improvisando en el foro, lo que la hacía sentir muy orgullosa.¹⁷ Desempeñaba papeles masculinos por la ausencia de varones, pero también por su figura y condición atlética, debida, según ella, a su "sangre comanche".

Desde el primer momento la crítica se volcó en halagos para el grupo de Carroll y festejó a todas las bailarinas, "desde el endeble cuerpecillo infantil que hace prodigioso esfuerzo por seguir el ritmo musical, hasta la silueta vetusta que se yergue majestuosa en estatuaria desnudez".¹⁸ Las hermanas Campbell fueron objeto de menciones muy especiales:

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

En julio de 1927 el grupo se presentó como el Carroll Ballet Clasique, y a pesar del nombre ejecutaron obras más “modernas”, en el sentido de que retomaban la danza libre al estilo de Isadora Duncan. Las Campbell participaron en *Fantasia oriental*, con Nellie como “El favorito” y Gloria como “Una joven que sufre de amor no correspondido”; y *Ballet de las joyas*, donde Nellie era el diamante y Gloria la perla. Presentaron varios *divertissements*, entre ellos *Baile Russo* en el que participaba Nellie, *Polka clásica* con Gloria y *Ay qué normalistas!!!* donde participaban las dos.²⁰

Un cronista festejó el repertorio: “Todo el grupo de ballet de miss Carroll vive la danza, baila la danza. Dijérase que esas muchachas nacieron para llenar esa función natural en la mujer que es la danza”.²¹ Las Carroll’s Girls, “damitas de la mejor sociedad”, alcanzaron gran popularidad e inclusive se consideraron prototipo de la mujer liberada en “la nueva era” de los años veinte. Al poco tiempo de su debut las fotografías de las misses Campbell, Vicky Ellis y Rebeca Viamonte aparecieron en *El Universal Ilustrado*, donde se precisaba que

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

La crítica reflejaba la opinión generalizada sobre la danza: era una actividad “propia” de la mujer porque ahí desarrollaba su sensibilidad, mostraba su belleza y alcanzaba un cuerpo saludable. En efecto, la danza era un medio que se ofrecía a las mujeres para vivir su cuerpo no sólo por razones de salud, sino para expresarse y alcanzar independencia.

El éxito obtenido, aunado a que el tipo de danza de la compañía de miss Carroll era comercial aunque no profesional, provocó la utilización publicitaria de la imagen de sus bailarinas y que aparecieran sus fotos anunciando desde sistemas de audiorreproducción hasta flores, pieles y el sofisticado hábito de fumar: ellas eran, incluyendo a las Campbell, prototipo de la belleza “moderna”.

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

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

Según Nellie, al bailar profesionalmente en Cuba contaron con el apoyo del embajador mexicano en ese país, Carlos Trejo y Lerdo de Tejada; en contradicción con esto, sostenía también que le había solicitado al empresario del Teatro Campoamor formar parte del espectáculo que ahí se presentaba y que, después de insistir un tiempo, fueron aceptadas. En enero de 1930 se presentaron ante el público; como no fueron consideradas parte importante del programa (sus nombres aparecían "en letras chiquitas") se negaron a bailar (aunque finalmente fueron convencidas de salir al foro por el esposo de Esperanza Iris).

A la usanza de la época, las Campobello actuaban como parte de un programa de teatro de revista en intermedios diseñados para hacer más dinámicas las funciones.²³ En esos espectáculos se exigía a las bailarinas bailar "ritmos levantándonos las enaguas para que se nos vieran las piernas. Pero yo salí a bailar como lo hace la tehuana, con esa dignidad humilde, no majestuosa, sino la dignidad concentrada del indio".²⁴ Además de hacerlo en el Teatro Campoamor, las Campobello actuaron como parte del espectáculo "las cuatro bellezas del Château Madrid", un centro nocturno de La Habana. Sin embargo, se negaban a convertirse en bailarinas de revista; les interesaba una danza auténtica, producto del "México enterrado", con rasgos originales y que contribuyera a la construcción de una cultura revolucionaria y nacionalista. Su espectáculo tuvo mucho éxito en La Habana, pues los concedores "se dieron cuenta que estaban haciendo danzas auténticas y que las conocían a fondo".²⁵

Paralelamente a sus actividades dancísticas, que no les satisfacían del todo, las hermanas Campobello entablaron amistad con personajes "de la alta sociedad habanera" e importantes intelectuales, entre ellos con el escritor cubano José Antonio Fernández de Castro, a quien impresionaron fuertemente.

Fernández de Castro dedicó un capítulo de su libro *Barraca en feria* a Nellie, donde la describe como "esa flor interesante, hallada poco antes por el experimentador en un pequeño y estrepitoso laboratorio nocturno, es como en la canción mexicana 'alta y delgadita' y quizás si a primera vista pareciera 'clavel de enero'. Pero no. Es sólo una rosa".²⁶

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

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

Durante su estancia en Cuba las Campobello definieron su futuro en la danza. Seguramente bajo la influencia de Nellie, las dos se plantearon la necesidad de expresarse en términos originales dictados por su propia nacionalidad, y Nellie recibió el impulso de artistas e intelectuales que respetaba para seguir su desarrollo literario.

En La Habana "Gloria reía, quería ser danzarina, sólo danzarina y nada más que danzarina". Nellie temió que su hermana se introdujera en los teatros de revista, único lugar donde se podía presentar ballet; creía que, como muchas niñas pobres, su hermana sería "devorada" por ese ambiente "que acaba con ellas y con sus familias". Para Nellie, "el ballet, visto por nosotras a la manera inglesa o rusa, es un arte que en la vida mexicana sólo se puede practicar en sociedad, en fiestas de caridad, o simplemente, en exposiciones escolares; pero esto naturalmente inofensivo e inocente, en nuestro medio [el ballet] no cabía ni cabe".³⁰

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

A su regreso al país a mediados de 1930, las Campobello se integraron como maestras de la Sección de Música y Bailes Nacionales del Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Nellie impartió clases en la Escuela del Estudiante Indígena y Gloria en la Escuela Corregidora de Querétaro, e intervinieron en espectáculos escolares y en actos políticos institucionales.

El ámbito educativo oficial promovía una educación-domesticación de las mujeres. Las Campobello se habían librado de ella en cierta medida, porque en su infancia carecieron de educación formal (debido al movimiento armado) y porque realizaron sus estudios más tarde en escuelas particulares de la colonia inglesa y norteamericana. Cuando ingresaron como maestras de danza a las escuelas de capacitación técnica para mujeres de la SEP, se integraron al sistema educativo para difundir las nuevas prácticas corporales que pretendían promover la salud, la belleza, el entretenimiento y una mejor calidad de vida para las mujeres, incluyendo cierta liberación de sus papeles tradicionales. Estas prácticas se generalizaron tanto entre las mujeres de clases populares como de las élites, y dejaron de ser patrimonio de las bailarinas profesionales; los esfuerzos de la SEP y el trabajo del grupo de Carroll jugaron un papel muy importante en el proceso.

Como bailarinas y maestras las Campobello establecieron lazos con muchas mujeres, quienes, como participantes y espectadoras, se identificaron con las imágenes y la energía de su danza. Con sus viajes por todo el país, las Campobello llevaron su danza con la que "bailaban México" y concretamente "Revolución", en términos de Manning; vehículo para establecer los lazos de la comunidad imaginada, que ellas consideraban su "misión".

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

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

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

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

En 1931 las Campobello, con un sueldo de 83 pesos mensuales, se integraron al equipo de docentes de la SEP que dirigía el maestro ruso de danza Hipólito Zybin, como parte del intento de la Secretaría de establecer un programa escolar formal de danza y crear obras para actividades oficiales, además de realizar investigaciones de campo sobre las danzas tradicionales. En los actos oficiales las Campobello bailaron los papeles principales del *Ballet del árbol* de Zybin y, poco después, participaron en la fundación de la Escuela de Plástica Dinámica, primer intento serio por profesionalizar la danza académica del país, basado en la propuesta de Zybin.

Para fundamentar la Escuela, el maestro ruso había presentado un ambicioso y original proyecto al DBA con el fin de crear el Ballet Mexicano y una

compañía profesional de danza. El equipo de trabajo de la Escuela estaba constituido por su director, el pintor Carlos González; el director técnico, Hipólito Zybin; las auxiliares, Linda y Amelia Costa; un maestro de apellido Zapata y las Campobello, como encargadas de la clase de bailes mexicanos.

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

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

En noviembre de 1931, para conmemorar el aniversario de la Revolución, nuevamente los maestros y maestras presentaron sus creaciones. Esta vez las Campobello estrenaron una de las obras fundamentales de la danza mexicana: el *Ballet simbólico 30-30*. Este ballet de masas tenía coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez y dirección artística de Carlos González. Contaba con la participación de alumnos de la Escuela de Plástica Dinámica, de Enseñanza Doméstica, las primarias Gabriela Mistral e Ignacio M. Altamirano, la Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena.

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

Un cronista resaltó la "plasticidad emocionante", su "realidad seductora" y la influencia del muralismo mexicano en la obra.³⁵ Otro más señaló al 30-30 como "la obra coreográfica original más importante de la época", producto de un equipo de trabajo que había logrado llevar su mensaje al público popular porque abordaba la realidad política actual.³⁶

A pesar de las modificaciones que sufrió esta obra a lo largo de cuatro décadas, se mantuvieron sus tres partes: *Revolución, Siembra y Liberación*. En la primera la virgen roja, representada por Nellie Campobello, llevando una antorcha en las manos levantaba a las mujeres oprimidas, quienes distribuían

armas al pueblo para "reventar" sus ataduras. En la segunda, cuando llegaba el momento de construir después de la guerra, de nuevo era la mujer quien sembraba la tierra y ayudaba al hombre en el campo liberado. En la tercera parte se escenificaba el anhelo revolucionario; la unión del campesino, obrero y soldado "amparada por la virgen roja que presidió el estallido de la lucha".³⁷ Al final, cuando se cantaba *La Internacional*, quedaban círculos que "semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando los movimientos de una polea. Al centro, las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una hoz formada por campesinos y un martillo por obreros. Las campesinas cantan desgranando el maíz a los acordes de sus himnos de libertad".³⁸

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

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

El cronista Armando de María y Campos se refirió a esta obra como un ballet-mitin y un ballet proletario. Su primera parte era "hondamente expresiva, de una sencillez absoluta para hacer llegar a las masas su simbolismo de levantamiento que todo lo incendia y lo arrasa"; la segunda parte era más "típica y mexicana" por la indumentaria utilizada y la estilización de pasos de danzas tradicionales; la tercera parte resultaba "francamente simbólica" por la participación de obreros, campesinos y soldados quienes formaban la hoz y el martillo, "signos de la doctrina proletaria, de una emocionante fuerza de expresión, de una tosca belleza muy del momento político que vive México. Es una afortunada idea la de emplear la danza como medio de propaganda política, aunque utilizada por otros países Rusia o Alemania, por ejemplo, nueva entre nosotros".⁴⁰

El 30-30 es la obra coreográfica más importante de los años treinta; logró una comunión entre el discurso oficial revolucionario, los artistas y el público, quienes se integraban al espectáculo compartiendo su mensaje y plasticidad presentados; y es un claro ejemplo del trabajo artístico que se realizaba en esos momentos, cuando

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

Si bien el 30-30 fue un ballet masivo producto de un trabajo de equipo, la participación de las Campobello fue fundamental pues eran las especialistas en danza. Sobre el proceso de su creación, fue solicitado por la SEP para la conmemoración de la Revolución sólo unos días antes de su presentación.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al inicio de la década de los treinta el *ethos* y el afán esteticista de Vasconcelos se habían radicalizado. El nacionalismo de la clase gobernante exigía ahora una cultura más politizada, con tintes proletarios y rojinegros. Ya no se trataba de dialogar con el "espíritu" y llegar a una cultura refinada y elitista que compartiera el pueblo, como Vasconcelos sostenía. Se debía apelar a las masas populares y a la Revolución; el arte debía estar comprometido socialmente; al artista se le exigían devoción y entrega a la patria. Con la llegada de Cárdenas al poder en 1934 y la implantación de la educación socialista, esta mística revolucionaria subió de tono; el propio presidente dijo: "La cultura sin un concreto sentido de solidaridad con el dolor del pueblo no es fecunda, es cultura limitada, mero adorno de parásitos que estorban el programa colectivo. El pensamiento se enaltece cuando lo anima la tragedia de los hombres en su búsqueda de la fecundidad, en su lucha contra la naturaleza".⁴⁶

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

Como parte de las negociaciones que se establecieron entre artistas y Estado, Nellie Campobello participaba simultáneamente en homenajes a Álvaro Obregón, a quien consideraba traidor a la Revolución, y a su siempre presente Francisco Villa.

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

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

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

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

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

3. Escuela Nacional de Danza: un proyecto de vida

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

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

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

La crítica a la proposición Campobello del Consejo de Bellas Artes (dictamen firmado por José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Rufino Tamayo) es interesante como visión de los artistas de otras ramas que por su poder burocrático impusieron sus criterios sobre el de los especialistas (como Nellie). Para el Consejo no era posible considerar la existencia de una escuela mexicana de ballet como la rusa o francesa, pues significaría improvisar en un laboratorio con riesgo de caer en el artificio de "lo pintoresco", y además les parecía que no existían ni siquiera diez profesionales aptos para la creación.

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

Con la formación de esta Escuela el proyecto nacionalista llegó a la danza; el DBA pretendía que este arte cumpliera con su función social. La danza académica que se produciría debía ser una danza modernista que usara técnicas innovadoras para crear un lenguaje dancístico original, partiendo de las raíces nacionales. Este lenguaje moderno y de esencia nacional permitiría darle una perspectiva universal a la danza mexicana de nueva creación. La Escuela de Danza nació por decreto y sin tomar en cuenta las propuestas de los y las bailarinas, como las Campobello, quienes se vieron sujetas a las decisiones de artistas ajenos a su arte: se impuso la necesidad política por sobre la artística.

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

La prensa recibió con gran entusiasmo el proyecto y se decía que la Escuela de Danza sería laboratorio "de mujeres física y espiritualmente bellas, pero también hogar de artistas, porque las une con desinterés un esfuerzo inteligente"; de ahí saldrían los "alados genios morenos", gracias a la instrucción de las Campobello. Sobre Gloria se escribió que "ceñida en un reducido vestido negro, el cabello recogido y recogiendo en sus reflejos dorados la luz, Gloria Campobello me apareció como una profesora nerviosa, impresionable, colérica pero entregada a su trabajo con toda la pasión de la que es capaz. La observé [...] Gloria Campobello adquiría su perfil más lírico, se ahondaba".

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

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

La Escuela de Danza se creó por decreto presidencial en mayo de 1932, y seis meses después se presentó por primera vez en una exhibición de trabajo técnico. Sin embargo, oficialmente se daba mayor importancia al trabajo de investigación y recreación de la danza tradicional mexicana que a la formación técnica. Nellie y Gloria Campobello eran las especialistas en la labor de recreación y continuaban sus actividades como "misioneras" por todo el país, como investigadoras y como bailarinas. También en 1932 y dentro de su labor de difusión, se presentaron como dueto en *Tehuana*, *Jarana yucateca*, *Juanita*, *Son de Jalisco*, *Jarana 3 x 4*, *Son michoacano* y *El palomo*.

Al parecer Carlos Mérida reconocía el trabajo de Nellie y, según ella misma, cuando en 1932 vino a México Martha Graham, la norteamericana solicitó conocerla para recibir su asesoría y Mérida las presentó.⁵² Armando de María y Campos confirma esta versión.⁵³ Además, otras bailarinas extranjeras que visitaron México aprendieron danzas nacionales con las Campobello; ése fue el caso de la norteamericana Catherine Cane, de la escuela de Doris Humphrey, quien estudió con ellas en los años treinta.⁵⁴

Carlos Mérida creó un plan de investigación y trabajo de laboratorio donde se desglosaban movimientos, niveles, actitudes, ritos y ritmos de las danzas investigadas,⁵⁵ y que eran trabajadas por las Campobello. La visión del montaje era global; se recuperaban los movimientos (rigurosamente estudiados, clasificados y estructurados) y también la plástica, la música y la tradición oral.

En octubre de 1933 se realizó el reconocimiento de fin de cursos, donde se presentaron clases de técnica de baile y especialidades, así como de ritmos mexicanos y danzas rituales que impartía Gloria, y las de historia del arte y bailes regionales mexicanos que ahora impartía Nellie Campobello. En enero de 1934 Carlos Mérida presentó su Proyecto de Acción para el año escolar que incorporaba a las enseñanzas de la escuela el sistema rítmico Dalcroze y su plan de investigación coreográfico, además de que en el nuevo plan de estudios se hacía mayor hincapié en la técnica clásica, y se creaba una clase teórica, teoría e historia de la danza, a cargo de Nellie Campobello. Quizá entonces, con la incorporación del sistema Dalcroze, Nellie adquirió sus conocimientos en la materia, mismos que utilizaba muchos años después y por los que ella se consideraba alumna de Mary Wigman.

Como resultado del trabajo del Laboratorio de Ritmos Plásticos, basado en el proyecto de investigación coreográfica de Mérida, se presentó el Festival de Danzas Mexicanas en el Teatro Hidalgo en noviembre de 1934. En éste se mostraron los resultados de la clase de ritmos mexicanos con un programa conformado por: *Cinco pasos de danza*, bajo la dirección de Gloria Campobello, con escenografía y figurines de la clase de plástica escénica a cargo de Carlos

Orozco Romero, arreglo y dirección musical de Francisco Domínguez, acompañamiento de Rafael Sánchez y sus Concheros, bailaban veinticinco alumnos y alumnas; *Bailes istmeños*, bajo la dirección de Nellie Campobello, acompañamiento de marimba de los hermanos Marín, y la participación de Nellie, once alumnas y un alumno; *La danza de los Malinches*, bajo la dirección de Gloria Campobello, escenografía y figurines de Orozco Romero y su alumno Gabriel Álvarez, de plástica escénica, arreglo y dirección musical de Francisco Domínguez, bailaban siete alumnas y siete alumnos, y por último, *La virgen y las fieras*, ballet de Francisco Domínguez, dirección coreográfica de Gloria Campobello, escenografía y figurines de Orozco Romero y Antonio Romero, dirección de la Orquesta Sinfónica de México de Francisco Domínguez, trajes de Paquita, y como las bailarinas Gloria y Nellie Campobello, además de Salvador Rodríguez y diecinueve alumnos y alumnas más.

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

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

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

La virgen y las fieras era el ballet más complejo. Estaba formado por siete partes (preludio, juego de las doncellas, danza de la muerte, danza del diablo, la tentación, danza de las fieras y danza general); participaban como personajes la virgen (Gloria Campobello), la muerte (Nellie Campobello), el diablo (Salvador Rodríguez), las doncellas (ocho alumnas), las fieras (seis alumnas y siete alumnos). Se basaba en el argumento de la danza ritual recopilada por los maestros misioneros y ejecutada por indígenas otomíes de la Huasteca de Hidalgo. El argumento, "sugestivo e ingenuo", era de procedencia prehispánica: una virgen indígena que se internaba en la selva atraída por su belleza era atacada por espíritus malos y rescatada por sus amigos, los animales salvajes. Para la danza se habían respetado figuras y movimientos de sus intérpretes y

se había alcanzado un ritmo escénico riguroso, incorporando en él la coreografía, la escenografía y la música.⁵⁸

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

En 1935 hubo modificaciones drásticas en la Escuela de Danza, reflejo de los cambios políticos e ideológicos del cardenismo. La nueva concepción se impuso de manera burocrática: el arte debía ser comprometido con las causas populares y cumplir una función social, y se definía a la cultura proletaria como la de la Revolución. Por no seguir estos preceptos, Carlos Mérida fue destituido por el nuevo jefe del DBA, José Muñoz Cota, destino similar al de otros "arte-puristas", como María Izquierdo, Rufino Tamayo y Manuel Álvarez Bravo, también desplazados del ámbito cultural oficial. El compositor, investigador y maestro misionero Francisco Domínguez quedó a la cabeza de la Escuela.

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

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

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

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

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

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

Otro cronista veía en la danza la manifestación del arte mexicano que le daría renombre internacional y la comparaba con la pintura mural. Para él el DBA pretendía "hacer llegar hasta las masas la cultura superior" y sólo el ballet con un lenguaje moderno podría difundir el "alma mexicana".⁶⁴ Otro más sostenía que *Barricada* no pretendía innovar fórmulas expresivas sino "entonar un canto que impulse a la reforma social".⁶⁵

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

Las obras recibieron críticas muy duras, específicamente de aquellos que sin referirse a su orientación "revolucionaria", hablaron propiamente de la danza escénica, su forma y su técnica, y le negaron todo valor en ese terreno. José Barros Sierra, con ojo crítico y mostrando su amplio conocimiento de la danza, dijo que los estrenos no cumplieron con las expectativas creadas y que la danza mexicana "oscila todavía entre las reconstrucciones aborígenes, las danzas coloniales y las dramatizaciones de la época revolucionaria", sin llegar a crear una danza original. Criticaba mordazmente la escenografía, vestuario,

música, cantantes, recursos técnicos y la “caótica” coreografía. Le parecían obvias las influencias de diversas obras del Ballet de Montecarlo, como *Union Pacific* “con argumento obrero” y *Los presagios*, modelo que seguía el cuadro *Madres proletarias* (“esa palabra, hay que decirlo de paso, carece ya de la virtud mágica que por algún tiempo se le atribuyó y en arte ha llegado a no tener sentido alguno”). También veía influencias de la película *El crucero [acorazado] Potemkin*, de Eisenstein. Pero en general, opinaba que la característica principal de la coreografía era que no presentaba “verdaderas danzas” y que los bailarines no tenían ningún rigor técnico.⁶⁷

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

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

Para octubre de 1935, en la Escuela de Danza las Campobello eran las encargadas de la clase de técnica clásica, que hasta entonces sólo habían impartido los maestros extranjeros; ya poseían los conocimientos y experiencia que requería este tipo de enseñanza. Además, Nellie seguía impartiendo bailes regionales, y Gloria danzas mexicanas, y continuaron con sus creaciones coreográficas generalmente con una o varias mujeres como protagonistas centrales. Así, surgieron *Uchben C'Co holte* (Un antiguo cementerio, 1935), de Gloria Campobello, con música de Daniel Ayala, decorados y vestuario de J. Guerrero Galván, basada en una leyenda maya, en la que una doncella logra hacer huir a los espíritus del mal; *Las biniguendas de plata* (1936), ballet de Francisco Domínguez, con libreto de Jacobo Dalevuelta, música de Miguel C. Meza, coreografía de las Campobello, decorado y vestuario de Carlos González, que giraba en torno de las “poderosas” mujeres juhitecas; y el ballet de masas *Tierra* (1936), con música de Francisco Domínguez, que se estrenó con la participación de tres mil alumnos de varias escuelas.

La crítica no se mostró satisfecha con *Uchben C'Co Holte*. Mario Mariscal, quien antes había elogiado a la escuela y sus obras, las criticó severamente porque el espectáculo no tenía "ningún valor artístico pedagógico", pues sólo presentaba cuadros pantomímicos con errores y deficiencias técnicas. Sobre *Uchben C'Co Holte* decía que había sido superado por la revista mexicana.⁶⁹ Consideró que el mayor logro de Tierra era su tema, la lucha armada, "la revolución agrícola de México y el reparto ejidal de las tierras".⁷⁰

En septiembre de 1937 Nellie fue nombrada directora de la Escuela,⁷¹ la cual se convirtió en la Escuela Nacional de Danza (END), y permaneció en ese puesto casi cincuenta años. De inmediato inició los cambios; creó un consejo interno (formado por ella, su hermana Gloria y Estrella Morales), un nuevo reglamento y un plan de estudios más formal, enfatizando el aspecto técnico. Además, en julio Nellie y los maestros de la END solicitaron al DBA suspender las clases para varones y dedicarse exclusivamente a "la enseñanza de la mujer",⁷² y bajo esas condiciones trabajó la Escuela por varios años.

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

Esas primeras generaciones de egresadas y egresados de la END se enfrentaron a enormes problemas familiares y sociales por defender su vocación. A pesar del reconocimiento oficial de la Escuela y la actividad dancística, en los años treinta no se aceptaba la danza como una profesión; según Nellie Campobello, esto se debía a la falta de una tradición balletística y de apoyos económicos.⁷⁴ En 1959 inclusive señaló que a pesar de todo el esfuerzo realizado por los profesionales de la danza no habían logrado que se reconociera la danza escénica y que, aunque se admirara la "aristocracia" del ballet "no se siente, mientras sí se sienten, ¡y en qué forma!, las corridas de toros y las peleas de gallos, y el desnudismo más o menos pornográfico".⁷⁵ En los treinta Nellie tenía la esperanza de que "algún día las cosas serán diferentes" y se formaría esa tradición,⁷⁶ pero al parecer no se cumplieron sus expectativas, pues a finales de los setenta sostenía que ella y su "hermanita Gloriecita" nunca fueron bailarinas, sino "damas *very distinguished*", ya que la danza seguía siendo un espacio "indecente" para las mujeres.⁷⁷

Durante 1937 la END tuvo una gran actividad: se presentó en el PBA con *La Sandunga*, coreografía de Gloria Campobello, bailada por ella y sus alumnas; se hizo la primera exhibición previa al reconocimiento de fin de cursos, con muestra del trabajo en clase y algunas coreografías, como *Danza de las*

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

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

En cuanto al plan de estudios, la enseñanza se basaba en la técnica del ballet, aunque incluía las especialidades de ritmo indígena y regional. Cada vez se hizo más hincapié en este aspecto y, en el Programa General de la Escuela que elaboró Nellie Campobello el 12 de junio de 1939, se establecían los niveles infantil, vocacional y profesional dentro de la educación dancística, con lo que se daba un mayor nivel profesional a la enseñanza dancística y a la formación de bailarinas y maestras.⁷⁸ Sin embargo, este nuevo plan tendía más hacia la formación de docentes que de bailarines, pues según Nellie (1972) era a lo único que podían aspirar las mexicanas por su fisonomía.⁷⁹

Al margen de los logros artísticos y educativos de las Campobello en la END, son célebres las actitudes impredecibles y autoritarias de Nellie, muchas veces basadas en el signo zodiacal de las personas. Existen numerosos testimonios sobre su actitud desde que se convirtió en directora de la Escuela, así como su racismo, decisiones arbitrarias y caprichosas, y exigencia de que los alumnos no tuvieran actividades fuera de la Escuela.⁸⁰

Continuamente tenía problemas con alumnos, maestros y madres de familia. En 1938 un grupo de estas últimas levantó una demanda para exigir la destitución de las Campobello; encabezadas por Amalia Navarro de Hernández, denunciaron penalmente a Nellie Campobello acusándola de varios cargos.⁸¹ Seguramente a raíz de esto se inició una investigación por parte del DBA,⁸² y conjuntamente con la queja presentada por Rodolfo Usigli, jefe de la Sección de Teatro del DBA,⁸³ al parecer se decidió su destitución, la que finalmente no se concretó.⁸⁴

4. Nellie Campobello y su escritura

Nellie Campobello es conocida dentro de la cultura mexicana fundamentalmente por sus escritos, a pesar de que su rescate como literata se inició apenas la década pasada. El hecho de que no se haya obtenido un pleno reconocimiento a la danza y lo efímero de este arte, han provocado que se desconozca su trabajo dancístico fuera del campo. Sin embargo, sus creaciones en ambas áreas son parte de una misma búsqueda por explicarse su realidad y a sí misma, y por hablar de los problemas que le preocupan y sus inclinaciones políticas.

Para Nellie "las estructuras del lenguaje se parecen a las estructuras de la danza",⁸⁵ cada una tiene su gramática y sintaxis propias y, de la misma manera que los cuerpos danzan en el espacio, las palabras se mueven rítmicamente en su escritura.

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

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

En el género periodístico también publicó en noviembre de 1930, gracias a la ayuda del cubano Fernández de Castro, "Ocho poemas de mujer", que aparecieron firmados por Francisca en la *Revista de La Habana*. También publicó otros artículos, donde hacía comparaciones entre la ciudad de México y La Habana. En algunos se refiere al machismo que percibía en el trato que los cubanos les daban a ella y a su hermana al llamarles "mexicanitas" y dedicarles piropos. Nellie les respondió a esos hombres cubanos que estaban "demodé" porque "hoy estamos en 1930", refiriéndose al hecho de que en esa época las mujeres debían ser tratadas en otros términos: "Como mujer: La Habana masculina —hablo de la gente derramada en las calles— es un piropo directo a enrojecer a las niñas-muchachas de calcetín verde. La boca de todos esos hombres escupen las mismas palabras; yo creo que leen *Snappy*, *Vida callejera* o *El perfil de los días de agosto...*"⁸⁶

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

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

Dice la estudiosa inglesa Irene Matthews que en la escritura de Nellie Campobello existe un elemento que "convence y engaña al lector", la "frescura" de sus escritos, que le dan la apariencia de falta de conciencia. Esto sucede porque Nellie "recurre a una repetición juguetona de palabras, versos cuyos ritmos son a la vez infantiles y dancísticos".⁸⁷

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

A lo largo del tiempo se ha cuestionado la autenticidad de las obras de Nellie Campobello; se ha dicho, por ejemplo, que Germán List Arzubide o Martín Luis Guzmán fueron los verdaderos autores. Sin embargo, existen varios testimonios en contrario, como el del propio List Arzubide, quien sostiene que ella le mostró "en recortes y en pedazos cómo había ido escribiendo *Cartucho*, que me pareció, desde el principio, verdaderamente admirable. Esta ba rotundamente escrito... [Después que me lo entregó] no le agregué ni le quité nada, absolutamente nada. Lo respeté totalmente".⁸⁸

La sociedad patriarcal no sólo obstaculiza el desarrollo de las mujeres, sino que duda de sus capacidades y niega sus logros. El testimonio de List Arzubide es importante porque, a pesar de las repetidas veces que Nellie se dijo una mujer que no tenía roto nada por dentro y de sus exigencias de que la llamaran "señorita", el poeta afirma que por un breve periodo, en 1931, fueron amantes. Él guarda hasta la actualidad un gastado anillo que Nellie le regaló en agradecimiento por su apoyo para publicar *Cartucho*; también guarda recuerdos encontrados sobre su relación, a la que caracteriza de "conflictiva y loca por los celos y reclamos de Nellie", quien decía que al haber tomado la iniciativa para iniciar la relación amorosa, había actuado como hombre y no como una pasiva mujer, y eso la avergonzaba.⁸⁹

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

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

Cartucho es “la novela más poética y a la vez la más violenta de la Revolución”,⁹⁰ porque una pequeña niña describe hechos crueles y brutales con gran naturalidad, aceptando la violencia y la muerte como parte de su vida cotidiana, pero lo hace en forma irónica y divertida, sin pretender inspirar lástima. Algunos críticos han considerado que los mecanismos de narración que utiliza *Cartucho* son más afines al arte dramático que a la novela porque los planteamientos “inofensivos” que hace en un primer momento siempre tienen un desenlace inesperado.⁹¹

A pesar de su riqueza, esta obra no tuvo buena acogida y la publicación siguiente, *Las manos de Mamá*, se enfrentó a varios obstáculos, pues los escritores “no veían con simpatía que la mujer se ocupara en escribir”⁹² y mucho menos ella, que se mantenía apartada de los grupos hegemónicos de la cultura. Finalmente, Muñoz Cota publicó el libro en Juventudes de Izquierda, se convirtió en un “éxito de librería”⁹³ y obtuvo excelentes críticas de Martín Luis Guzmán, José Juan Tablada, Ermilo Abreu Gómez y la poeta Esperanza López Mateos, entre otros.⁹⁴ Fue reeditada en 1949 por la Editorial Villa Ocampo con ilustraciones de José Clemente Orozco.

Si en *Cartucho* había hablado de su madre como una mujer valiente y activa, en su segundo libro es Ella la protagonista central. Su madre es el eje de la vida de sus hijos, es bella, fuerte, los defiende y se cuestiona la realidad violenta que vive; se arriesga por protegerlos a todos (incluyendo a los revolucionarios) de la destrucción que proviene del poder patriarcal. Da una visión diferente de la mujer en la lucha revolucionaria, pues no es la soldadera, ni es una madre abnegada, ni representa “lo perfecto femenino —la ética del cuidado, la defensa de los débiles—. Mamá también defiende su propio ser”.⁹⁵ Es una mujer que está planteada como un “sujeto plural y productivo, capaz de generar (y no sólo reproducir)”.⁹⁶

En *Cartucho*, pero especialmente en *Las manos de Mamá*, Nellie desarrolla estrategias transgresoras en su escritura: logra hacer hablar a “lo silenciado, rescatar lo productivo de la función tradicionalmente reproductora, narra a partir del cuerpo entero de la madre”.⁹⁷ Elabora su autobiografía al recrearse

a sí misma y a su madre, pero también definiendo la identidad de la comunidad mexicana, del cuerpo social oprimido, por eso habla de *nosotros*, a diferencia de la autobiografía masculina del "hombre que se hace a sí mismo".

Queda como tributo a Nellie Campobello, el reconocimiento de que su producción textual, con la irresuelta polaridad entre el cuerpo lleno de la madre y el cuerpo desmembrado de la nación mexicana, constituye un inquietante cortocircuito en el sistema patriarcal mexicano y latinoamericano. Nellie Campobello intenta pagar la deuda de la sociedad mexicana a la "historia traicionada del villismo" con la escritura, al mismo tiempo que instituye un imaginario femenino que aún no logra anclar en las sociedades humanas.⁹⁸

Cartucho y *Las manos de Mamá* van más allá de la novela de la Revolución, son poesía en prosa "por su eficacia estética y conmovedora";⁹⁹ son poesía trasladada "al campo de la escritura sobre la guerra". A diferencia de los novelistas que se mostraban desilusionados de la Revolución, Nellie hablaba con el "coraje de quien había visto perderse las aspiraciones democráticas de la lucha armada".¹⁰⁰

Nellie Campobello fue la única voz femenina en la narrativa de la Revolución mexicana, y "da la versión lírica e íntima de la lucha armada, en contraposición a la versión épica que dieron los hombres".¹⁰¹ En sus obras introduce una innovación al presentar a las mujeres de la Revolución alejadas de la concepción tradicional de dependencia y sumisión; las de Nellie Campobello tienen voluntad propia y actúan conscientemente. Esto, aunado a que presenta el mundo interior de los revolucionarios y habla como parte del cuerpo social traicionado, señala a las obras de Nellie como una visión alternativa del movimiento armado: "una visión femenina de la catástrofe popular que rompe los límites de la poética y la ética convencionales".¹⁰²

A contracorriente de la cultura oficial Nellie Campobello hablaba de Francisco Villa como un héroe y forjador del México moderno, y se incorporaba al grupo de intelectuales que trataban de recuperar a esta figura revolucionaria, como Rafael F. Muñoz y Martín Luis Guzmán. Fue una postura valiente, porque la historia oficial sólo reconocía a caudillos como Carranza y Obregón, y ella se resistió a "esa gente bárbara que no admitía que nadie los contradijera en nada",¹⁰³ y mucho menos una mujer.

La admiración que Nellie le tenía a Villa y sus estrategias militares, la llevaron a considerarlo "después de Gengis Kan, el más grande guerrillero que ha existido", y le inspiró varios escritos de apoyo a la Revolución del norte en contra de los caudillos "oficiales", como Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. En julio de 1931 escribió un largo artículo por

el octavo aniversario del asesinato de Villa, y en 1932 en la misma revista publicó otro más, en el que sostenía que Villa no tenía pasado, que había nacido en 1910 “hecho hombre” y “capacitado para mandar y mover masas, estremecer pueblos”.¹⁰⁴ En 1935 Nellie también participó en una campaña periodística en favor de los hijos de Villa y su viuda, Austreberta Rentería, con el fin de que recibieran una pensión.¹⁰⁵

En 1940, después de realizar una investigación documental, recoger testimonios y visitar los lugares donde Villa desarrolló sus más importantes batallas, Nellie publicó el estudio histórico *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. En este libro, dedicado a Martín Luis Guzmán (quien, según algunas versiones, se había apoderado del trabajo de Nellie sobre Francisco Villa),¹⁰⁶ Villa sólo aparece como estratega, audaz militar y hombre solidario con las necesidades de un pueblo explotado, pero no aparecen sus ideales y propósitos para luchar, ni los logros obtenidos en esa lucha encarnizada. Para Nellie, Villa sólo existía en tanto guerrero,¹⁰⁷ y lo identificaba con el prototipo de masculinidad, mientras que a su enemigo Venustiano Carranza lo llegó a caracterizar como “mujeril”.¹⁰⁸

En sus escritos y declaraciones Nellie Campobello nunca se mostró crítica ante Villa; justificaba su actuación simplemente porque participó en una lucha que ella consideraba justa. Su visión de la historia y de la lucha armada se reducía al enfrentamiento entre “buenos y malos”.¹⁰⁹ Al bando de los buenos pertenecían Villa y el pueblo traicionado; los malos se adueñaron del poder e institucionalizaron la Revolución.

Para evidenciar la traición a la Revolución, que la tocó de manera muy directa y personal, Nellie se inició en la escritura y encontró, también aquí, la libertad. Afirmaba que el deseo de escribir le imponía “decir verdades en el mundo de mentiras en que vivía”,¹¹⁰ y la voz que encontró en su interior para decirlas fue la de su infancia.¹¹¹ *Cartucho* fue para Nellie “la travesura más grande que había cometido”¹¹² y *Las manos de Mamá*, un escape hacia su oasis y el pago de una deuda.¹¹³ Para List Arzubide lo que motivó a Nellie a escribir fue que siempre se sintió “atada a las luchas violentas de México, a la Revolución”.¹¹⁴

En contenido y forma, la literatura de Nellie Campobello no se aparta de su danza; ella hacía “escritura dancística” e “interpretación simbólica de los movimientos”,¹¹⁵ por eso era tan parca con las palabras. Decía que todo lo convertía “en imágenes”;¹¹⁶ que no era una escritora de adjetivos, sino de sustantivos y verbos, y que su literatura sólo era para dar “santo y seña de las cosas [y] de las personas”.¹¹⁷ Y eso precisamente hacía a su danza, colmada de imágenes expresivas donde se conjuntaban movimiento, sonido y plástica; un verbo vuelto acción y movimiento corporal, una síntesis de las cosas y los hechos.

5. El cuerpo problematizado: "lenguaje sagrado"

En 1940 se cerró una etapa del trabajo de Nellie y Gloria Campobello: publicaron *Ritmos indígenas de México* y, a partir de entonces, dirigieron sus intereses y formas de expresión hacia el ballet clásico.

Nellie siempre sostuvo que la danza mexicana "nace del propio ritmo del indio"¹¹⁸ y que para encontrar la entraña de la nación debían recuperarse "las líneas vivas de la cultura arcaica".¹¹⁹ El resultado de ese trabajo se sintetizó en *Ritmos indígenas de México*, firmado por las dos hermanas y publicado por Editora Popular, con ilustraciones de su hermano Mauro Moya.

Esa obra corresponde a la corriente indigenista que busca la autoafirmación de la cultura nacional frente a lo externo y su visión "pintoresca", y encontrar en lo indígena la auténtica mexicanidad. Para Nellie ése era el camino, pues en lo indígena veía lo original: "todo lo indio se vuelve para ella el espacio de la 'autenticidad', de una 'pureza' moral, ideológica que la separa de la inmoralidad folclorizante y con ella de una nación contaminada por el extranjero".¹²⁰

En el prólogo las Campobello dicen que su objetivo es difundir, a partir de su investigación rigurosa de los ritmos indígenas, los materiales de las danzas mexicanas que consideran auténticas (aquellas que pertenecen a rituales prehispánicos que han logrado sobrevivir sin influencias externas) y que deben ser el sustento de las futuras creaciones dancísticas con un "nuevo valor coreográfico auténtico".¹²¹

Para ellas la danza mexicana había sido desvirtuada y mistificada porque sólo se atendía "los oropeles y espejos" de los danzantes; criticaban a quienes con afán turístico sólo veían lo pintoresco y se olvidaban del "verdadero valor, aunque carezca de brillo, en los bailes de nuestros indios".¹²² Sólo al recuperar ese valor se evitaría la espectacularización de la danza tradicional, como los jarabes tapatíos en puntas o con pasos de tap, o los bailes mexicanos creados por "bailarinas irlandesas o húngaras transplantadas a Norteamérica".¹²³ Asimismo, podrían ser modificadas las danzas que en ese momento se tomaban como originales y que en realidad eran "el mayor enemigo de la plástica de nuestros indios, y constituyen, con su sabor importado, barreras infranqueables para que las líneas puras de los aborígenes lleguen hasta los espectadores".¹²⁴

Señalaban que para llegar a lo auténticamente indígena de la danza y reconocer su valor plástico era necesario olvidarse de lo superficial y estudiar los movimientos de cada pueblo para que el ritmo partiera de lo interno, de su verdadero origen. Esto sólo podía lograrse por medio de un "estudio visual" para leer las "líneas puras" en los cuerpos de los indígenas y descubrir el "movimiento natural de la raza".¹²⁵ Así, debía comprenderse el ritmo al cami-

nar, sus gestos, sus movimientos y actitudes en reposo "para discernir lo que en cada baile es ritmo original o ritmo postizo".¹²⁶ Al conocer esos movimientos naturales, el estudioso de las danzas tradicionales podía aprender y ejecutar la verdadera. Esto significaba que el y la bailarina académicos debían poner su cuerpo "al servicio" de la danza indígena.

Para las Campobello los indígenas "hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua"; su acostumbrado silencio hace del cuerpo su verdadero medio de expresión. Así, para descubrir su "lenguaje sagrado", conocerlos, "entrever lo que hay en ellos de profundamente humano —lo que son en la intimidad, lo que hacen en su vida común y en su soledad, lo que valen, lo que su existencia tiene de aspiración o de impulso"¹²⁷ hay que entender su cuerpo. Sólo así se podrá conocer

lo que hay siempre en las razas que no pueden vivir su vida propia: secretos de una belleza y de un dolor que se recatan. De este modo, sin saberlo, ellos nos han comunicado con su solo ritmo grandes posibilidades estéticas y expresiones de un dolor que se acentúa al no querer formular. Hemos comprendido así lo que ellos no se hubieran atrevido a decir de otro modo.¹²⁸

Ritmos indígenas de México es un libro pionero en su tipo y fundamental para la danza de nuestro país y sin embargo no se le ha difundido ni reconocido su importancia. Es un estudio antropológico que vence el reto de utilizar la palabra para explicar al movimiento y sus dimensiones espacio-temporales. A veces a Nellie sólo le queda la poesía y sus metáforas para explicarlo.

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

En busca de ese "lenguaje sagrado", en el libro explican los ritmos mayas, los de Michoacán, los tarahumaras, los yaquis, los de Oaxaca, los del Estado de México y los de Jalisco. En cada caso y auxiliadas de dibujos sencillos, hacen referencia a los movimientos cotidianos de cada grupo indígena, localizan los impulsos corporales y señalan que la configuración física determina los

movimientos; hablan de sus bailes populares, de sus coreografías e indumentarias. Describen las cualidades de cada grupo indígena: los mayas se mueven con dignidad y brio; los varones de Michoacán están influidos por el ritmo de las mujeres, por eso tienen un andar relajado, son humildes y tímidos; los tarahumaras tienen posturas originales, son atléticos, ágiles y precisos, se mueven con dignidad; los yaquis se mueven rápida y enérgicamente, son expresivos y esencialmente guerreros; de los indígenas de Oaxaca retoman a las mujeres tehuanas, que guardan una quietud corporal y solemne, pero su danza no es auténtica sino "impuesta"; los indígenas del Estado de México tienen una expresión ceremonial y su actitud es recogida; los de Jalisco tienen un caminar flácido e impreciso y sus movimientos son elegantes y bellos.

Al hablar de los indígenas como grupo marginal, las Campobello lo hacían, aunque sin mencionarlas directamente, de las mujeres, quienes tampoco "pueden vivir su vida propia" y por medio del cuerpo dicen lo que "no se hubieran atrevido a decir de otro modo".¹²⁹

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

Hacia los cuarenta, gracias al trabajo de las Campobello, la estabilidad de la END y al apoyo gubernamental que habían recibido, la danza escénica académica se encontraba fortalecida. Ya había bailarinas y bailarines capacitados técnicamente, un oficio coreográfico acumulado por la experiencia y un público más o menos cautivo. Las creadoras del campo dancístico tenían la posibilidad de construirse a sí mismas como artistas.

Además de las Campobello, otros coreógrafos, maestros y bailarines hacían propuestas similares, tendientes a una danza mexicana, pero ellas supieron estar en el lugar indicado y demostraron su gran talento para encabezar ese movimiento. Algunos de esos artistas eran maestros de la END; otros trabajaban de manera independiente, pero compartían su interés en realizar estilizaciones de la danza mexicana para llevarla al foro, tratando de conservar su espíritu "auténtico". A ese grupo de maestros, que parecen influidos por las posturas artísticas de la escuela Denishawn norteamericana, pertenecen los solistas Yol Itzma, la norteamericana Dora Duby, Xenia Zarina y el mexicano Sergio Franco. También se presentaban compañías como la de Interpretaciones Aztecas y Mayas en 1934 y 1935, que buscaba hacer reconstrucciones arqueológicas apoyadas en especialistas, como Manuel Gamio.

Por otro lado, el grupo de Lettie Carroll continuaba trabajando y el país recibía a algunos solistas y grupos extranjeros que incluían repertorio de danzas mexicanas. También visitaron México otros solistas y compañías que no

seguían esa línea, pero que presentaban un repertorio variado para el público seguidor de la danza, como en 1934 la compañía de Michio Ito con sus "reconstrucciones orientales".

Además, la burocracia cultural cardenista apoyó otros espectáculos nacionalistas, indígenas y del teatro de revista, que se presentaron en el máximo foro de la cultura nacional en 1937.¹³⁰

En ese contexto, la propuesta estética de las Campobello se fue transformando gradualmente hasta inclinarse en definitiva hacia la danza académica; sus intereses particulares, así como las influencias que recibieron, fueron definitivas para ese nuevo trabajo, enfocado a la enseñanza y práctica del ballet clásico, al que recuperaron en tanto técnica y en tanto lenguaje expresivo. De nuevo, serían las Campobello quienes encabezarían un nuevo proyecto dancístico que daría proyección al ballet clásico mexicano.

Otro hecho que influyó en su trabajo fue la llegada a México de Waldeen y Anna Sokolow. Su lenguaje era nuevo para el país y, en la medida en que se incorporaron de lleno a la ideología cardenista revolucionaria, la danza moderna se constituyó como un proyecto dancístico alternativo al de la END. Como la danza moderna recibió apoyo de la burocracia cultural (inclusive se formó una compañía oficial, aunque desapareció casi de inmediato), las Campobello perdieron su hegemonía dentro del campo dancístico, rompieron con el director del DBA, Celestino Gorostiza, e iniciaron casi en forma independiente su trabajo (aunque siempre como parte de la institución, de la que provenían sueldos e instalaciones).

Con el respaldo de su experiencia, su importancia dentro del mundo cultural nacional y el apoyo que les brindaron importantes intelectuales y artistas, las Campobello fundaron con subsidio directo del presidente Ávila Camacho la primera compañía profesional de ballet del país.

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

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

A pesar del nacionalismo, desaparecieron de su trabajo coreográfico los tintes aguerridos y revolucionarios de los ballets de masas, razón por la que fue aceptado por el nuevo régimen de unidad nacional. Éste sólo aceptó al discurso del nacionalismo revolucionario "sentimental" y "decorativo",¹³¹ más cercano al ballet clásico. Este viraje ideológico y estético de la clase política en el poder pudo influir en el cambio de las propuestas de las Campobello; quizá también por ello Nellie dejó de escribir o porque, como dice Emmanuel Carballo, "agotó su temática y no tuvo nada más que contar".¹³²

Desde su primer acercamiento a la danza Gloria Campobello había descubierto su vocación por el ballet. A lo largo de su trabajo había desarrollado diversas propuestas coreográficas que mostraban las tendencias de la época, pero quizá en el fondo sus fines eran otros. Si bien estaba lejos de la práctica del ballet no se había separado del sueño que desde 1925 acariciaba. A partir de 1935 las Campobello eran maestras de técnica de ballet; en 1937, Gloria había creado *En la escuela o Una clase de técnica clásica*, donde sin mayor elaboración la clase de ballet se llevaba al foro. En 1938 estrenó *Evocación*, dedicada "a la memoria del genio creador de Marie Taglioni", por lo que es fácil deducir el contenido de la coreografía. También ese año había presentado su versión de *Las sílfides*, que realizó a partir de la única versión que pudo haber conocido, la del Ballet de Montecarlo en 1934, y "la suya fue una verdadera creación... [pues] logró captar toda la esencia y el estilo"¹³³ de esa obra original de Fokine. Además, introdujo elementos novedosos, como la aparición en el foro de dos hombres en lugar de uno solo. Otras obras también anunciaban el cambio de concepción de Gloria Campobello y la END, así como los propios planes y programas de estudio que cada vez enfatizaban más el estudio del ballet clásico como técnica formativa.

Estos antecedentes, más la influencia decisiva de Martín Luis Guzmán, quien conocía de cerca los Ballets Rusos y les reconocía gran valor artístico, y el deseo de proyectar a su hermana Gloria como una *ballerina*, llevaron a Nellie Campobello a impulsar el proyecto del Ballet de la Ciudad de México, a crear un nuevo repertorio y a reponer obras tradicionales del ballet, aunque nunca más volvió a bailar. Nellie carecía de los conocimientos que tenía su hermana en esa especialidad; además, había rebasado con mucho el límite de edad en que es posible adquirir esa técnica académica; a los cuarenta años era muy tarde para entrenarse seriamente en el ballet. Sin embargo, debió haber sido muy doloroso apartarse del escenario, pues era "una mujer que nació absolutamente para bailar. Lo hacía con sangre, con pasión... Se volvía loca por bailar. Como si la locura le viniera a través de la danza... [y a través de ella] hacía sentir"¹³⁴ su poder.

En 1940 Gloria ya casi cumplía treinta años, pero había seguido una educación más formal en el ballet y se le presentaba la última oportunidad de

desarrollarse como *ballerina*; además había alcanzado importante experiencia en el montaje de obras utilizando al ballet como lenguaje dancístico.

Nellie se concentraría en su trabajo como directora de la Escuela y como coreógrafa en diversas obras cortas de la compañía. Según la propia Nellie, "Gloria era sistemática, era una académica. Yo no, yo soy una serie de nudos vírgenes de los cuales puede usted desarrollar todo lo que quiera".¹³⁵

Martin Luis Guzmán se encargó de solicitar los apoyos para formar la nueva compañía. Había viajado por Estados Unidos y Europa, donde había asistido a numerosas funciones de ballet y "se dio cuenta de las grandes posibilidades expresivas que encierra el lenguaje mimico del baile", por lo que promovió la "necesidad de dotar a México de un cuerpo de baile digno de su tradición coreográfica secular y del talento mínimo innato de su pueblo".¹³⁶

Con ese fin, en 1941 pidió y consiguió el apoyo del director general de Educación Estética, Benito Coquet, tras advertirle: "Le demostraré a usted que podemos organizar una función de ballet con artistas netamente mexicanos y con un repertorio clásico: *Las silfides*, *El caballero de la rosa* [sic], por ejemplo. Ponga usted a mi disposición \$5,000 —cantidad suficiente para organizar la representación— y si ésta no resulta con buen éxito, le devolveré el dinero".¹³⁷

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

El repertorio presentado, cuya única obra original era *Variaciones de otoño* de Nellie Campobello y Linda Costa, refleja la línea artística que se pretendía dar a la compañía, y las influencias recibidas por medio de las compañías extranjeras que en 1941 y 1942 habían visitado el país.¹³⁸ Éstas eran el Original Ballet Ruso del Conde Vassili de Basil con repertorio de obras tradicionales y de nuevos coreógrafos,¹³⁹ y el American Ballet Theatre, bajo la dirección de Lucia Chase, con bailarines como Alicia Markova y Anton Dolin, y que traía obras del repertorio tradicional y de coreógrafos innovadores como el propio Dolin, Agnes de Mille y Antony Tudor. Esa compañía, además, permaneció por casi seis meses en México en 1942 y trabajó con artistas como Chagall, Lichine y Massine, quienes se relacionaron con el campo dancístico mexicano. Esto permitió un intercambio entre artistas extranjeros y mexicanos,¹⁴⁰ quienes en su mayoría colaborarían posteriormente con las Campobello. A su vez, ellas tuvieron oportunidad de conocer la forma organizativa de una gran compañía que constaba de un numeroso elenco y repertorio.

Estas prestigiosas compañías extranjeras habían contribuido a que en México se formara un público asiduo al ballet y al repertorio conocido, y que aplaudieron la propuesta estética de la nueva compañía mexicana. Esto también tenía su riesgo, porque el público y la crítica fácilmente podrían hacer comparaciones (muy difíciles de superar), pues en general las compañías extranjeras fueron muy bien apreciadas en México. La misma Nellie Campobello, contra su costumbre, pues usualmente se mostraba muy crítica, escribió en 1942 un artículo elogiando al American Ballet Theatre, especialmente a Dolin y a Irina Boronova.¹⁴¹

Dentro de este contexto, la función de gala de Jalapa consiguió el apoyo del presidente Ávila Camacho y del secretario de Gobernación, Miguel Alemán, quienes subsidiaron la creación del Ballet de la Ciudad de México, A.C., en junio de 1942. El Consejo Directivo quedó formado por Martín Luis Guzmán, presidente; Gloria Campobello, secretaria; Nellie Campobello, tesorera, y José Clemente Orozco, vocal; además de varios funcionarios públicos como sus impulsores.¹⁴²

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

La temporada de la compañía recibió amplia difusión, donde se explicaban los objetivos que pretendían. Nellie declaró que su fin era crear una compañía integrada exclusivamente por mexicanos y que, al igual que la Orquesta Sinfónica de México, "sirva de instrumento artístico para expresar los valores tanto universales como nacionales del baile".¹⁴³ En la misma crónica se anunciaba la futura presentación del ballet *Cuando era otro el dios*, evocación de la antigua Tenochtitlan, basado en argumento de Martín Luis Guzmán y con la música de Stravinsky de *La consagración de la primavera*. La obra nunca fue estrenada, pero es una clara muestra del trabajo que el Ballet de la Ciudad de México pretendía realizar: retomar el concepto moderno del ballet y la música para crear obras que recuperaran los temas mexicanos, al igual que los Ballets Rusos habían hecho en su momento y con gran aceptación en el mundo. Por fin se realizaba la idea que Vasconcelos había manifestado a inicios de los años veinte: la síntesis de danza académica y elementos nacionalistas.

Las obras que se presentaron en el debut de la compañía en 1943 fueron tres estrenos de Gloria Campobello: *Umbra* con música de Franz Schubert, libreto de Gloria Campobello y José Clemente Orozco, diseños del mismo Orozco; *Alameda 1900* con música de Hernández Moncada, Alfredo Pacheco, Abundio Martínez, Salvador Morler, A. de la Peña, L. Espinosa, Lerdo de

Tejada, Juventino Rosas y Émile Waldteufel, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Julio Castellanos, y *Fuensanta* con música de Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva, Domínguez Portas, Jesús Martínez y Ricardo Castro, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Roberto Montenegro.

Además se repusieron *Las silfides* en la versión de Gloria Campobello según la coreografía original de Fokine, música de Chopin y decorados de Julio Castellanos; *La siesta de un fauno*, versión de Nellie Campobello según la coreografía original de Nijinsky, música de Debussy y diseños de Julio Castellanos; y *El espectro de la rosa*, también con la adaptación de Nellie Campobello a la coreografía original de Fokine, música de Carl María von Weber y escenografía de Carlos Orozco Romero. En esta última Nellie Campobello incorporó una innovación, pues el papel protagónico lo realizaba una mujer, la bailarina Armida Herrera.¹⁴⁴

A pesar de los objetivos que perseguía la compañía, en algunas de las obras originales recuperaban elementos del ballet romántico y no del moderno, como en el caso de *Fuensanta*, cuyo argumento casi reproducía el de la obra cumbre del Romanticismo, *Giselle*, con la diferencia de que en el ballet mexicano el poeta finalmente moría al seguir a su amada, un ser incorpóreo que hacía recordar a las silfides del siglo XIX.¹⁴⁵ En cambio, *Umbral* (en la cual Orozco participó por primera vez como escenógrafo y coautor del argumento) era una obra de gran modernismo y hablaba de las experiencias que vivía una adolescente al conocer las pasiones del egoísmo, vanidad, odio, dolor y amor. Nellie decía que *Umbral* sí era un ballet moderno con técnica académica,¹⁴⁶ y muchos críticos le festejaron éste por ser un contraste del Romanticismo y un “golpe violento de modernidad; el ballet filosófico por excelencia, sin puntas ni gasas, ni *pas de quatre*”.¹⁴⁷ Al parecer la búsqueda estética de Gloria la llevaba a esos nuevos conceptos del ballet, quizá gracias también a la influencia de Orozco y su plástica monumental, así como al apoyo escenográfico que el muralista ofreció a las obras de la compañía.

La temporada de 1943 del Ballet de la Ciudad de México contó con una abundante asistencia y después recibió muy buenas críticas, especialmente en el semanario *Tiempo*, dirigido por Martín Luis Guzmán. Los cronistas vieron en esa compañía la posibilidad de que la danza mexicana alcanzara “un rango universal, parecido al de la pintura mural”, y que nada tenía que envidiarle “a las sutiles estilizaciones de la coreografía rusa”.¹⁴⁸

Contra esta opinión, el crítico musical Arturo Perucho escribió que la compañía seguía la línea del ballet tradicional y no lograba “la creación de nuevas y modernas formas estilizadas de ballet mexicano”.¹⁴⁹

Para impulsar a la compañía, al concluir la temporada se realizó una gira por Torreón, Coahuila, en septiembre de 1943. En noviembre, para conme-

morar el XXXIII Aniversario de la Revolución, evento organizado por el Partido de la Revolución Mexicana, regresaron al PBA. Repusieron *Umbral* y estrenaron el ballet simbólico *Obertura republicana* con coreografía de Nellie Campobello; argumento sobre el triunfo de la lucha revolucionaria de Martín Luis Guzmán; música de Carlos Chávez, arreglo basado en música popular de la época revolucionaria; y diseños de José Clemente Orozco también inspirados en la temática revolucionaria. Con esta obra Nellie Campobello retomó sus trabajos anteriores de corte político y nacionalista, seguramente los de su preferencia, y trató el tema con el lenguaje del ballet clásico que a primera vista parecería serle ajeno.

Una crónica festejó esa obra como un "auténtico 'Viva México'" sobre la lucha revolucionaria que "haría honor a México en cualquier escenario extranjero".¹⁵⁰ En otra se decía que

Tuvimos también nuestras evocaciones revolucionarias con el Ballet *Obertura republicana* que sobre bien acordados contrapuntos (*La Cucaracha* y *La Adelita*) y otras marchas populares y de la revolufia, nos trasladan a los tiempos de nuestra epopeya interna, con avances, atrincheramientos, cortamientos de cartucho y toda la cosa; que los muchachos desempeñaron con bastante tino y con voluntad de quedar bien.¹⁵¹

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

En la compañía Nellie mostró de nueva cuenta sus actitudes autoritarias, pues muchas veces sin razones aparentes destituía o nombraba bailarines y, contradiciendo a su discurso público y su nacionalismo estético, discriminaba a quienes tenían rasgos indígenas. Como otras artistas e intelectuales de la época, lucía hermosos trajes mexicanos, "sinónimo de inocencia, belleza y naturaleza";¹⁵² era su afán de mexicanidad, una manera de vestirse de México, de mostrar su nacionalidad y orgullo por ella. Nellie tenía una predilección por el traje de sandunga que, al parecer, como en el caso de Frida Kahlo, "no fue simplemente porque le pareció bonito. En México, las mujeres del Istmo de Tehuantepec tienen fama de ser guapas, fuertes, valientes, mandonas y, sobre todo, se dice que dominan a los hombres".¹⁵³

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

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

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

A pesar de ello, Gloria logró refuncionalizar esos conceptos según sus necesidades expresivas y de realización profesional; a partir de éstas estableció su "red de seducción"¹⁵⁴ para con el espectador y la espectadora. Es imposible conocer los motivos personales que tenía Gloria para bailar, pero en la medida en que ella participaba activamente en la construcción de su danza y de su cuerpo y que desplegaba un gran esfuerzo físico y además creativo (como maestra, coreógrafa, ensayadora, organizadora y responsable de la compañía) se resistía a concebirse simplemente como objeto de deseo o como objeto pasivo que seguía dictámenes. Ella tenía control sobre su danza, "manipulaba el que-hacer escénico"¹⁵⁵ y, por tanto, actuaba como sujeto creador y controlador de su historia.

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

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

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

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

Aunque las y los bailarines respetaban a las Campobello, Nellie se imponía por medio del terror que les provocaba, mientras Gloria se había ganado el reconocimiento por su trabajo. Además de entrenarse técnicamente e impartir las clases avanzadas, era la primera bailarina y coreógrafa de la compañía. Esto, para un y una profesional, es suficiente razón para llegar hasta a venerar a la "señorita Gloria".¹⁵⁶

También Nellie se encargaba de hacer coreografía, pero su manera de trabajar era menos formal y académica, y apelaba más a la creatividad y sensibilidad de los bailarines. Sin embargo, según testimonios de Felipe Segura (bailarín de la compañía), las coreografías que creó Nellie eran ensayadas, pulidas y llevadas al foro por Gloria. Ésta "no hacía concesiones de ninguna clase, sabía exactamente lo que quería. Las tres grandes temporadas que el Ballet llevó a cabo en el PBA fueron producto de su trabajo y esfuerzo personal".¹⁵⁷

La segunda temporada del Ballet de la Ciudad de México inició el 16 de febrero de 1945 en el PBA. Esta vez se presentaron cinco estrenos. De Gloria Campobello: *Pausa* con música de Beethoven, escenografía y vestuario de Orozco; *Circo Orrín* con libreto de Martín Luis Guzmán, música de varios autores y arreglo de Hernández Moncada, diseños de Carlos Mérida. De Nellie Campobello se estrenaron *Vespertina* con música de Mozart y diseños de Antonio Ruiz, e *Ixtepac* con arreglos musicales de Eduardo Hernández Moncada, escenografía y vestuario de Carlos Mérida. Y el estreno de la versión de Enri-

que Vela Quintero a la coreografía de Leónide Massine *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla y diseños de Roberto Montenegro.¹⁵⁸

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

En la temporada de 1945 la compañía se enfrentó con problemas internos; varios de sus bailarines importantes salieron a unos días de iniciar la temporada porque no recibieron un aumento de sueldo prometido. Esto se ventiló en la prensa y además se criticó el trabajo de la compañía en general. "¿Puede haber ballets sin bailarines, sin maestros, sin coreógrafos y únicamente a base de pintores y modistos? ¿Por qué no deja el Ballet de la Ciudad de México de imitar superficialmente a los grandes conjuntos y en vez de ello adopta sus sistemas de trabajo, contrata a sus maestros, implanta su disciplina, atrae a sus coreógrafos?"¹⁵⁹

Otra crítica adversa fue la de Gutierre Tibón, quien consideraba que las obras, los coreógrafos y los bailarines de la compañía eran muy deficientes.¹⁶⁰ También tuvieron críticas positivas como la de Carlos González Peña, quien decía que el intento del Ballet de la Ciudad de México de darle al ballet mexicano una "fisonomía nacional" y convertirse en una compañía con "nacional arraigo" sólo podría ocurrir con el tiempo y aún era muy joven. Festejaba las presentaciones de la compañía, porque mostraban obras de "ballet puro", como *Las sílfides*, donde las bailarinas habían mostrado gran nivel, por lo que "podría presentarse con dignidad en cualquier escenario del mundo". González Peña consideraba que con *Obertura republicana*, *Circo Orrín* y *Alameda 1900*, el repertorio "auténticamente" mexicano, la compañía tenía su mejor trabajo.¹⁶¹

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

no es una improvisación, sino el resultado de más de diez años de trabajo diario, continuo, intenso, inteligente, de las hermanas Campobello. Ellas han educado en el arte de la danza, desde los primeros pasos, a un numeroso grupo de jóvenes. Ellas fueron las primeras en idear y realizar ballets de grandes conjuntos al aire libre. Ellas hicieron el más profundo, completo, y tal vez único estudio técnico de las danzas folclóricas mexicanas. Ellas le han dado vida a la única organización formal de ballet clásico que existe en toda la nación. Ellas

han sido, y son, las más fecundas coreógrafas y argumentistas, y por si no fuera suficiente tan brillante esfuerzo, una de ellas, la primera bailarina, es una ejecutante cuyas posibilidades y dotes personales pueden llevarla a los primeros escenarios del mundo. Nuestra patria cuenta en su historia con muy ilustres mujeres en el campo de las artes y quisiéramos que llegara el momento de las liquidaciones, que no ha llegado todavía, para ver qué lugar corresponde a las hermanas Campobello.¹⁶²

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

A su regreso nuevamente tuvieron funciones, esta vez en el Estadio Olímpico el 4 de noviembre de 1946, como parte de un evento oficial en honor del presidente electo Miguel Alemán: Gloria Campobello montó para esa ocasión *Aleluya* con música de Strauss. Con la consigna de Nellie Campobello: "los charros también bailan valsés", los trajes de los bailarines fueron de charro y el vals, *El emperador*.¹⁶³

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

La relación de las dos compañías se había iniciado desde 1942, cuando Dolin y Markova habían venido a México como parte del American Ballet Theatre. Las Campobello los habían conocido personalmente, inclusive Nellie decía tener numerosas cartas de amor que le había escrito Dolin,¹⁶⁴ y ahora se disponían a trabajar conjuntamente, intercambiar coreografías y bailarines y, sobre todo, brindarle la oportunidad a Gloria de bailar obras del repertorio tradicional con Dolin, un excelente primer bailarín a cuyo nivel todavía no llegaba ninguno de los mexicanos. Este trabajo representaba un enorme reto para la compañía y especialmente para Gloria, quien compartiría los papeles principales en *El espectro de la rosa*, *Feria* y *Alameda 1900*.

Como parte de la promoción de la temporada de 1947 apareció un artículo que mencionaba las críticas que se le hacían al Ballet de la Ciudad de México, ante las cuales Nellie Campobello, "guapa mujer con varios kilos

de inteligencia dentro del cerebro, y una pasión por el baile clásico" decía que "las desilusiones no se toman en consideración cuando se hace una obra", por lo que continuarían con su trabajo. El cronista recordaba que al momento de fundarse la compañía, Nellie había prometido no aparecer como bailarina, pero para la temporada de 1947 estuvo a punto de romper esa promesa y "saltar como la rubiecita Gloria, su hermana, al tablado, estremecible siempre bajo su cuerpo blanco, ágil y redondo". A diferencia de ese cuerpo blanco, el cronista se refería a las demás bailarinas como "sombras morenas de la Pavlova, trigueñas, renegridas, con el músculo fanático de la carne y la gracia fanática en el espíritu".¹⁶⁵

La presencia de Dolin y Markova era un reconocimiento para el trabajo de las Campobello y el ballet mexicano. Ambos artistas se amoldaron a las condiciones; Dolin respetó la versión de Gloria Campobello de *Las sílfides* y bailó el ballet *Feria* de Nellie Campobello como "el charro terrible"; Markova bailó el papel protagónico de *Ixtépec* con traje de sandunga, aunque en un principio se había negado pues creía, después de ver a Nellie haciéndolo, que no sería capaz de imitarla; ésa fue la razón por la que Nellie estuvo a punto de romper su promesa.

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

La primera función de una temporada de veintitrés que dieron en 1947 el Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Markova-Dolin fue el 25 de agosto y presentaron un amplio repertorio, además del estreno, *Feria* con coreografía de Nellie Campobello, música de Blas Galindo, argumento de Martín Luis Guzmán y decorados de Antonio Ruiz.¹⁶⁶ En los créditos Nellie Campobello aparecía como directora general, Anton Dolin como director artístico y Carlos Chávez y Robert Zeller encargados de la dirección de orquesta.¹⁶⁷

Las críticas sobre esta temporada fueron muy positivas. La apertura del Ballet de la Ciudad de México fue festejada y se reconoció el nivel de los bailarines mexicanos.¹⁶⁸ Una crítica decía que "Nuestro ballet es una realidad brillante obtenida merced a la comprensión de sus dirigentes que abandonando el encasillamiento en un mal entendido nacionalismo intransigente han aceptado la cooperación de bailarines y coreógrafos extranjeros que han aportado sus experiencias y sus conocimientos a la madurez del espectáculo".¹⁶⁹

Sobre el estreno de Nellie Campobello, *Feria*, hubo comentarios especiales porque Dolin había dado "sorprendente realismo" al personaje del Charro y la obra era resultado de la investigación que había realizado Nellie de mate-

riales folclóricos; además, había logrado conjuntar la danza, música y diseños con gran maestría.¹⁷⁰ Según Blas Galindo, *Feria* fue la primera obra del ballet clásico donde se logró un verdadero equipo entre coreógrafa y compositor.¹⁷¹ El argumento era muy sencillo; giraba en torno del Charro, un personaje pendenciero, agresivo y sensual que iba en busca de mujeres a la feria de un pueblo para conquistarlas. Aunque era temido, el Charro se incorporaba a la fiesta en forma pacífica. También se hacía referencia a las jerarquías políticas dentro de la comunidad para disponer las fiestas y presentación de danzantes, pues Nellie Campobello no desperdiciaba oportunidad para hacer señalamientos sobre la realidad política.

A diferencia de los buenos comentarios que despertó Dolin como el Charro, la interpretación de Markova en *Ixtepec* no fue del agrado de todos, y el público sólo le aplaudió "por lo que significa de buena voluntad para identificarse con nuestras danzas... Diremos que nos hubiera gustado más ver bailar *La Sandunga* y *Dios nunca muere* [...] por auténticos aborígenes oaxaqueños, con sus típicos trajes y sus característicos conjuntos musicales".¹⁷² Sobre el resto del repertorio también hubo comentarios positivos:

Obra encantadora; un verdadero primor, plástico y rítmico, es *Vespertina*, estampas de Watteau con música de Mozart; un ballet puro (como puro) se nos presenta *Silfides* —en el que movimientos y actitudes de las bailarinas, sugeridos por el motivo musical, se resuelven en una fiesta de ritmos y colores. Siempre es grato para nuestro público recordar nombres y épocas de Diaghilev, Nijinski y Lichine. Por eso aplaudió premiando la buena copia lograda de la magnífica concepción rusa del poema líricoliterariomusical francés del mítico tema griego: *La siesta de un fauno*.¹⁷³

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

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

moderna; en contraste, la END y el Ballet de la Ciudad de México perdieron proyección.

7. El último camino: abandono y pérdida

Además de los cambios políticos y la salida de los y las bailarinas, en la desaparición del Ballet de la Ciudad de México influyó la pérdida de interés de Gloria por la compañía.¹⁷⁴

Cuando llegó la temporada de 1947 a Gloria se le abrieron múltiples posibilidades artísticas para realizarse como bailarina. Contaba con la aprobación y elogiosos comentarios de Anton Dolin, pero no se atrevió a buscar nuevos horizontes como los otros bailarines. Quizá por el temor de competir con mejores y más jóvenes bailarinas, quizá porque no quiso apartarse del país o por la relación de dependencia que vivía con su hermana mayor, el hecho es que retornó a las Misiones Culturales con el afán de rescatar las danzas mexicanas.¹⁷⁵

Gloria trató de separarse de Nellie y tener una vida independiente. Según el pintor y muralista Melchor Peredo, se casó con él clandestinamente en 1948 después de quedar embarazada, pero la relación se deshizo. Aunque hay versiones que acusan a Nellie de causar el aborto de Gloria,¹⁷⁶ el mismo Peredo relata el rechazo que ella tenía a la maternidad porque "le parecía horrible sentirse deformada por el embarazo, no quería deformar su cuerpo de bailarina".¹⁷⁷

Nellie hizo todo lo posible para que ese matrimonio se anulara, mientras que nunca impidió la relación de Gloria con Orozco, quien la admiraba, la dibujaba, la consideraba su "musa", además de escribirle apasionadas cartas. Quizá la razón de esa apertura se debía a la importancia estratégica y artística de Orozco dentro de la compañía.

Existen otros nombres relacionados amorosamente con Gloria, como el pintor Julio Castellanos en los años treinta¹⁷⁸ y Fernando Shaffenburg dentro del Ballet de la Ciudad de México;¹⁷⁹ inclusive List Arzubide asegura que Manuel Maples Arce se enamoró de ella y le dedicó un soneto a finales de los veinte.¹⁸⁰ Todo ello queda como parte de las historias que se han tejido alrededor de su vida.

Cierto es que la relación de dependencia que existía entre las hermanas Nellie y Gloria les había permitido realizar su trabajo en la danza. Nellie transformó su vida y su proyecto artístico para apoyar a Gloria, inclusive dejó de lado la literatura. En 1972 afirmó que ella lo hacía todo por su hermana Gloria; "no vale la pena hablar de mis danzas. Eso lo hice ayudando a mi hermana Gloria. Yo no buscaba un lugar en el baile. Yo cumplí, caí por acompañar a mi

hermana. El baile sólo se puede tener como un lujo, como cantar una canción para uno, una de esas canciones llaneras del Norte, del campo".¹⁸¹

Independientemente de la importancia que la END y el Ballet de la Ciudad de México tenían para Nellie, éstos cobraban una mayor dimensión porque había visto en ellos la posibilidad de impulsar la carrera de Gloria. A cambio, Nellie le exigía a su hermana entrega total e intervenía en su vida privada, como en la del resto de sus hermanos, y la acusaba de "no tener deseos de triunfar". Por su parte, Gloria como "mujer moderna, tenía necesidad de ser ella misma, de afirmarse, de hacer lo que se le diera en gana. No tenía por qué sacrificarse. Lo que pasa es que Nellie era terrible, era como su mamá y no podía decirle 'no', por eso hacía las cosas a su manera, aunque fuera a escondidas".¹⁸²

Existen testimonios en los cuales Gloria aparece hacia finales de su vida rendida ante el alcohol, pero todavía intentando rebelarse contra su hermana.¹⁸³

Después de la temporada de 1947, con la casi desintegración del Ballet de la Ciudad de México, las Campobello se refugiaron en la END y quedaron aisladas del resto del campo dancístico mexicano y de los proyectos culturales oficiales. Continuaron con su trabajo docente; siguieron impartiendo clases y creando coreografías escolares, pero nunca más tendrían la proyección que habían logrado en sus tres temporadas, aunque el público y la crítica las tuvieron presentes por mucho tiempo después de su casi desaparición. En 1951 se dieron las últimas funciones del Ballet de la Ciudad de México en una gira por las ciudades de Chihuahua, Parral, Ciudad Juárez, Villa Ocampo y Ciudad Camargo para apoyar una campaña de construcción de escuelas. El repertorio fue: *Las sílfides*, *Alameda 1900* y *El lago de los cisnes* (versión de Felipe Segura). Los bailarines principales fueron Gloria Campobello, Felipe Segura y Sonia Castañeda, además de muchos otros integrantes. Gloria bailó por última vez en 1957, en *Umbral*, interpretando uno de los papeles más importantes para su carrera.

La END siguió sus actividades pero sin todo el apoyo oficial que demandaba Nellie, aunque seguía siendo una escuela dependiente del INBA. Ella se quejaba de la falta de subsidio,¹⁸⁴ refiriéndose a las trabas burocráticas que les ponían para la producción de obras nuevas. Las Campobello se aislaron aún más del resto del campo dancístico; el apoyo de Martín Luis Guzmán fue definitivo para mantenerse al frente de la Escuela a pesar de las diferencias con la burocracia y el proyecto cultural de los diversos gobiernos a partir de Miguel Alemán. Su otro gran sostén, Orozco, había muerto en 1949.

Hicieron un intento más por recuperar el poder perdido dentro del campo dancístico pero no lo consiguieron; en 1958 formaron parte de la Cámara Nacional de Bellas Artes y la Confederación Nacional de Intelectua-

les que había apoyado la candidatura de López Mateos,¹⁸⁵ y que acabó por desaparecer.

Además de las reediciones mencionadas Nellie sólo publicó un nuevo libro, *Tres poemas*, en 1957, y tres años después apareció una antología reuniendo sus obras (con excepción de *Ritmos indígenas de México*) bajo el nombre de *Mis libros*, de la Compañía General de Ediciones. En *Mis libros* se incluye el inédito *Abra en la roca*, que reúne *Tres poemas* y siete más de corte autobiográfico e incorpora nuevos temas; al lado de su madre, su tierra y su danza, ahora sus versos hablarán del amor perdido y de su hijo muerto. Al leerlos es imposible dejar de pensar en las versiones sobre su homosexualidad, su relación con Martín Luis Guzmán y su pequeño Raúl; “los que la conocimos no podemos leer ‘Ella y su hijo’ sin pensar no en su fuerza poética sino en la fuerza que mostró la poeta toda su vida para crear por sí misma una vida pública y privada basada en la pérdida, basada en lo irrecuperable de su juventud”.¹⁸⁶

En *Mis libros* Nellie incluyó además un largo prólogo donde hablaba de sí misma, de sus motivaciones y del tema permanente en su literatura: la revolución traicionada. La denunciaba, pero al mismo tiempo sabía que esa denuncia de nada serviría. Ahí escribió que el trabajo que ella y su hermana realizaron se debió a que el gobierno de la Revolución “nos necesitaba”, pero había tomado más que eso; había destruido la vida y posesiones de su familia, su escuela, “la tierra donde están enterrados nuestros héroes; pero no lo digo, y no lo digo porque no soy capaz de hacerlo. Y no lo hago, porque lo que no se puede hacer con un fin, es como si no se hiciera”.¹⁸⁷

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

Comprendo que las jóvenes sentimentales guardan como tesoro sus recuerdos, por ejemplo, una muñeca, un relicario, rosas o violetas secas y mil cosas más; pero en mi caso, guardándolo todo, ocultaba yo —y sigo haciéndolo— mis escritos, igual que entonces. También sigo cambiándolos de lugar; nadie podrá encontrarlos. Mis canciones heredadas, los versos que seleccioné entre las obras de poetisas y poetas que me gustaron, los digo dentro de mí, los hablo, allá con la voz que alcanzo en la quietud de la tristeza, y los tengo abrazados, como se abraza a un niño, a un hijo, cuya piel se frota sobre nuestras mejillas.¹⁸⁸

Las obras literarias de Nellie Campobello han sido incluidas en varias antologías de la novela mexicana y ha sido considerada como una de las autoras más importantes del género.¹⁸⁹ Emmanuel Carballo, quien incluyó a la autora en

su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, fue capaz de definir a la Nellie Campobello que se nos escapa a la distancia. Para él, ella "vive en una dimensión distinta y distante de aquella en que habita la mayoría de los escritores mexicanos; vive en la región de la Gracia. Contempla al mundo con ojos recién nacidos. Conserva el candor y la generosidad de los primeros años, la alegría expansiva de la juventud".¹⁹⁰

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

un mundo en el cual la lógica era suplantada por el absurdo y la normalidad, por aberración. [Con ella] se entraba a un mundo totalmente distinto al de una mujer común y corriente; ella actuaba de acuerdo con lo que era, no engañaba a nadie, todo lo que traía dentro lo sacaba. Había una coherencia muy grande entre su mundo interior y su mundo exterior, y su mundo interior era un mundo enloquecido que suplantó la realidad.¹⁹¹

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

Además, Nellie aparecía en los diarios promoviendo las actividades de la END, y las "guardias anuales" al pie de la columna de la Independencia;¹⁹² haciendo declaraciones contra la burocracia cultural y los "funcionarios segundos";¹⁹³ enfatizando los logros de su Escuela y mencionando a los grandes artistas que se habían formado en ella en décadas anteriores, como Roberto Jiménez, Manolo Vargas, Roberto Iglesias y Lupe Serrano, entre muchos otros.¹⁹⁴

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

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

Gorostiza les ofreció un banquete y en las fotos que se publicaron aparecía una Nellie fuerte y elegante y una Gloria que parece distante y fuera de lugar.¹⁹⁵ Gorostiza recordó a la joven Nellie "ángel, bella y desenvuelta" luchando por formar una escuela de danza y a Gloria como una adolescente de "cuerpo juvenil y esplendoroso [...] nitidamente recortado dentro de las mallas negras", y mencionó que fueron ellas quienes encendieron la llama de la danza mexicana.¹⁹⁶

Nellie agradeció el homenaje a nombre propio y de su hermana, quien se mantuvo en silencio, y dijo que "su trayectoria siempre había tenido un camino y una meta: servir a México";¹⁹⁷ de nueva cuenta expresaba su labor artística como una misión por el país y el pueblo.

Con su trabajo, las Campobello participaron activamente en la formación y consolidación del campo dancístico y en la aceptación de una actividad que se ha visto como denigrante, no sólo porque se vale del cuerpo, sino porque está poblada mayoritariamente por mujeres.

El 4 de noviembre de 1968 Gloria Campobello, "la niña de oro", la *ballerina*, murió en la ciudad de México. Ha dejado su nombre a tres escuelas¹⁹⁸ y el recuerdo de su danza a quienes la vieron bailar y a los bailarines que formó. A varias generaciones de ellos les transmitió conocimientos dancísticos sólidos, pero sobre todo "un inmenso amor por la danza, el mismo que ella le profesaba".¹⁹⁹ Su imagen es inseparable de la *ballerina* de ojos azules, de "proporción perfecta"²⁰⁰ que se ofrece a la mirada masculina, que prefiere el silencio y el movimiento para expresarse, que a diferencia de su hermana se alejó de las declaraciones y en su lugar prefería el salón de ensayos y el foro.

Nellie sin duda recibió un duro golpe con la muerte de su hermana, pero continuó al frente de la END. En 1972 se mostraba entusiasta al hablar de su última coreografía, *Módulo*, estrenada dos años antes; decía que era de gran originalidad y que representaba el Apolo IX y el nacimiento del espíritu de la luna.²⁰¹ Sin embargo, continuaba resentida con las autoridades por el abando-

no en que la tenían, pero al mismo tiempo aceptaba que ese aislamiento le había permitido trabajar. Criticaba agriamente a sus ex alumnas, en esos momentos ya figuras fundamentales de la danza mexicana, y les reprochaba que no reconocieran que ella fue su maestra al inicio de su carrera.²⁰²

También en 1972 se desató un escándalo mayúsculo: Aurelio Silva Laurencio, a nombre de un grupo de padres de familia de la END, presentó una denuncia ante la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal contra Nellie Campobello por "fraudes contra la nación, injurias y lesiones". La acusaba de tener "carácter fuerte" y andar "empistolada", "agredir a alumnas y madres de éstas, así como a esposas de funcionarios", cobrar cuotas irregulares, utilizar diversos nombres para "apoderarse de subsidios", y permitir que su hermano Carlos Moya Luna se desempeñara como maestro "sin haber terminado la primaria" e hiciera "incaficables proposiciones a niñas y señoritas de la escuela".

A raíz de esa denuncia, en la prensa se hablaba de que se habían descubierto dos más en contra de Campobello "por corrupción de menores que datan de hace 8 y 13 años, respectivamente".²⁰³

De inmediato las madres de familia desmintieron las acusaciones por medio de escritos y declaraciones; aseguraron que la denuncia de Silva Laurencio se derivaba de "asuntos estrictamente personales" y rotundamente negaron que Campobello "haya atentado contra la moral de alguna alumna o haya sido déspota o arbitraria con las mamás".²⁰⁴

Aunado a esto, en la revista *Tiempo* se publicó un largo reportaje, sin mencionar el conflicto, sobre el surgimiento, objetivos y actividades académicas de la END, el Ballet de la Ciudad de México y la escuela del mismo nombre (motivo de las acusaciones de fraude, cobros indebidos y uso de varios nombres). Se mencionaba la trayectoria artística de Nellie Campobello (quien "transmite vitalidad y optimismo; nunca cede ante los problemas: les hace frente") y sus conceptos en torno de la danza. Se hacía referencia detallada de las "brillantes" funciones de fin de cursos que la END recientemente había dado en el PBA, en las que algunas alumnas, según Campobello, "se salían del límite de sus conocimientos".²⁰⁵ Finalmente, el escándalo fue acallado y la prensa olvidó el asunto.

En 1975 Nellie Campobello participó en el proceso de reestructuración de las escuelas oficiales de danza, promovido por las autoridades educativas, así como en la convocatoria del entonces presidente Luis Echeverría para formar la Asociación Mexicana de la Danza, A.C., y el Consejo de la Danza, que significaba para ella la oportunidad de acabar con la "angustiosa mediocridad" del medio artístico.²⁰⁶

En 1976 murió Martín Luis Guzmán y además la Escuela tuvo que desocupar las instalaciones que desde 1947 le pertenecían. Nellie se enfrentó a

esa disposición promovida por Echeverría, y se negó a mover el lugar de la Escuela hasta que "le mostraron las escrituras de una nueva casa".²⁰⁷

Ya sin la fuerza que le daba Martín Luis Guzmán, con la reestructuración que realizaba en el área de danza, en 1977 el INBA constituyó el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y destituyó a Nellie Campobello de su cargo de directora. Aunque en un primer momento aceptó, su respuesta no se dejó esperar y denunció públicamente, por medio de un telegrama dirigido al presidente José López Portillo y publicado en *Excelsior*, que el INBA pretendía ir en contra de un decreto presidencial que le había otorgado esas instalaciones a la END, y que "brigadas de choque de Bellas Artes fueron enviadas [...] para amenazarnos, torturarnos cruelmente con todas las técnicas establecidas en el desorden y la fuerza bruta". Debido a que el INBA pretendía incorporar la metodología cubana a las escuelas de danza, Nellie Campobello lo acusaba de llevar a cabo un "complot cubano".²⁰⁸ Se armó una campaña, incluyendo a alumnos, ex alumnos y padres de familia que integraron guardias para impedir que las autoridades del INBA tomaran las instalaciones²⁰⁹ (que, por otro lado, pertenecían al Instituto y no a Nellie), para defender a Nellie por sus cuarenta años como directora. Finalmente fue mantenida en su puesto, de manera que de nuevo logró imponerse sobre los criterios oficiales.

Al iniciar la década de los años ochenta, Nellie estaba debilitada por su edad y porque todos sus hermanos habían muerto; sólo le quedaban algunos compañeros, como su secretaria de toda la vida, sus docenas de gatos, todos con nombre e historia, algunos familiares lejanos y sus lazos con Villa Ocampo. Poco a poco se fueron apropiando de la dirección de la END e inclusive de sus instalaciones una de sus ex alumnas y maestra de la escuela, María Cristina Belmont y su marido Claudio Fuentes Figueroa o Claudio Niño Cifuentes, quienes además secuestraron a Nellie Campobello y se adueñaron de todas sus pertenencias.

El último día que Nellie asistió a la END fue el 18 de febrero de 1983 y a partir de ese momento empezó una historia llena de misterio y terror. Nellie fue secuestrada y sólo después de numerosos trámites legales promovidos por sus familiares, fue presentada ante un juzgado el 28 de enero de 1985; era una Nellie avejentada, al parecer narcotizada, que hablaba incoherentemente; se aferró a la mano de la juez y ésta no pudo evitar que se la llevaran nuevamente.²¹⁰

Ésa fue la última vez que apareció públicamente Nellie Campobello, y aunque existen muchas versiones sobre su posible paradero o su inevitable muerte,²¹¹ a ciencia cierta nadie sabe qué pasó con esa mujer, sinónimo de inteligencia, audacia y rebeldía.

La calle principal de Villa Ocampo, su ciudad natal, lleva su nombre y ha sido objeto de homenajes institucionales y de la comunidad de artistas e intelectuales que en diversos momentos pidieron que se averiguara su parade-ro. Así como el origen de Nellie está cubierto por el misterio que ella misma creó, su presente, desde 1984, fue enterrado por el olvido.

En agosto de 1998, como respuesta a otra más de las peticiones de la comunidad artística mexicana, la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal localizó un certificado de defunción con fecha del 9 de julio de 1986 a nombre de Francisca Moya Luna en el municipio de Progreso de Obregón, Hidalgo, y en el panteón municipal Dolores una fosa con las siglas Srita. NCM-FML. En diciembre de ese año, la Comisión solicitó a la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal la detención de los secuestradores y homicidas,²¹² lo que inició otra historia de terror, que aún no concluye.

Por su parte, en junio de 1999 y luego de realizar los exámenes necesarios para comprobar que los restos encontrados correspondían a Nellie Campobello, las autoridades culturales del país y el gobernador de Durango le rindieron varios homenajes, y más tarde trasladaron sus restos a Villa Ocampo.²¹³ Como dice su poema, el destino de Nellie Campobello fue la "montaña oscura", pero seguramente allá seguirá bailando, porque "mi danza vive en mí y sigue vibrando en mí. Ni las estatuas de carne, ni los ajolotes o endriagos podrán cortar mi ritmo".²¹⁴

Notas

- ¹ Declaración de Gloria Campobello en "Fecunda colaboración", en *Tiempo*, México, 22 de agosto de 1947.
- ² Emmanuel Carballo, "Nellie Campobello", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986 (original de 1965), p. 408.
- ³ Nellie Campobello, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 417.
- ⁴ Nellie Campobello, en *ibid.*, p. 409.
- ⁵ Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960, p. 10.
- ⁶ *Idem.*
- ⁷ *Idem.*
- ⁸ *Idem.*
- ⁹ Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, México, Cal y Arena, 1997, p. 24.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 28.
- ¹¹ Jesús Vargas, "Nellie Campobello. Una flor para Francisco Villa", ponencia presentada en el Congreso Estatal de Escritores, Cd. Juárez, Chihuahua, 16 y 17 de abril, publicada en Armando Ponce, "Piden al presidente, al CNCA y al INBA encontrar a Nellie Campobello para rendirle un homenaje nacional", en *Proceso*, núm. 760, México, 27 de mayo de 1991, p. 49.
- ¹² Nellie Campobello en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 411.
- ¹³ Irene Matthews, *op. cit.*, p. 38.
- ¹⁴ Declaración de Nellie Campobello, en Patricia Cardona, "Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie de

- Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990 (original de 1978), p. 129.
- 15 Nellie Campobello le narró a Patricia Cardona: "Salté al escenario —tenía unas sandalias de metálico, los pies no los puedo traer encerrados—, y cuando escuché mi vals me las quité y salté a brincar, ¡a bailar a todo dar! Una vez en la casa le pregunté a uno de mis hermanos. —'Oye, Chaco, ¿qué te pareció?' —'¡Parecías un caballo en el desierto corriendo!', me contestó. Aaaaaa, y yo que me creía una mariposa pero como tenía dos caballos que montaba en las mañanas y en las tardes, no podía salir otra cosa"; en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 129.
- 16 Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, México, CENIDI Danza-INBA, 4 de enero de 1972, inédita.
- 17 Nellie Campobello le comentó a Patricia Cardona que Lettie Carroll "siempre me daba papeles de muchacho porque no tenía nada aquí (y se pasa la mano por el pecho). Presentó varios ballets con temas que fueron un éxito. Un día le dije: —'¡Puedo hacer de boxeador?'... Es que yo invento frente al público; soy un verdadero diablo inventando cosas. Nunca bailo lo que me ponen. Salté, pues, de boxeador y fue un éxito arrollador [con el ballet *Knock out*] [...] Nosotras éramos las únicas mexicanas en el grupo que se habían llevado un aplauso ¡especialmente yo, que tenía una vis cómica fantástica! [...] Si a ti no te sale el baile del cuerpo, ¡pues ya no te salió! Y a mí no me salían esas cosas [dramáticas]. Pero cuando bailaba, me decían que siempre llevaba un mensaje. ¡Soy fantástica! Muy buena bailarina moderna, alumna de Mary Wigman, aunque nunca estudié con ella"; en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 130.
- 18 Roberto el Diablo, marzo de 1927, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México*, Caracas, Centro Venezolano ITI-UNESCO, 1995, p. 83.
- 19 "Dos cuadros del Ballet Carroll, que fue un verdadero acontecimiento social", marzo de 1927, cit. en *ibid.*, p. 125.
- 20 Programa de mano del Carroll Ballet Clásique, Teatro Regis, México, 13 de julio de 1927.
- 21 F. del Rey, "El ballet que renace", en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de julio de 1927.
- 22 "El ballet como un nuevo sentido educacional", en *El Universal Ilustrado*, México, 16 de junio de 1927, pp. 32-33, artículo acompañado de las fotos de bailarinas del grupo de Carroll.
- 23 *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de enero de 1930, cit. en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 63.
- 24 Nellie Campobello, en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 131.
- 25 Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 28 de abril de 1997, inédita.
- 26 José Antonio Fernández de Castro, *Barraca de feria*, La Habana.
- 27 Cit. en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 64.
- 28 Nellie Campobello, en Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 131.
- 29 Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 30 Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 18.
- 31 *Ibid.*, p. 22.
- 32 *Ibid.*, p. 27.
- 33 Carlos del Río, "Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas", en *Revista de Revistas*, México, 12 de octubre de 1930.
- 34 "Alcanzó gran lucimiento el Festival de Educación", en *El Nacional*, México, 23 de noviembre de 1931.
- 35 "Hermoso festival habido en la Secretaría de Educación para celebrar nuestra Revolución", en *Excelsior*, México, 23 de noviembre de 1931.
- 36 "La Secretaría de Educación rindió homenaje a la Revolución", México, 23 de noviembre de 1931.
- 37 H.P.M., "Fue conmemorada la iniciación del Constitucionalismo", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1935.
- 38 Volante de difusión de la presentación por el Departamento de Bellas Artes de la SEP del 30-30, en el Estadio Nacional, México, 4 de septiembre de 1938, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 175.

- ³⁹ Nellie Campobello en entrevista con Patricia Cardona, en *Unomásuno*, México, 9 y 10 de octubre de 1978, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986, pp. 83-84.
- ⁴⁰ Armando de María y Campos, "Teatros", en *Todo*, México, 21 de mayo de 1935.
- ⁴¹ Nellie Campobello en entrevista con Patricia Cardona, cit. en Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 71.
- ⁴² *Ibid.*, pp. 83-84.
- ⁴³ Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.
- ⁴⁵ Nellie Campobello, "Estadios", fragmento, en "Abra en la roca", en *Mis libros*, *op. cit.*, pp. 275-282.
- ⁴⁶ Lázaro Cárdenas, "Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país", Morelia, 9 de mayo de 1940, en Lázaro Cárdenas, *Ideario político*, México, Era, 1976, p. 231.
- ⁴⁷ Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, pp. 28-29.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.
- ⁴⁹ "Documentos del Consejo de Bellas Artes. Proposición Chávez", en Dictamen del Consejo de Bellas Artes del 9 de febrero de 1932, en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDIAP-INBA, 1990, p. 245.
- ⁵⁰ Dictamen del Consejo de Bellas Artes del 9 de febrero de 1932, en *ibid.*, p. 278.
- ⁵¹ Pablo Laredo, "La Escuela de Danza", en *Revista de Revistas. El Semanario nacional*, núm. 1156, año XII, México, 10 de julio de 1932.
- ⁵² Nellie Campobello, en Patricia Cardona, "Nellie Campobello...", *op. cit.*, p. 133.
- ⁵³ Armando de María y Campos, "Crónica del teatro de hoy", p. 74, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 186.
- ⁵⁴ "Catherine Cane. La juvenil y original danzarina", en *Revista de Revistas*, México, s/f.
- ⁵⁵ Carlos Mérida, "Notas biográficas", cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 199.
- ⁵⁶ Mario Mariscal, "Los pasos de la danza", en *Revista de Revistas*, México, 1934.
- ⁵⁷ Eme Eme, "Un paso hacia la creación del ballet mexicano", en *Todo. Semanario enciclopédico*, núm. 69, año II, México, 25 de diciembre de 1934.
- ⁵⁸ Carlos Mérida, "El ballet *Barricada* y la técnica teatral", 1935, cit. en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pp. 214-217.
- ⁵⁹ Sophie de la Calle, "Nellie Campobello", julio de 1996, inédito, pp. 30-31.
- ⁶⁰ La END se presentó el 15 de mayo en la conmemoración del Día del Maestro en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón como ofrenda a los maestros sacrificados por difundir la enseñanza socialista. El programa estuvo formado por *Danza griega*, de Estrella Morales, y el *Ballet simbólico Simiente*, original de Nellie Campobello y Francisco Domínguez, coreografía de Nellie Campobello, decorados de José Chávez Morado y música y dirección de Francisco Domínguez.
- Además, la Escuela estuvo presente en numerosos actos oficiales, como: en el Día del Soldado con el 30-30 en el Estadio Nacional; Velada cultural del PNR con bailes típicos en el Teatro Emilio Rabasa de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Teatro Ocampo de la Universidad Michoacana; Festival del PRM en 1935 en el homenaje al Ejército Nacional con 30-30; Festival en el estadio de Guanajuato con 30-30; XVII Aniversario de la muerte de Zapata organizado por la CNC, DBA y LEAR, con 30-30; inauguración de la carretera México-Laredo organizado por Acción Cívica del DDF con bailes mexicanos en Chapultepec; Homenaje a Fernando Celara organizado por Unión Suriana Revolucionaria con bailes mexicanos en Xochimilco; toma de posesión del comité ejecutivo local del partido oficial con bailes mexicanos en el Teatro Hidalgo; en Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1995, pp. 95 y 124.
- ⁶¹ "Informe del Departamento de Bellas Artes 1934-1935", jefe: José Muñoz Cota, en *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, 31 de agosto de 1935, México, SEP/Talleres Gráficos de la Nación, 1935.
- ⁶² Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 22.

- ⁶³ Armando de María y Campos, "Teatro plástico revolucionario", en *Todo*, México, 3 de septiembre de 1935.
- ⁶⁴ S. Ordóñez Ochoa, "La presentación de *Barricada* hoy en Bellas Artes", en *El Universal*, México, 26 de agosto de 1935.
- ⁶⁵ "La notable bailarina mexicana Nellie Campobello, que tomará parte en el ballet *Barricada* y el maestro Jacobo Kostakowski, autor de la música", en *El Universal*, México, 24 de agosto de 1935.
- ⁶⁶ Baltasar Dromundo, "El teatro, el baile y la música", en *Todo*, México, 10 de septiembre de 1935.
- ⁶⁷ José Barros Sierra, "El arte escénico en México. Al margen de *Clarín* y *Barricada*", en *El Universal*, México, 28 de agosto de 1935, p. 5.
- ⁶⁸ Carlos Mérida, "El ballet *Barricada* y la técnica teatral", *op. cit.*, pp. 214-217.
- ⁶⁹ Mario Mariscal, "La danza de los herreros", en *El Universal Gráfico*, México, 21 de marzo de 1936.
- ⁷⁰ "Ballet", en *Tiempo*, México, 12 de diciembre de 1955.
- ⁷¹ En una reunión de maestros del 19 de enero de 1937, se discutió la licencia por seis meses que había solicitado Francisco Domínguez, y Nellie fue nombrada directora suplente, hasta que Muñoz Cota la ratificó oficialmente; en Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, *op. cit.*, p. 97. Su nombramiento oficial está fechado el 16 de septiembre de 1937 y aparece su nombre como Nelly Campobello Moya.
- ⁷² La justificación que daban para hacer esta solicitud era que sólo existían 17 alumnos inscritos, de los cuales únicamente asistían 7, y en cambio tenían registradas a 350 alumnas. En Escuela de Danza, acta de la sesión del 8 de julio de 1937, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 250.
- ⁷³ Entre 1937 y 1940, la END continuó actuando en las óperas del PBA y en eventos como el Festival en el Teatro Orientación con *Bailes y danzas de México*, dirección de Francisco Domínguez y Luis Felipe Obregón; el XXVI Aniversario de la muerte de Madero; Celebración del Telegrafista en el PBA; la Nacionalización de Ferrocarriles en el PBA; el Homenaje a Cárdenas organizado por el Grupo de Excombatientes en el Anfiteatro Simón Bolívar; Homenaje a los Congresos Obreros Latinoamericanos Internacionales contra la guerra, con el *Ballet 30-30* en el Estadio Nacional el 4 de septiembre de 1938; funciones en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, en noviembre de 1938; en Alma Rosa Cortés, *60 Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, México, INBA, 1992.
- ⁷⁴ En 1972 declaró que "por eso no hay muchas buenas bailarinas en México. Profesoras de baile sí, muchísimas. Basta hacer hincapié en el hecho de que una bailarina necesita de cuidados y atenciones que sólo se pueden procurar con 5 mil pesos mensuales"; Nellie Campobello, en "Danza. Rito de pureza y perfección", en *Tiempo*, México, 31 de julio de 1972, p. 56.
- ⁷⁵ Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, pp. 17-18.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.
- ⁷⁷ Nellie Campobello, en Patricia Cardona, "Nellie Campobello...", *op. cit.*, p. 128.
- ⁷⁸ Ese plan tenía los siguientes objetivos: "Ser una verdadera Escuela de danza, donde se impartan todas las materias que se requieren para ser un profesional de la carrera. Usar la Técnica de Danza como base fundamental de la enseñanza. Cultivar la Danza en todos sus aspectos y cultivar la Danza escolar. Desarrollar sus distintos lineamientos que son: Técnico, Artístico, Cultural y Documental. Realizar interiormente el Trabajo Técnico Profesional. Desarrollar acción exterior del tipo escolar. Desarrollar labor educativa para masas, o sea las Danzas Elementales usadas con fines educativos en movimientos libres y artísticos. Enviar a todas las Escuelas de Danza de tipo Elemental. Formar en los Estados las Escuelas Regionales de Bailes y Danzas. Fomentar las fiestas de Danzas en la propia Escuela. Intervenir en las fiestas indígenas de Danzas y Bailes de México. Dar a conocer en todos los Estados y en el extranjero las verdaderas Danzas Mexicanas, haciendo exclusión de aquellas que por su procedencia extranjera y aunque hechas por los indígenas, no son auténticas de México"; cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 255.
- ⁷⁹ Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*

⁸⁰ Nellie Campobello trataba a algunos alumnos y alumnas con mucho desprecio. Con fecha 20 de abril de 1936, la alumna Concepción Juárez Avalos dirigió un oficio al entonces director de la END, quejándose por el mal trato recibido por parte de Nellie, afirmando que había llegado a "tratar a mis compañeros y a mí en una forma poco decorosa, pues me dijo que todos nosotros no somos más que unos criados suyos y que ella se ha rebajado hasta dirigirnos la palabra". A otros y otras los nombraba "indios" o expresiones similares usadas de manera ofensiva, como a Mariano Tapia, en Felipe Segura, Charla de Danza con Mariano Tapia, México, CENIDI Danza-INBA, 24 de octubre de 1988, inédita.

El racismo de Nellie Campobello también lo compartía Linda Costa, "no le gustaban las morenas, las hacia a un lado"; en Felipe Segura, Charla de Danza con Socorro Bastida y Armida Herrera, México, CENIDI Danza-INBA, 7 de mayo de 1985, inédita.

Las medidas eran arbitrarias y no había gran seriedad en la Escuela. Por ejemplo, cuando Carolina del Valle entró a la END la matricularon en cuarto grado sin hacerle un examen de reconocimiento; en Felipe Segura, Charla de Danza con Carolina del Valle, México, CENIDI Danza-INBA, México, 1º de febrero de 1988, inédita.

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

⁸¹ Los conflictos con maestros, alumnos y madres de familia eran una constante. En 1938, según testimonios de Josefina Lavalle y Guillermina Bravo, se levantó la denuncia penal contra Nellie Campobello por parte de varias madres de familia. Resultado del conflicto desatado, salieron de la Escuela Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Amalia Hernández, Lourdes Campos y otras a trabajar con Estrella Morales; en Alberto Dallal, "Bravo, Guillermina", en *Artes Escénicas*, suplemento, núm. 3, año I, septiembre-octubre de 1987, p. 6. Morales, maestra muy valiosa de la END, también tuvo diferencias con Nellie Campobello y había salido poco antes, dedicándose a su escuela particular, donde estudiaron importantes bailarinas y bailarines; en Felipe Segura, Charla de Danza con Josefina Lavalle y Evelia Beristián, México, CENIDI Danza-INBA, 5 de marzo de 1985, inédita. También se retiraron de la END Francisco Domínguez, quien había sido su director, e Hipólito Zybin; éste fundó su propia escuela y ahí acudió otro grupo de estudiantes que habían estado inscritas en la Escuela, como fue el caso de Rosa Reyna.

Los conflictos se repitieron. Por ejemplo, en el expediente administrativo de Gloria Campobello del DBA hay un oficio de la señora Josefa de J. viuda de Herrera a nombre de las madres de

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

⁸² Fechado el 4 de abril de 1938 y dirigido al jefe del DBA, Bernardo Núñez (jefe de la Oficina de Control de Acuerdos de la SEP) envió un oficio solicitando a Celestino Gorostiza cumplimentara el Acuerdo 868/573: "ordenar se hagan investigaciones con motivo de la acusación presentada por la señora Dolores M. de Morales en contra de la señorita Nellie Campobello".

⁸³ Nellie Campobello debía informar sobre su trabajo a Rodolfo Usigli, jefe de la Sección de Teatro del DBA. De esta sección dependía el Conservatorio Nacional de Música, y el director de éste era el jefe inmediato de Campobello. Sin embargo, ella no respetaba las jerarquías burocráticas ni acataba sus decisiones, pues según se desprende del oficio girado por Usigli a Gorostiza el 1º de julio de 1938, impidió conjuntamente con la Sociedad de Madres de Familia de la END, la formación del Cuerpo Experimental de Ballet. Debido a esto, Usigli decidió romper la "tregua" que había establecido con Campobello (a quien nunca mencionaba por su nombre) y la END, y se dirigió a Gorostiza para informarle que: "Tengo noticia de que en la junta repetida la directora de la Escuela advirtió a las madres de familia de los peligros que corrían sus hijas en el caso de subir a la Sección de Teatro, lugar lleno de hombres que no podía menos que serles fatal. Se hicieron también críticas de la persona de usted y de la mía. No es ésta la primera ocasión en que la señorita directora de la END ha puesto trabas a las actividades del Departamento, entre las cuales considero en primer lugar las de la Sección de Teatro, ni la última en que ha despotricado sobre usted y sobre mí. Conoce usted sobradamente mi carácter para comprender que si me decido a poner por escrito cosas tan molestas como las que menciono, es porque la repetida directora se ha extralimitado ya en forma que puede embarazar los trabajos de esta Sección". Notablemente molesto y sin encontrar otra salida, Usigli solicitaba a Gorostiza resolver la situación creada por la "rebelión" de Campobello y sugería que el titular de la SEP "ordene la clausura de la END, a fin de que pueda reorganizarse de modo más afín con el programa del DBA".

⁸⁴ Seguramente las acusaciones de alumnas, maestros, madres de familia y Rodolfo Usigli trajeron como consecuencia la decisión del jefe del DBA y del titular de la SEP de cesar de su cargo a Nellie Campobello. Con fecha 21 de septiembre de 1938, Campobello envió un telegrama urgente al secretario Gonzalo Vázquez Vela, donde hacía referencia a lo anterior: "Extraoficialmente me informan existe acuerdo comisionándome fuera Capital y autorizando Jefe Departamento Bellas Artes nombre mi sustituto en Dirección Escuela Danza. Inclíname creer no será verdad quierase imponerme sin causa y sin mi consentimiento semejante castigo pero todo caso permitome invocar sus sentimientos justicieros ante animadversión inexplicable señor Gorostiza hacia mí no obstante ser publico notorias rectitud constancia mi labor y satisfacción miranla alumnos profesorado y Sociedad Madres Escuela". Seguramente este telegrama así como otras medidas que habrá empleado, permitieron que Campobello se mantuviera como directora hasta la década de los ochenta.

⁸⁵ Irene Matthews, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁶ Nellie Campobello, *cit. en ibid.*, p. 67.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁸ Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*

⁸⁹ Después de ser amigos por un tiempo, cuenta List Arzubide, "ella me cogió de la cintura y me besó en la boca. Yo dije, entonces las cosas van muy en serio. Fue una actitud agresiva para la época. Comenzamos nuestra aventura amorosa, pero yo me tenía que ir a Estados Unidos, ya me había comprometido. De ahí vino al mismo tiempo la separación, porque ella me dijo 'yo te he besado como los hombres besan a las mujeres, no como una mujer besa a un hombre y tú no te quieres quedar conmigo. Yo he sido como un hombre para ti, por eso me desprecias'. Había

- siempre una cosa de violencia terrible por parte de ella, ya casi de locura. El beso que me dio fue una de tantas locuras, porque después se arrepintió para el resto de su vida. Eso fue agriando la relación", hasta que se separaron. "Cuando regresé de Estados Unidos ya se había enfriado nuestra relación, fue uno de esos amores súbitos que lo mismo que llegan se van. Yo le publiqué *Cartucho* como para despedirme de ella, como una cosa así de decir 'bueno ya hemos estado juntos, ahora estamos separados y aquí tienes las gracias por todo'. Le hice el libro, se lo edité, se hicieron mil ejemplares. Yo se los entregué y ella a cambio me regaló este anillo, que tiene la fecha de la edición, 1931"; en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 90 Dennis Parle, "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Cartucho*", cit. en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 86.
- 91 Marcela del Río, "Cartucho, de Nellie Campobello", en *Excelsior*, México, s/f.
- 92 Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 32.
- 93 Martín Luis Guzmán, Conferencia desde la estación de radio del Departamento Autóctono de Prensa y Publicidad a los estudiantes de Ohio, Charlas semanales para estudiantes de Estados Unidos para conocer cosas de México, domingo 27 de febrero de 1938, México, cit. en Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 36.
- 94 Críticas cit. en Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, pp. 32-42.
- 95 Irene Matthews, *op. cit.*, p. 111.
- 96 Kemy Oyarzún, "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de Mamá*", en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995, p. 55.
- 97 *Ibid.*, p. 56.
- 98 *Ibid.*, p. 75.
- 99 Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 36.
- 100 Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 2.
- 101 Emmanuel Carballo en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 9 de octubre de 1997, inédita.
- 102 Irene Matthews, *op. cit.*, p. 80.
- 103 Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 104 Nellie Campobello, "Perfiles de Villa", en *Revista de Revistas*, año XX, México, 7 de agosto de 1932.
- 105 Nellie Campobello, "Los hijos del Gral. Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1935.
- 106 Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 107 Nellie Campobello, "Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 377.
- 108 *Ibid.*, p. 428.
- 109 Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 10.
- 110 *Ibid.*, p. 13.
- 111 *Ibid.*, p. 12.
- 112 *Ibid.*, p. 24.
- 113 *Ibid.*, p. 29.
- 114 Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 115 Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 35.
- 116 Nellie Campobello, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 416.
- 117 *Ibid.*, p. 415.
- 118 Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*
- 119 Nellie Campobello, en Patricia Cardona, "Nellie Campobello...", *op. cit.*, p. 133.
- 120 Sophie de la Calle, *op. cit.*, p. 30.
- 121 Nellie y Gloria Campobello, "Prólogo", en *Ritmos indígenas de México*, Editora Popular, México, 1940, p. 7.
- 122 *Ibid.*, p. 9.
- 123 *Ibid.*, p. 10.

- 124 *Idem.*
- 125 *Ibid.*, p. 11.
- 126 *Idem.*
- 127 *Ibid.*, p. 13.
- 128 *Idem.*
- 129 *Idem.*
- 130 En 1937 los maestros misioneros Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta presentaron en el PBA a grupos de danzantes indígenas con el apoyo directo de Amalia Solórzano de Cárdenas. Asimismo, al PBA se le dio entrada a la revista musical frívola que hasta ese momento sólo tenía cabida en los jacalones de la ciudad; la compañía de Roberto Soto presentó *Rayando el sol* como parte de ese intento de popularizar la cultura; en Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, *op. cit.*, pp. 105-107.
- 131 Carlos Monsiváis, "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", en Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, FCE/CNCA, México, 1993, p. 488.
- 132 Emmanuel Carballo en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 133 Felipe Segura, Gloria Campobello. *La primera ballerina de México*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENEDI Danza-INBA, 1991, p. 27.
- 134 Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 135 Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*, pp. 11-12.
- 136 En *Tiempo*, México, 1943, cit. en Patricia Aulestia, *Nellie Campobello*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 15), 1987, p. 18.
- 137 "Ballet", en *Tiempo*, México, 12 de diciembre de 1955, p. 51.
- 138 *La siesta de un fauno* es un ballet de Nijinsky estrenado en los Ballets Rusos de Diaghilev, y una de las primeras obras consideradas de ballet moderno. *El espectro de la rosa* es de Fokine y su argumento es acerca del sueño de una muchacha a quien visita el espíritu de la rosa que la adornaba en su vestido. *Variaciones de otoño* es original de Nellie Campobello y Linda Costa, música de Leo Delibes, A. Rubinstein, R. Drigo, F. Chopin, Strauss. Trajes Julio Castellanos. Es un ballet donde participan flores y hojas de un parque al acercarse el otoño.
- 139 En esas ocasiones pudieron verse en México obras de Fokine, Petipa, Nijinska, Lichine, Balanchine, Massine y Lifar. El repertorio comprendía obras como *El espectro de la rosa* y *La siesta de un fauno*, que retomaría Nellie Campobello.
- 140 Entre ellos personalidades como Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Silvestre Revueltas (en 1934), Carlos Chávez en la dirección musical, Luis Felipe Obregón y Alfonso Reyes.
- 141 Nellie Campobello, "Coppélia en el Ballet Theatre", en *El Universal Gráfico*, núm. 3302, año XXI, México, 4 de septiembre de 1942, p. 4.
- 142 Entre ellos estaban: Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal; Eduardo Suárez, secretario de Hacienda y Crédito Público; Octavio Véjar Vázquez, secretario de Educación Pública; Benito Coquet, director general de Educación Extraescolar y Estética, además de Eduardo Villaseñor, Manuel Suárez, Agustín Legorreta y Luis Montes de Oca.
- 143 Nellie Campobello en Armando de María y Campos, "Temporada de Ballet", en *Tiempo*, México, 12 de marzo de 1943, pp. 44 y 45.
- 144 Los créditos de la compañía que aparecen en el programa de mano son: directora, Nellie Campobello; primera bailarina, Gloria Campobello; bailarines Fernando Schaffenburg, Ricardo Silva, María Roldán, Blanca Estela Pavón, Armida Herrera, Estela Trueba, Carolina del Valle, Luz Olay, Gloria Albet, Beatriz Vargas, Dora Jiménez, Lourdes Fuentes, Salvador Juárez, Javier Lavalle, Carmen Mestre, Rosario Prats, Enrique Rueda, Martha Sarmiento, Gustavo Sosa, Gilberto Terrazas, Socorro Bastida, Bertha Hidalgo, G. Barrera, Gloria Mestre, José Silva, César Bordes, Luz Badager, Bertha Becerra, Susana Borges, Lucía Costa, Alfonso de la Garza y Lucía Valois. Todos ellos eran mexicanos y en su gran mayoría formados en la Escuela Nacional de Danza; en *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 vols., México, INBA/SEP, 1986, p. 337.

- ¹⁴⁵ El argumento de *Fuensanta* trataba de un poeta del siglo pasado ubicado en el Bajío (Ramón López Velarde), quien lloraba la muerte de su prometida. Al evocarla, *Fuensanta* aparecía como un ser alado que se le escapaba pero más tarde bailaban juntos, hasta que eran separados por la Dama de los Guantes Negros. Finalmente él se dejaba morir para alcanzar a su amada, quien lo esperaba en la iglesia al lado de la Dama; su alma se separaba de su cuerpo y el poeta se reünía con *Fuensanta*.
- ¹⁴⁶ Nellie Campobello declaró que *Umbral* sí era un ballet moderno, "pero moderno con técnica, no esa técnica de 'advinne'mé'sta'", en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*
- ¹⁴⁷ Jaime Luna, "Teatro", en *Todo*, México, 1947.
- ¹⁴⁸ Ulises Monferre, "Ha nacido", en *Hoy*, México, 1943.
- ¹⁴⁹ Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de Danza, 1), 1980, p. 68.
- ¹⁵⁰ *Tiempo*, México, 23 de marzo de 1945, p. 37.
- ¹⁵¹ Jaime Luna, "Ballet", México, 1947.
- ¹⁵² Roselyn Constantino, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Hadad", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995, p. 6.
- ¹⁵³ Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 77.
- ¹⁵⁴ "Danza y sexualidad", en *Toda la danza, la danza toda*, núms. 3-4, año 2, La Habana, Centro de Desarrollo de la Danza, julio-diciembre de 1995.
- ¹⁵⁵ *Idem*.
- ¹⁵⁶ Felipe Segura escribió que Gloria Campobello "me producía la más grande admiración; a pesar de que se encargaba de todo, lo hacía con la mayor sencillez y dedicación, todo le era fácil y placentero. Ella destacaba del grupo de muchachas solistas que eran muy buenas, ella era 'la estrella'. Bella, de pelo rubio, ojos azules, de una proporción perfecta [...] a pesar de llamarnos por nuestros apellidos era sumamente afable y rompía toda la tensión. Dedicaba mucho tiempo a nuestro mejoramiento técnico y artístico. De vez en cuando desaparecía alguien del elenco... la señorita Nellie lo había corrido sin ninguna razón aparente. Siempre lo despedía con algún adjetivo que nos hacía reír: los muchachos eran insectos, sotacos... las muchachas escobas, brujas. Gloria no hacía ningún comentario"; en Felipe Segura, *op. cit.*, pp. 39-40.
- ¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.
- ¹⁵⁸ Se repusieron para esa temporada *Obertura republicana*, *La siesta de un fauno*, *Alameda 1900*, *Fuensanta*, *El espectro de la rosa*, *Umbral* y *Las sílfides*. La Orquesta Sinfónica de México fue dirigida por Carlos Chávez y José Pablo Moncayo. Participó casi el mismo elenco de 1943, además de Lupe Serrano, Guillermo Keys y Felipe Segura, quienes llegarían a destacar notablemente en la danza; en *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, *op. cit.*, pp. 342-343.
- ¹⁵⁹ S.H., "Entre músicos", México, 1945.
- ¹⁶⁰ Gutierre Tibón, "Crítica del ballet", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1945, y "Crítica del ballet", en *Excélsior*, México, 11 de marzo de 1945.
- ¹⁶¹ Carlos González Peña, "Un ballet mexicano", México, 1945.
- ¹⁶² José Clemente Orozco, "No es una improvisación el ballet organizado aquí, lo estuvieron preparando diez años y es una realidad 'indestructible'", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1945, p. 14.
- ¹⁶³ Felipe Segura, *op. cit.*, p. 49.
- ¹⁶⁴ Esas cartas se las mostró a Patricia Cardona, en "Nellie Campobello...", *op. cit.*, p. 133.
- ¹⁶⁵ José La Sombra, "Ballet de la Ciudad de México, historia de un gran esfuerzo", México, 1947, cit. en Patricia Aulestia, *Nellie Campobello*, *op. cit.*, pp. 30-32.
- ¹⁶⁶ Las obras que se incluyeron fueron las siguientes: *Giselle* (versión de Anton Dolin, m. Adolph Adam); *La siesta de un fauno*, *Alameda 1900*, *El sombrero de tres picos* (versión de Antonio de Córdoba sobre la coreografía original de Massine), *Las sílfides*, *Divertissement* (cor. Dolin, m. Tchaikowsky), *Umbral*, *Pas de Quatre*, *Romantic Memories* (cor. Dolin, m. Tchaikowsky, Rossini y Pugnì), *El lago de los cisnes*, *Cascanueces*, *Circo Orrín*, *Chopiniana* (cor. Fokine, m. Chopin,

decorados Julio Castellanos), *Ixtepec, Vespertina, Fantasía* (cor. Nijinska, m. Schubert-Liszt), *La muerte del cisne* (cor. Fokine, m. Saint Saëns), *El cisne negro, Don Quijote* (versión de Dolin, m. Minkus), *Pas de Trois* (cor. Dolin, m. Tchaikowsky) y *El espectro de la rosa*; en *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, op. cit., pp. 352-355.

- ¹⁶⁷ El elenco de la Compañía Markova-Dolin: Rex Cooper, Anton Dolin, Royes Fernandez, Albia Kaban, Alicia Markova, George Reich, Bettina Rosay, Rozsika Sabo, Wallace Siebert y John Taylor. Elenco del Ballet de la Ciudad de México: Judith Ávila, Antonio Ávilés, Paz Barrón, Socorro Bastida, Alicia Becerril, Noemi Beltrán, Evaristo Briseño, Gloria Campobello, Elena Carrión, Sonia Castañeda, Domitila Danell, Antonio de Córdoba, Alfonso de la Garza, Carolina del Valle, Nuri Domínguez, Enrique Escandón, Betty Fahr, Aurelio Flores, Leonardo Florentino, Roberto Frias, Carlos Gorozpe, Roberto Güemes, Raquel Gutiérrez, Concepción Herrera, Luz Hurtado, Esther Juárez, Salvador Juárez, Guillermo Keys, Martín Lagos, Alicia López, Hilda Marín, Isis Marroquín, Guadalupe Martínez, Concepción Mauri, Graciela Mauri, Alicia Murguía, Blanca Muñoz, Elvia Muñoz, Sara Muñoz, Judith Nayar, Graciela Obregón, Pola Platte, Adriana Rama, María Roldán, Helia Rubalcaba, José Luis Saldaña, Fernando Schaffenburg, Felipe Segura, Lupe Serrano, Alicia Sosa, Mariano Tapia, Gilberto Terrazas, Laura Urdapilleta, Blanca Rosa Valdez y María Velasco.
- ¹⁶⁸ "Ballet de la Ciudad de México. Bellas Artes", en *Redondel*, México, 31 de agosto de 1947.
- ¹⁶⁹ Jaime Luna, "Constancia", en *Esto*, México, 26 de agosto de 1947.
- ¹⁷⁰ "Ritmo y color", en *Tiempo*, México, 1947.
- ¹⁷¹ Hilda Islas, "Blas Galindo", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 22), 1990, p. 86.
- ¹⁷² Junius, "Chopiniana-Ixtepec-Divertissement No. 2", en *Excelsior*, México, 7 de septiembre de 1947.
- ¹⁷³ Gutierrez Tibón, "Ixtepec-La siesta de un fauno-Alameda 1900. Crónica de un ballet", México, 1945.
- ¹⁷⁴ Sobre las diferencias entre Nellie y Gloria Campobello existen muchos testimonios, uno de ellos se refiere a la petición que le hizo Nellie a la maestra francesa Nelsy Dambre de entrenar a su hermana, a lo que Gloria se negó. Testimonio de Eva María Ortiz en Felipe Segura, "Nelsy Dambre: un ballet para México", México, 1996, p. 215, inédito.
- ¹⁷⁵ Felipe Segura, *Gloria Campobello...*, op. cit., p. 8.
- ¹⁷⁶ Testimonio de Mariano Tapia en *ibid.*, pp. 59-62.
- ¹⁷⁷ Melchor Peredo, en Raquel Peguero, "Gloria Campobello fue mi esposa: para la historia ganó Orozco: Peredo", en *La Jornada*, México, 15 de abril de 1998, p. 27.
- ¹⁷⁸ Melchor Peredo, en Raquel Peguero, "Necesario, reevaluar el quehacer artístico de las hermanas Campobello", en *La Jornada*, México, 14 de abril de 1998, p. 25.
- ¹⁷⁹ Felipe Segura, *Gloria Campobello...*, op. cit., p. 47.
- ¹⁸⁰ Germán List Arzubide en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, op. cit.
- ¹⁸¹ Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, op. cit.
- ¹⁸² Melchor Peredo, en Raquel Peguero, "Gloria Campobello tenía sed de ser ella misma: Melchor Peredo", en *La Jornada*, México, 16 de abril de 1998, p. 26.
- ¹⁸³ Testimonio de Felipe Segura, en Irene Matthews, op. cit., p. 158.
- ¹⁸⁴ "Creación de artistas", en *Tiempo*, México, 31 de diciembre de 1962.
- ¹⁸⁵ Cámara Nacional de Bellas Artes: presidente, Luis Sandi; vicepresidentes, Nellie Campobello y Rafael Solana; secretario, Manuel Reyes Meave; vocales, Ma. Elena Canessi y Fernando Burgos. Entre los miembros están el Ballet de la Ciudad de México y la Escuela de Ballet del Ballet de la Ciudad de México. Programa de mano de Homenaje de los Artistas al Lic. Adolfo López Mateos, Teatro Iris, México, 17 de junio de 1958.
- ¹⁸⁶ Irene Matthews, op. cit., p. 164.
- ¹⁸⁷ Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, op. cit., p. 28.
- ¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.
- ¹⁸⁹ Cartucho se incluye en Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, vol. I, México, Aguilar, 1989 (original de 1960). En esta antología Nellie Campobello es la única escritora

incluida al lado de otros once autores. Castro Leal caracteriza a Cartucho como un cúmulo de "historias comprimidas, llenas de silencios" (p. 28).

También Nellie Campobello es incluida en Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986 (original de 1965), junto a otros diecinueve destacados escritores mexicanos contemporáneos; ahí sólo aparecen tres mujeres, Nellie, Elena Garro y Rosario Castellanos.

¹⁹⁰ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 408.

¹⁹¹ Emmanuel Carballo en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*

¹⁹² "En el Paseo de la Reforma, el lunes 20", *Tiempo*, México, 27 de junio de 1966.

¹⁹³ "Creación de artistas", en *Tiempo*, México, 31 de diciembre de 1962.

¹⁹⁴ Como en 1968, cuando recriminó al INBA por su falta de apoyo a la END y se quejó de que para obtener "lo que justamente creó la Revolución para la preparación cultural del pueblo, es necesario tener complacencias con políticos y darles servicios a funcionarios segundones"; Nellie Campobello, en "Que la preparación cultural del país se mantiene relegada", en *El Sol de México*, México, 29 de abril de 1968.

¹⁹⁵ El homenaje y entrega de la medalla al mérito se realizó en el FBA el 5 de abril de 1963 con la presencia de Martín Luis Guzmán, Carlos Mérida y las altas autoridades de la burocracia cultural, como la subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP, Amalia Caballero de Castillo Ledón, así como otras figuras del medio dancístico, quienes habían sido sus alumnas en algún momento de sus vidas, como Ana Mérida (entonces jefa del Departamento de Danza del INBA) y Amalia Hernández (directora del Ballet Folklórico de México).

¹⁹⁶ "La vida cultural", en *Cuadernos de Bellas Artes*, año IV, núm. 5, México, mayo 1963, pp. 75-78.

¹⁹⁷ "Se rindió homenaje a las Campobello", en *Excelsior*, México, 6 de abril de 1963.

¹⁹⁸ Tres escuelas llevan su nombre, la del Centro Popular José María Pino Suárez del DDF, la de danza de Tijuana y la propia Escuela Nacional de Danza del INBA.

¹⁹⁹ Felipe Segura, *Gloria Campobello...*, *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

²⁰¹ Nellie Campobello en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*

²⁰² Nellie Campobello declaró en 1972 que había formado a todas las bailarinas mexicanas, "pero el mexicano es fruncido, oculta dónde toma las cosas, las fuentes donde bebe; nunca confiesa porque quiere que lo crean sabio". Señalaba que las ex alumnas de la END se habían vuelto "enemigas de nosotras", y ella a su vez las calificaba como sus "imitadoras"; en entrevista con Patricia Aulestia, *op. cit.*

²⁰³ "Graves acusaciones a la directora de la Escuela de Danza del INBA", en *El Universal*, México, 23 de junio de 1972; "Injurias, lesiones. Acusan a la directora de Danza del INBA", en *La Prensa*, México, 23 de junio de 1972, p. 23; "De fraude acusan a la directora de la END del INBA", en *El Heraldo de México*, México, 23 de junio de 1972, p. 15.

²⁰⁴ "Desmienten al acusador de la directora N. Campobello", en *El Universal*, México, 27 de junio de 1972, p. 13.

²⁰⁵ "Danza. Rito de pureza y perfección", *op. cit.*

²⁰⁶ Nellie Campobello, en Ana María Longi, "Es angustiada la mediocridad del arte que hay en México", en *El Sol de México*, México, 19 de noviembre de 1975, p. 9.

²⁰⁷ Jesús Vargas, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁸ Irene Matthews, *op. cit.*, p. 148.

²⁰⁹ Carlos Velasco Molina, "La Escuela Nacional de Danza, convertida en fuerte", en *Excelsior*, México, 20 de septiembre de 1977, p. 13.

²¹⁰ Rosario Manzanos, "El sucio proceso que obstaculizó al INBA el rescate de Campobello: un juicio que el abogado Fuentes León impidió en 1985", en *Proceso*, Cultura, núm. 961, México, 3 de abril de 1995, pp. 62-63.

²¹¹ Patricia Dávila, "El Comité Pro-Rescate de Nellie Campobello denuncia el silencio de las autoridades sobre su paradero", en *Proceso*, Cultura, núm. 961, México, 3 de abril de 1995, pp. 60, 61 y 63.

- ²¹² Beatriz Vargas, "Solicita la CDHDF detención del secuestrador de Campobello", en *Reforma*, México, 23 de diciembre de 1998, p. 1-C; y Francisco Rodríguez, "Pedirán detención de presunto asesino de Campobello", en *Reforma*, México, 24 de diciembre de 1998, p. 1-C.
- ²¹³ Thelma Gómez Durán, "Homenaje póstumo, de cuerpo presente, a Nellie Campobello en Bellas Artes", en *La Crónica*, México, 18 de junio de 1999, p. 14-B; Xóchitl Maldonado, "Trasladan cuerpo de Campobello", en *Reforma*, México, 25 de junio de 1999, p. 19-A.
- ²¹⁴ Nellie Campobello, "Prólogo", en *Mis libros*, *op. cit.*, p. 32.



Foto 24. Nellie y Gloria Campobello en *El jarabe tapatío*. Década de 1930.
Tomado de Patricia Aulestia, *Nellie Campobello*, México, INBA (Cuadernos del CID
Danza, 15), 1987, p. 2.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 25. Nellie Campobello en *Ballet simbólico* 30-30.
Tomado de Patricia Aulestia, *Nellie Campobello*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 15),
1987, p. 7.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 26. Nellie Campobello. Década de 1930.

Tomada de *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, vol. 1, México, INBA/SEP, 1986, p. 27.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 27. Gloria Campobello como La Coqueta en su obra *Alameda 1900* (1943).

Foto: Mayo.

Tomada de *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, vol. 1, México, INBA/SEP, 1986, p. 53.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 28. Gloria Campobello. Década de 1940.

Tomada de *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, vol. 1, México, INBA/SEP, 1986, p. 54.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 29. Gloria Campobello con Fernando Schaffenburg en su obra *Fuensanta* (1943).
Foto: J. Servín.
Fototeca del CENIDI Danza.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 30. Nellie Campobello.
Fototeca del CENIDI Danza.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 31. Nellie Campobello, Celestino Gorostiza, Amalia Caballero de Castillo Ledón y Gloria Campobello.

Homenaje en el Palacio de Bellas Artes. Abril de 1963.

Colección Berta Hidalgo.

Fototeca del CENIDI Danza.

Reproducción: Christa Cowrie.

VII. Transformación y rompimiento: la danza moderna de Anna Sokolow y Waldeen

EN 1939 LA DANZA MEXICANA VIVIÓ UNA GRAN TRANSFORMACIÓN DEBIDO A LA LLEGADA de dos bailarinas y coreógrafas norteamericanas, Anna Sokolow y Waldeen.

En el ámbito cultural mexicano había una exigencia de desarrollar un nuevo arte que pudiera expresar las necesidades de un país joven que luchaba por darse una fisonomía propia y fortalecerse. Las hermanas Nellie y Gloria Campbell participaban en ese proceso pero no conocían plenamente la nueva danza que se gestaba en el mundo. Les tocó a Waldeen y Sokolow esa labor y experimentar en una nueva búsqueda expresiva.

I. Los orígenes

Anna Sokolow

Dentro de una familia de inmigrantes judíos ruso-polacos, siempre amenazada por la pobreza, Anna Sokolow nació en Hartford, Connecticut, el 22 de febrero de 1910. Sus padres, Samuel y Sarah, habían llegado a Estados Unidos con un hijo pequeño, y en ese país tuvieron a tres hijas más. Anna y sus hermanos crecieron en el barrio obrero de Nueva York, conocido como Lower East Side, el que la marcó profundamente y le significó grandes emociones y aprendizajes: "tantos idiomas, tanta gente recién desembarcada, pobre y luchando, pero llena de vida, con una fuerte nobleza".¹ Nunca olvidaría esos orígenes.

Siendo aún muy pequeña, su padre fue hospitalizado por sufrir el síndrome de Parkinson, y su madre se convirtió en el sostén de la familia, trabajando en una fábrica como costurera. Según palabras de Anna Sokolow, "era una mujer muy firme de la clase trabajadora, sindicalista y socialista", que llevaba a sus hijos a las marchas y mítines obreros, por lo que los hizo partici-

pes de su vida laboral y combativa, y que tenía una “tremenda energía y gran deseo de vivir”.² Acostumbraba también llevarlos al teatro a ver a sus autores preferidos como Chejov y Tolstoi, en yiddish y ruso.

Su madre trabajaba largas jornadas y con el fin de proteger a sus hijos de la violencia callejera, los envió a la pensión Emanuel Sisterhood, a la que asistían después de la escuela. Gracias a eso Anna conoció la danza, “la primera cosa bella que vi”, al espiar a hurtadillas tras una puerta,³ y después al incorporarse como alumna. Las clases eran “una combinación del estilo alemán de danza moderna con Isadora Duncan”⁴ y, debido a su talento, muy pronto fue enviada al Neighborhood Player. Ahí estudió desde los diez años de edad con Blanche Talmud y Bird Larson, además de actuar en el Teatro Infantil. Posteriormente, al Neighborhood Player llegaron dos maestros que tendrían gran influencia en su carrera: la pionera de la danza moderna Martha Graham y el compositor Louis Horst.

Debido a su situación económica e interesada en la danza, Sokolow abandonó la escuela secundaria después de cursar el primer año, pero a partir de entonces siguió una educación autodidacta visitando bibliotecas, museos y teatros.

Cuando a los 16 años llegó la hora de seguir su vocación y dedicarse de lleno a la danza, Sokolow tuvo que pagar el precio. Como “era escandaloso para una niña judía volverse bailarina”,⁵ se enfrentó a la incomprensión de su madre, para quien ser bailarina era sinónimo de *kurda* (prostituta en ruso; visión que su madre modificaría sólo muchos años después). Ella trató de defenderse, pero su madre la echó de la casa y ella simplemente se fue. Lo hizo porque la danza “significaba todo para mí y porque sentía que tenía que hacer lo que sentía”.⁶

Sokolow se mudó con otras diez muchachas en situación similar, todas bailarinas y sin dinero. “Como yo era muy chiquita dormía en un bolsa para ropa sucia. Lo loco es que no sé cómo sobrevivíamos. Casi nunca sabíamos qué íbamos a comer al día siguiente porque de bailar casi no ganábamos nada.”⁷ Se vio obligada a trabajar en una fábrica, ser modelo para la Liga de Estudiantes de Arte y dar clases a niños.

En 1930 ingresó en la compañía de Martha Graham, donde permaneció ocho años y participó en la creación de obras maestras de aquella como *Primitive Mysteries*, *Celebration* y *American Provincial*. Su experiencia en esa compañía fue de gran importancia: Graham influyó en su técnica y conceptos dancísticos; y aunque le impactó su forma de mover el cuerpo, logró desarrollar sus propias formas de expresión y mantuvo su independencia creativa. Sokolow rompió con la danza psicologista de su maestra y se encaminó hacia obras de “motivación sociológica”.⁸

El trabajo de Sokolow fue reconocido por Graham, quien la consideraba una de sus bailarinas más notables y valoraba su enorme esfuerzo para continuar su carrera:

Anna Sokolow estaba llena de deseos de bailar, de moverse, de crear, de penetrar en nuevas zonas de la vida. Su madre no estaba de acuerdo, quería que ganara dinero y la danza no se lo permitía, no la dejaba ganarse la vida con el sudor de su frente. Pero Anna durante mucho tiempo tuvo que hacer ambas cosas porque no podía darle la espalda a la danza. En cierta ocasión su madre la empujó y ella rodó un tramo de la escalera. Quedó inválida a causa de ese incidente. Poco tiempo después fui a hablar con la madre de Anna para intentar convencerla de que le permitiera dedicarse por completo a la danza. Anna continuó haciendo las dos cosas: bailaba conmigo por la noche y trabajaba agotadoramente durante el día.⁹

En la compañía, Sokolow también inició sus estudios de composición con Louis Horst y muy pronto se convirtió en la asistente de su clase de formas preclásicas de la danza, uno de sus más importantes aprendizajes. Ella considera a Horst su gran maestro, pues la impulsó y le dio valor para ser creativa; un maestro honesto y exigente, que siempre decía la verdad y nunca claudicaba en sus ideas,¹⁰ enseñanzas que ella ha seguido a lo largo de su vida. A él le reconoce la autoridad para juzgar su trabajo,¹¹ y todavía recuerda con gran satisfacción cuando, después de ver su obra *Suite lírica* en 1954, Horst la felicitó diciéndole "ahora sí, ya eres coreógrafa", después de ser "su alumna" por treinta años.

Al principio Sokolow se plegó exactamente a las exigencias de Graham, pero después de un tiempo esto ya no le satisfizo; "yo no decía nada pero dentro de mí sentía que no estaba bien lo que hacía".¹² La creación coreográfica se volvió su mayor inquietud; veía a otros coreógrafos, diferentes todos ellos, y sentía la necesidad de aprender cómo usar la danza para los temas que quería expresar: sus orígenes y realidad social, su condición de judía, su vida dentro de una gran ciudad, su protesta contra la guerra, el racismo y la pobreza.¹³ Así, en 1932 se reunió con varios integrantes de las compañías Graham y Doris Humphrey-Charles Weidman y conformó el grupo The Dance Unit.

Además, inició sus estudios de danza clásica con Margaret Curtis en el Metropolitan Opera y con Edward Caton en la School of American Ballet. Esto, que constituía una rebeldía frente a la danza moderna más ortodoxa y fue desaprobado por Graham, le permitió ampliar su panorama y reafirmar su técnica dancística. Para Sokolow el ballet era una bella manifestación de la danza que podía expresar formas modernas, como en el caso de los Ballets de Monte Carlo, que la habían impactado. Tenía muy claro su objetivo con esos

estudios: "yo no fui a un estudio de ballet para convertirme en *ballerina*; quería aprender el movimiento", porque tanto el ballet como la danza moderna son sustento de la danza escénica.¹⁴ Por eso todavía reconoce el valor de coreógrafos como Jerome Robbins y Balanchine (cuya danza califica como poética).

En los años treinta, los jóvenes bailarines de Estados Unidos se radicalizaron frente a la depresión económica que vivía su país; como otros artistas e intelectuales, retomaron al marxismo como una herramienta para comprender y transformar la realidad social, y consideraron que el arte podía ser utilizado como un arma en la lucha de clases.

En 1932 once grupos de danza se aglutinaron en la Workers Dance League (WDL) con el deseo de dar a la danza "un significado social de protesta, una expresión revolucionaria de los trabajadores".¹⁵ Uno de esos grupos fundadores fue The Dance Unit de Anna Sokolow, que participó activamente en el ambiente solidario de la WDL. Estuvo involucrada con el festival antibélico de 1933 y, con sus danzas antifranquistas, con la American Ballet Caravan a beneficio de España.

Este grupo de jóvenes bailarinas (la mayoría) y bailarines, conocido como "el ala izquierdista" de la danza moderna,¹⁶ se convirtió en una alternativa frente al grupo hegemónico, compuesto por los pioneros (Graham, Humphrey, Weidman y Hanya Holm), quienes ya habían alcanzado un reconocimiento y se habían aglutinado al interior del Bennington Festival.¹⁷

La WDL sacó la danza escénica a las calles; la llevó a fábricas, mítines y manifestaciones obreras, y a actividades del Partido Comunista; pero su estrategia iba más lejos, pues pretendía incorporar a los trabajadores a su arte. De esa manera se iniciaron las clases de danza para las obreras y sus hijas, principalmente; la realización de discusiones entre artistas y trabajadores, con el fin de reafirmar su conciencia de clase; y la organización de festivales masivos que retomaban, consecuentes con el internacionalismo de la WDL, formas alemanas y rusas que buscaban una expresión colectiva.

En 1934 la WDL ya contaba con ochocientos integrantes y creció más al convertirse en la New Dance League (NDL), ahora bajo la orientación del Frente Popular, cuyo llamado era "Unite against War and Fascism".¹⁸

Sokolow fue una de las más importantes activistas de esta danza comprometida. Sin embargo, tiempo después reivindicó su diferencia respecto del resto de los componentes del ala izquierdista de la danza, pues si bien se identificaba con su postura revolucionaria y de denuncia, lo hacía a partir de "sentimientos sociales profundos" y no con el fin de crear una "danza política". Sokolow sostiene que "el pensamiento político implica que la política va primero y el arte sirve a la política. No creo en eso. Yo creo que uno hace lo que uno siente, y yo todavía siento profundamente las causas sociales".¹⁹ Así,

se vinculó estrecha y directamente con los sindicatos y sus programas culturales, así como con proyectos gubernamentales (Federal Theatre y el WPA Touring Projects), y nunca se afilió al Partido Comunista.

A pesar de esa postura, expresada años después, su danza era considerada como política por la crítica de la época, no sólo porque compartía objetivos y estrategias con el resto de los componentes de la WDL, sino porque "el motivo y principal razón" de sus obras era su "significado político".²⁰

El hecho de que Sokolow no compartiera dicha opinión sobre sus obras de los años treinta quizá se explica en el hecho de que ella las vivía únicamente como expresiones artísticas creadas a partir de su autobiografía; no las concebía como panfleto político (que rechaza abiertamente), sino como expresiones de la esfera de su vida privada y reflejo de sus preocupaciones íntimas. A pesar de que Sokolow no lo acepte en la actualidad, en sus obras no sólo está presente una conciencia de clase, sino la postura política que ésta conlleva.

Paralelamente a su trabajo en la compañía Graham, Sokolow dio numerosas clases y funciones con The Dance Unit, y formó en Boston un grupo de danza constituido por obreras. Sokolow presentó sus coreografías que denunciaban el "demonio" del fascismo, la guerra y la injusticia social primero en sindicatos y después en salones de concierto financiados por el Workman's Circle y la NDL.

A pesar de que en sus obras Sokolow rompía con formas de la danza escénica, tanto del ballet como de la danza moderna, al igual que el resto de los integrantes de la NDL no se apartó de la técnica disciplinaria, sino que la retomó como un medio, nunca como un fin (por lo que recurrió a la formación balletística). Si bien planteaba una danza sobre y de las clases populares, no repudiaba las técnicas dancísticas elitistas, sino que las utilizaba para dominar su cuerpo y su danza y constituir una nueva, que expresara la lucha obrera.

Asimismo, el mensaje de su danza no afectó el valor artístico de sus obras ni se convirtió en panfleto político. Anna Sokolow reelaboró e introdujo nuevos elementos en sus danzas, como el jazz y otras formas de la cultura urbana neoyorkina y judía, que lograron no sólo impactar por su "contenido político", sino conmover por su fuerza expresiva y calidad artística. El hecho de que sus obras estuvieran dirigidas a las clases trabajadoras no significó que fueran descriptivas y fáciles, sino que requerían de un previo conocimiento de la danza escénica y sus procesos de abstracción, lo que, irónica y contradictoriamente, impidió que fueran apreciadas por un público masivo.

A pesar de esto, el Partido Comunista y los sindicatos apoyaron y financiaron las iniciativas de Sokolow y del ala izquierdista de la danza moderna, especialmente los sindicatos de costureras, formados mayoritariamente por mujeres inmigrantes de Europa oriental (muy semejantes a la madre de So-

kolow), quienes vieron en la danza una oportunidad para expresarse y crear, aunque fuera por un corto tiempo.

Siguiendo sus convicciones personales y el llamado de la NDL, Sokolow creó obras como *Extraño funeral americano* (1935), tributo a los trabajadores de la industria del acero. Basándose en un hecho ocurrido en Pensilvania y en un poema de Michael Gould, contó la historia de un obrero que muere al caer en un contenedor de metal fundido, y su sangre y su cuerpo se convierten en acero; el tema, la danza y el uso de la música y la palabra, le dieron gran fuerza a su propuesta coreográfica.

Esta fuerza se manifestó en muchas otras obras, como *Inquisition* (1936), denuncia contra el franquismo; *Case History, No...*, sobre un joven neoyorkino pobre que se convierte en delincuente; *Ballad in a Popular Style* (1937), sobre las jóvenes obreras norteamericanas que viven en un mundo "sentimental y patético", y *War is Beautiful* (1937), que retomó la frase de Mussolini y el poema de Marinetti. También hizo solos sobre "los temas de las calles de mi ciudad, las calles que yo caminaba, que han sido mi casa".²¹

Además del trabajo vinculado con los obreros, la NDL y The Dance Unit participaban en funciones y temporadas en teatros para un público y una crítica más conocedores, como las organizadas por la Asociación de Jóvenes Hebreos (YMHA) o, en 1934, en la New School for Social Research, cuando el prestigiado crítico neoyorquino John Martin reconoció el gran talento de Anna Sokolow. En esa ocasión, ella presentó *Romantic Dances* (1933) e *Histrionics* (1933), que atacaban tradiciones burguesas y conductas de los actores. El ala izquierdista de la danza moderna utilizaba la sátira para enfatizar sus ideas, como un medio de entretenimiento y una forma de atacar al *Establishment*, y Sokolow se convirtió en "la pequeña reina de la sátira",²² porque supo utilizarla con gran maestría mostrando su "agudeza devastadora".²³

En 1934 Anna Sokolow y su compañero, el compositor Alex North, viajaron a la URSS, donde permanecieron por cinco meses. North fue un importante colaborador en el trabajo coreográfico de Sokolow; muchas de sus obras llevaban música de él. Los solos que presentó en Moscú no fueron bien aceptados, y se le consideró "producto de la decadencia capitalista"; le sugirieron permanecer ahí para hacer de ella "una verdadera artista". Sokolow dice que no le interesó la posibilidad de trabajar en la URSS porque ahí sólo encontró tradición balletística, nada nuevo para ella. Algo muy diferente ocurriría en México en 1939.²⁴

Después de la gran fuerza que tuvo, la NDL casi se desintegró hacia finales de los años treinta. Los apoyos que había recibido de sindicatos, organizaciones socialistas y del gobierno de Estados Unidos desaparecieron y los y las bailarinas se quedaron solos. Muchos se retiraron, pero hubo algunas, como

Anna Sokolow, que continuaron trabajando. Para lograrlo debieron demostrar su talento y "negociar" con el "ala humanista"²⁵ de la danza moderna norteamericana, constituida por el grupo hegemónico del Bennington Festival.

Si bien las alas izquierdista y humanista no eran dos posturas totalmente antagónicas (pues incluso Graham y Humphrey apoyaron a la NDI y ambos grupos se unieron en el boicot de 1936 a la Alemania nazi), sí representaban dos formas diferentes de hacer y concebir la danza. La primera enfatizaba su compromiso político, planteaba una danza para las masas y los obreros, y la sacaba de los teatros. La segunda remarcaba su compromiso artístico, se preocupaba más por reconocimiento y prestigio como artistas "cultos", y para legitimarse como tales sistematizaron sus técnicas, llevaron la danza moderna a las universidades y a los foros tradicionales. La legitimidad artística y social que logró el grupo del Bennington Festival permitió, entre otras cosas, que la danza moderna tuviera una mayor aceptación social, lo que se reflejó en la entrada de un importante número de varones en esta actividad.²⁶

Finalmente, el ala humanista acabó imponiéndose y, a lo largo del tiempo, "higienizó" a su contraparte (los *red dancers*), lo que ha provocado el olvido del radicalismo de artistas como Sokolow, a quien se le identifica dentro de la historia de la danza norteamericana como una humanista más.²⁷

Sokolow había participado como bailarina de la compañía Graham en el Bennington Festival, pero en 1937 recibió, junto con José Limón y Esther Junger, la primera Bennington Fellowship para crear una obra. Ésta fue *Façade-Exposizione Italiana*, una denuncia contra el fascismo italiano. La beca fue para ella "un gran honor", y le permitió nuevamente expresar su compromiso social y sus raíces a través de la danza, además de sentirse "importante", pues "en esa época no se trataba de ser o no popular, sino de ser importante. Una se sentía como parte de algo que empezaba a tomar forma y estructurarse y ser reconocido por el valor profundo que tenía".²⁸

También en 1937 Sokolow entró en el circuito de teatros de Broadway, y *The Dance Unit* se presentó en el Guild Theatre, pero patrocinado por la revista izquierdista *The New Masses*. Ahí estrenó *Opening Dance* y *Slaughter of Innocents*. Esta última en torno de la guerra civil española y la búsqueda de una madre por sus hijos después de un ataque aéreo; tuvo gran aceptación del público, quien "trastornado por la reciente noticia, recibió esta danza de maternidad pesadosa con una especie de alegría, como si expresar lo que sentía aliviara sus corazones y diera a sus sentimientos una dignidad en la forma".²⁹

Así, a finales de los años treinta Sokolow había logrado el reconocimiento a su trabajo, inclusive por parte del grupo hegemónico de la danza norteamericana, y sin dejar de lado sus convicciones y preocupaciones sociales, era ya una de las "luces más brillantes de la nueva generación".³⁰

Waldeen

Waldeen von Falkenstein Brooke nació en Dallas, Texas, el 1° de febrero de 1913, del matrimonio constituido por Rudolph von Falkenstein, un inmigrante alemán, y de Leonor o Lulu Brooke, proveniente de una familia refinada de Georgia.

Su padre retomó el nombre de la novela *Walden o la vida en los bosques*, del norteamericano Henry Thoreau, para bautizarla;³¹ había decidido usar ese nombre si su segundo hijo era varón, pero si era niña se llamaría Waldeen, y así fue.³²

Desde pequeña vivió un ambiente propicio para desarrollar su sensibilidad artística; además de ser grabador y trabajar en su propia imprenta, su padre era poeta, y su madre, pianista. Sin embargo, su hermano (diez años mayor que ella) y su hermana (cinco años menor que Waldeen) no se inclinaron por ninguna actividad artística.

Cuando Waldeen tenía cinco años los negocios de su padre llevaron a la familia a California y de inmediato inició su formación dentro de la danza clásica; a diferencia de lo que sucedía comúnmente en esa época, obtuvo el respaldo de sus padres para continuar una carrera profesional dentro de la danza escénica.

En Los Ángeles Waldeen estudió con el maestro ruso Theodor Kosloff a partir de los ocho años de edad; además, recibió enseñanzas de su esposa Alexandra Baldina, quien también había sido una importante bailarina de los Ballets Rusos de Diaghilev, y de Vera Fredowa, maestra del Sadler's Wells Royal Ballet de Inglaterra.

Waldeen no recibió una educación escolar formal; cursó la primaria y secundaria con tutores estrictos. Esto, aunado a sus estudios dancísticos significó arduas jornadas de trabajo que le impidieron tener una infancia común; "yo jugaba, pero a escondidas" pues "tenía que trabajar como grande".³³

Le atraía y fascinaba "la técnica delicada y exquisita" de las *ballerinas*.³⁴ Cuando, a la edad de once años, vio bailar a Anna Pavlova, se acercó para decirle cuánto la admiraba; la *ballerina* rusa le pidió que bailara e improvisara para ella, lo que Waldeen hizo con gran entusiasmo. Eso le valió que Pavlova la invitara a viajar a Inglaterra a estudiar en Ivy House, lo que por su corta edad sus padres no le permitieron.³⁵

Al cumplir trece años Waldeen inició sus actuaciones como solista de la Compañía de Ópera de Los Ángeles, dirigida por Kosloff, pero dos años después abandonó sus zapatillas de ballet. La insatisfacción se debió a que acabó considerándolo "un triste anacronismo, una forma de arte agonizante y un concepto estético caduco", que en algún momento había sido una manifes-

tación "exótica y hermosa, pero cuyas raíces han sido aventadas de la tierra por la acción del tiempo".³⁶ A pesar de la pasión que en algún momento había sentido por el ballet, "el oropel a todo costo, no obstante las proezas técnicas y el encanto conmovedor de las bailarinas", Waldeen empezó a sentir "una racha fría, como emanada de un mausoleo, y que me oprimía una atmósfera de momias empolvadas".³⁷

El cambio surgió de una revelación que tuvo en un viaje con la compañía de Kosloff a Chicago. Ahí conoció la pintura de El Greco, que la conmovió de tal manera, que decidió que debía provocar lo mismo con su danza. Los temas y conceptos del ballet dejaron de convencerla, y sólo vio en ellos formas técnicas sin emoción. Por eso, y por la lectura de la autobiografía de Isadora Duncan, Waldeen dejó de ser un "maniquí" y aprendió a "pensar en mi arte y no solamente a practicarlo; cuando empecé a darme cuenta de que el artista es el pensamiento de su pueblo y de su sociedad vuelta visible y audible y que su papel en nuestra sociedad y en nuestra época, es encontrar y revelar el trozo de la realidad que él escoja".³⁸

Así, se rebeló contra los patrones y vacías formas disciplinarias del ballet, contra la *ballerina* como objeto que conmovía con su encanto pero no creaba, y contra la concepción de danza escénica como adorno y juguete y no como una manifestación en la que el ser humano se comprende a sí mismo. Sus nuevos conceptos la acercaron a los de Isadora Duncan y a los que estaba construyendo la danza moderna.

La influencia de Duncan sería fundamental para Waldeen y, muchos años después, escribió desde su perspectiva feminista sobre el significado de esa artista. Señalaba que a lo largo de dos mil años las mujeres artistas provocaron "ira, vituperio, risa, rechazo, denigración y, sí, a veces, compasión o tibia admiración —cuando más... una tolerancia de su existencia como artista".³⁹ Las mujeres sólo podían ser "artistas de ropero", pues no se les reconocía "capacidad creativa alguna —procreativa sí, porque así cumplía con su destino biológico— pero crear arte, imposible: su inteligencia 'femenina' era considerada demasiado limitada y frágil para dedicarse a semejante tarea".⁴⁰ Y si lo lograban y obtenían independencia, su comportamiento era considerado "anti-femenino, anti-social e inmoral; en suma, una mujer con estas inclinaciones y talento, poseedora de valor y rebeldía, era condenada como una paria o de plano consignada a un convento o manicomio".⁴¹

Waldeen sabía que en el siglo XIX las mujeres como *ballerinas* consiguieron perder el anonimato, pero como objeto de idealización y de deseo; se convirtieron en "estrellas" y en "amantes de hombres famosos". Pero entonces apareció Duncan, y su gran aportación, escribió Waldeen, fue atacar

con toda la fuerza de una mujer: con su calidad humana, su indignación moral, su inteligencia, imaginación, coraje y genio creativo, transformando así a la danza, sacándola de su condición de juguete masculino para explotar toda su fuerza como elemento de superación y desarrollo del ser humano y, por lo tanto, de la sociedad [...] Así fue que la danza moderna irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a éstas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo *visible* y cobró importancia. Este significativo paso para la liberación de las mujeres lo dieron las bailarinas y por ello se les debe reconocimiento.⁴²

Pero los pasos de las primeras generaciones de la danza moderna, decía Waldeen, no pueden quedar olvidados, y “ese *poder* de Isadora debería encontrar su prolongación en las bailarinas de hoy en día”, quienes pueden contribuir a la transformación del mundo.⁴³

Estas ideas, que expondría tan claramente en 1987, Waldeen las empezó a desarrollar a los quince años de edad, cuando vio en la danza moderna el único medio para expresar sus inquietudes personales.

Esto fue fundamental para Waldeen, especialmente porque ella se rebelaba contra una concepción y práctica dancísticas que había seguido por diez años, que le habían marcado el cuerpo y la mente, y ahora se atrevía a abandonar. Así, logró romper con los patrones del ballet y se abrió hacia una expresión y creación personales; como bailarina dejó de estar sujeta a la mirada del creador, e hizo su propia obra. Su decisión causó problemas familiares, “todos pensaban que estaba loca”,⁴⁴ “quemé mis zapatillas rosas en el jardín, con mi madre llorando. Mi padre no me habló en dos semanas, [pero] nadie podía detenerme”.⁴⁵

Sin embargo, la danza moderna aún no obtenía aceptación en la sociedad norteamericana; era 1928, sólo dos años después de que Martha Graham diera su primer concierto y surgiera el término danza moderna; inclusive era parte del *vaudeville* y todavía faltaban años para que abriera su propio camino. Si esa situación se enfrentaba en Nueva York, en California era aún más difícil, con su ambiente fuertemente influido por la industria cinematográfica y con una visión de bailarinas-maniquies y danza-juguete masculino.

A pesar de que la escuela Denishawn (de Ruth St. Denis y Ted Shawn) se hallaba en Los Ángeles, Waldeen no quiso incorporarse. Tras haber seguido una estricta disciplina balletística, veía deficiencias de Denishawn en ese aspecto. Aunque parezca una contradicción, aun en sus más duras críticas a la danza clásica, Waldeen siempre reconoció que era una técnica formativa básica,⁴⁶ aunque el y la bailarina no debían volverse su “víctima”.

Después de su ruptura con el ballet y durante dos años, Waldeen “luchó contra ella misma y su arte”;⁴⁷ en total soledad inició su búsqueda personal de

experimentación con el movimiento, siguiendo a El Greco como inspiración (de donde salió su braceo). Estudió profundamente la filosofía y la música; se volvió devota de Beethoven; artistas como Leonardo Da Vinci y William Blake (en cuya pintura encontró principios fundamentales del movimiento) fueron sus maestros y alcanzó un gran conocimiento de la música, a la que consideraba "hermana" inseparable de la danza. Finalmente, logró convertirse en una "artista individual, equilibrada e inteligente", que concebía a la danza como un misterioso medio de comunicación.⁴⁸ Después de esos dos años, Waldeen había compuesto y presentado varias obras con música de Beethoven.

Poco después participó en montajes de Benjamín Zemach en el Hollywood Bowl. Zemach se había formado dentro de la escuela alemana de danza y era director del teatro ruso Habimash, que pretendía una integración de teatro, canto y danza siguiendo la tradición hebrea. Waldeen lo consideró su maestro de danza moderna, y con él pudo acercarse a un concepto de arte escénico global con contenido nacionalista.

También tuvo como maestros a la principal representante de la escuela alemana de danza, Mary Wigman, y a dos de sus alumnos, Harald Kreuzberg e Yvonne Georgi. En 1931 Wigman viajó a Estados Unidos e impartió un curso, al cual ingresó Waldeen después de un examen de selección.⁴⁹

En 1932 la búsqueda e intereses personales de Waldeen la acercaron al japonés Michio Ito, a cuya compañía en Los Ángeles se integró como bailarina y coreógrafa. Ito (1893-1961) era un bailarín y coreógrafo japonés que había estudiado con Dalcroze en Alemania (único oriental entre trescientos alumnos y alumnas), y en varias escuelas europeas. Debutó como solista en 1915 y llegó a Estados Unidos un año después, cuando en ese país existía una fascinación por lo oriental, como lo muestra la aceptación que tenía el trabajo de Ruth St. Denis.

Michio Ito perseguía la integración de las artes y de los valores orientales y occidentales en su danza, pues sólo al conjuntar lo espiritual y lo material, sostenía, se llegaría a un arte pleno. Sus coreografías, a pesar de sus títulos y vestuario, no buscaban una autenticidad étnica, sino la fusión Oriente-Occidente: no pretendía reproducir la danza tradicional, sino hacer de ella una recreación escénica.

Ito comparaba al verdadero artista con un sacerdote porque proclama la verdad y edifica,⁵⁰ crea y no imita;⁵¹ y su función es dar interpretación espiritual a lo visible y significado material a lo invisible.⁵²

Bailó en varias compañías (al lado de Graham y Weidman, y la suya propia), donde mostró su gran proyección escénica. Desde 1919 fundó su escuela en Nueva York e impartió clases en varias instituciones, incluyendo la escuela Denishawn. Sus enseñanzas mezclaban técnicas y conceptos del

movimiento, y su componente central eran dos secuencias, A y B, masculino y femenino, relacionadas con el ying-yang, que asumían el movimiento masculino (dinámico) y femenino (suave) como cualidades y fuerzas complementarias, y debían ser ejecutadas tanto por hombres como por mujeres.

El repertorio de la compañía de Michio Ito eran danzas cortas, principalmente solos y duetos, y muchas de ellas con temas orientales. Son claras las semejanzas de esta compañía con la de Denishawn, pues el repertorio principalmente retomaba temas "exóticos" para la cultura norteamericana, aunque también algunos occidentales. Hacia 1932 la mayoría de las obras era de Ito pero también de Waldeen y de otro de los integrantes, Joseph.

Las obras de Waldeen en esa compañía fueron, entre otras: *Tres epigramas españoles* (m. Arvey), *Religioso* (m. Bach), *Danza graciosa* (m. Nicolás Medtner), *Preludio No. 8* (m. Scriabin), *Allegro* (m. Medtner), *Atardecer estival en Bretaña* (m. Rhené Batón), *Juba* (m. Morris), *Bourré* (m. Bach), *Abedules* (m. G.B. Nevin), *Paseo* (m. Arvey), y *Canción montañesa* (m. Dvořák). Ella interpretaba todas sus obras, además de participar en las de los otros coreógrafos.

Aunque Waldeen sólo trabajó tres años con Michio Ito fue influida por él. Compartían la visión de la danza como una manifestación de la interioridad y la naturaleza humana, y gracias a la exitosa gira que realizó la compañía a Japón en 1932 y al contacto con el propio Ito, Waldeen conoció la filosofía y las danzas orientales. También se acercó a la poesía japonesa por medio de su amiga poeta Melisa Blake, quien inclusive la acompañó a esa gira.⁵³

Al igual que el trabajo de Ito, el de Waldeen "frecuentemente tenía la cualidad espiritual abstracta del Oriente",⁵⁴ aunque no propiamente movimientos de la danza tradicional. En Japón las danzas de Waldeen fueron reconocidas como "ejemplos perfectos de intensa interpretación musical y nuestro mejor deseo sería conservar a esta exquisita danzarina en nuestro teatro".⁵⁵ El trabajo de Waldeen hizo aportaciones a la compañía de Ito, por la riqueza de sus propuestas dancísticas siempre nutridas de otras disciplinas y artes.

Además de su trabajo como bailarina y coreógrafa, Waldeen empezó a dar clases de danza y puso gran interés en el estudio y la reflexión de varias disciplinas, además de incursionar en la literatura. Estudió a Schopenhauer, y desde muy niña empezó a escribir poesía, además de estudiar griego y latín y traducir poesía medieval.⁵⁶ Hacia 1934 había publicado varios poemas, como *Figure in the City* y *Other Poems*; ensayos como *Relation Between the Dance and Sculpture*, *The Modern Dance* y *Monograph upon the Spiral Movement of Leonardo da Vinci in Relation of the Dance*, y escribía en la revista norteamericana *American Dance Magazine*.⁵⁷ Era una artista "atenta a las distintas fases de la cultura universal", las que traducía a su danza "a través de su cordaje sensorial y su espíritu armonioso".⁵⁸ Resultaba una bailarina cuyo intelecto estaba tan bien entrenado como su cuerpo.⁵⁹

Además de Japón, la compañía de Michio Ito realizó giras por varias ciudades de Estados Unidos y Canadá y, en 1934, por México, donde tuvo una gran acogida por parte del público y la crítica.

Los teatros mexicanos habían presentado diversos espectáculos que podrían semejarse al trabajo de esta compañía, como Armen Ohanian en 1923 con danzas orientales estilizadas que fueron consideradas "la expresión superlativa del misticismo";⁶⁰ Xenia Zarina en 1931, que incluso se incorporó a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes; Gertrude Knowlton, en 1933, con un repertorio que incluyó danzas orientales, de salón y ballet; y en 1929 y 1932 la mexicana Yol Itzma, dentro de la corriente de estilizaciones étnicas pero con referencias prehispánicas.

Las cuatro bailarinas mencionadas eran solistas y la compañía de Ito tuvo un mayor impacto. Estaba compuesta por cinco bailarines: su director, Waldeen, Joseph, Bette Jordan y Joselyn Burke; al piano Antonio Rolland y J.P. Wright como director de escena y gerente.

La prensa siguió de cerca las funciones de la compañía, las comentó y admiró, y halagó su estilo y repertorio. En los diarios hubo referencias a todos los bailarines; se mencionaba a Ito como un "tipo de leyenda" con reconocimiento internacional por su manejo de diversas artes y su fuerza en el foro;⁶¹ a Joseph y Waldeen como bailarines y coreógrafos; pero, de manera especial y enfática, se mencionaba a Waldeen por su talento, amplia cultura y belleza cautivadora, lo que le valió que aparecieran bellas fotos de ella y ocupara la portada de *Revista de Revistas* del 29 de julio de 1934. Además se le reconoció como "valiosa colaboradora"⁶² de Ito, y no sólo como bailarina que sigue las instrucciones del director.

En junio inició la temporada de la compañía de Michio Ito en el Teatro Orientación, con un repertorio de más de veinte obras cortas. Desde el primer momento destacó "la vigorosa y fina personalidad" de Waldeen, por "su estilo, su aristocracia, su potencialidad expresiva en todos y cada uno de sus pasos, actitudes y ademanes, [que] realzaron con perfiles luminosos [su] figura juvenil y esbelta".⁶³

Otro cronista más veía a Waldeen como una artista "inconmensurable" por "sus ricas calidades emocionales, su gracia exquisita, su belleza y juventud y su notable talento técnico";⁶⁴ cautiva con "su euritmia, su temperamento, con su fuerza de expresión, que baila con todo el cuerpo y con todo el espíritu".⁶⁵ Ella baila "en forma irreprochable sus propias creaciones" y, además, es una mujer que, por su belleza, resulta en extremo atractiva.⁶⁶

Además Waldeen recibió comentarios muy halagadores por sus obras, como el caso de *Juba*, coreografía "verdaderamente deliciosa en la frescura agreste de sus ritmos".⁶⁷ *Religioso*, en la cual la bailarina "impresiona con la tortura

de un monje que se martiriza para contrarrestar las tentaciones del mundo, se castiga para purificarse y termina arrodillado con los brazos en alto implorando a Dios".⁶⁵ En 1961 esta obra todavía era recordada, y fue utilizada para ejemplificar a la danza religiosa "bien hecha" al compararla con una de las obras maestras de José Limón, *Missa Brevis*, criticada acremente. En 1961 se recordaba la "flotante cabellera, semejante a llamarada" de Waldeen, su "impetuosidad apasionada" que "expresaba el máximo de posibilidades religiosas del cuerpo humano" que habían sido una revelación en 1934.⁶⁹

Tres epigramas españoles, donde Waldeen "sentada en el suelo y exclusivamente con movimientos de brazos y mutaciones de rostro nos hace presentir, concurrir, a una pelea de gallos en una plaza española",⁷⁰ que obligadamente recuerda a las danzas de Mary Wigman. *Paseo*, bailada con gran delicadeza por Waldeen, que se sirve de "una sombrilla coquetamente; busca al galán, hace sentir que él ha llegado, y luego, quizás al pedirle éste un beso, huye grácilmente".⁷¹ Esta obra mostraba el "delicioso sentido del humor" de su autora, que siempre estaba presente en los programas que presentaba.⁷²

Así, Waldeen "arrebato" a la crítica mexicana, que señalaba constantemente la juventud y belleza de la bailarina, "flexible, armoniosa siempre, femeninamente elegante, dúctil, comprensiva y expresiva", cuyas danzas en todo momento "florecen arte, relampaguean encanto".⁷³

Si bien los diferentes públicos ante los que Waldeen se había presentado habían respondido positivamente a su trabajo, nunca habían tenido una reacción tan cálida como la del mexicano. Esto la conmovió profundamente y creó, "como lírica dádiva", *Impresiones mexicanas*, constituida por dos obras con temas locales: *Romanticismo* (m. Chucho Martínez) y *Revolución* (m. popular), que lograron, por "su delicado temperamento de sacerdotisa del ritmo", reflejar "el tono de suave melancolía y de dramáticos impulsos de los temas que le sugirió el paisaje de estas latitudes".⁷⁴

Waldeen se dejó cautivar por el país y su cultura. Cuando su compañía regresó a Estados Unidos, ella y Joseph permanecieron en México (él más tarde trabajaría en la compañía Interpretaciones Aztecas y Mayas). En 1936 Waldeen dijo que trabajar en México representaba una experiencia vital porque el arte le era esencial a los mexicanos y no una simple forma de entretenimiento. El sentimiento religioso de sus obras había sido comprendido y compartido amorosamente. Para ella, el arte y la vida en México constituían una unidad, algo que debía aprender la sociedad norteamericana.⁷⁵

Después de permanecer seis meses en México, Waldeen cayó enferma y regresó a Estados Unidos. En Los Ángeles y ya separada de la compañía de Michio Ito, impartió clases de danza clásica y moderna entre 1934 y 1938, y dio numerosos conciertos como solista en diversos foros, como el Redlands

Bowl. En ese periodo se concentró en la creación de danzas religiosas y en estudiar concienzudamente a Bach, a quien consideraba un compositor para la danza. "Sus composiciones son muy complicadas, pero dan el efecto de simplicidad. El bailarín interpretando a Bach debe hacer lo mismo, debe ser capaz de elevarse con él y sostener ese canto de sentimiento religioso."⁷⁶

En 1936 Waldeen presentó un ciclo de obras con música de este compositor dentro del Festival Bach en Carmel, California, donde su coreografía *Religioso* tuvo críticas positivas.

Posteriormente, Waldeen decidió viajar a la capital de la danza norteamericana, la ciudad de Nueva York, para lo cual debía reunir dinero. Se vio obligada a incursionar en la "danza frívola" y se incorporó como primera bailarina y "consultora técnica de directores de coreografía en los estudios de la Metro Goldwyn Meyer y la R.K.O.",⁷⁷ participando en películas de la meca del cine norteamericano y como bailarina solista en espectáculos en el Hollywood Bowl.

En Nueva York, Waldeen se presentó como solista en el Guild Theatre y en la Asociación de Jóvenes Hebreos (YMHA); y durante 1938 y 1939 impartió clases de ballet en el Neighborhood Playhouse y en el Master Institute of Arts. En su presentación como solista, el 13 de febrero de 1938 en el Guild Theatre, incluyó las obras: *Seventeenth Century Sequence* (m. Händel), *Credo* (m. Bach-Siloti), *Salutation* (m. Beethoven), *Re-statement of Romance* (m. Beethoven), *Two Variations* (m. Bach), *Juba* (m. Morris) y *Prelude* (m. Harris), además de otras que le valieron comentarios especiales, *Dance for Regeneration* (m. Charles Jones, basado en el poema de Wallace Stevens), *Three Negro Spirituals* (m. Forsythe) y *Epigrams: Fragments of Old Spain*.

Le fueron reconocidos su calidad de movimiento y su lirismo, así como el rigor de su técnica y estructura coreográfica; se le calificó como "un talento coreográfico original";⁷⁸ y el influyente crítico John Martin escribió sobre el aplomo y autoridad de Waldeen sobre el foro, la brillantez de sus interpretaciones y la frescura de sus diseños coreográficos.⁷⁹ Sin embargo, Waldeen también recibió críticas negativas que no le reconocían su trabajo y la veían como una incipiente bailarina y coreógrafa, opiniones que seguramente la afectaron.

Aunado a esto, Waldeen no se sintió identificada con las tendencias que se presentaban en esos momentos en Nueva York. No se vinculó con la NDL, todavía con presencia dentro de la danza moderna, ni tampoco con el grupo del Bennington Festival; mantuvo su independencia, continuó su búsqueda personal y no se plegó a ninguna escuela ni compañía. No tuvo interés en acercarse a ninguna técnica, pues consideraba que ya contaba con una formación en ese aspecto, y las que se impartían en Nueva York le parecían dogmáticas.

Había roto con el formalismo del ballet clásico y no tenía ninguna intención de pasar a la trampa de un nuevo formalismo; para mí, la mayoría de las escuelas neoyorquinas habían caído justamente en eso. Buscaba un movimiento corporal libre, atrevido, sensual, un movimiento capaz de expresar el mundo interior de la bailarina, así como la realidad externa de la vida y de la sociedad. Para mí esto no implicaba un movimiento con el sello forzoso de los últimos artefactos tecnológicos, con su antihumanismo y automatización de hombres y mujeres.⁸⁰

Así visualizó Waldeen a la danza norteamericana de ese momento, especialmente la técnica Graham, la cual, siguiendo el proceso ya mencionado del grupo del Bennington Festival, avanzaba hacia su sistematización y consolidación como escuela. En contraparte, Waldeen hacía otra danza, que John Martin describió:

El método que ella ha puesto en práctica es una revelación de las fuertes características tanto del estilo del "ballet" como del bailarín japonés [Michio Ito]. El primero le ha dado una brillantez de la que ella hace buen uso, y el último le ha hecho adquirir precisión en el ataque. Sus movimientos son además, fluidos y fáciles, y estas facultades las ha desarrollado de una manera consciente.⁸¹

Y así era su búsqueda, consciente, pero no para construir una técnica o una forma de entrenamiento, sino para expresar su interioridad. En su movimiento personal existían limpieza y brillantez, precisión y fuerza, pero sobre todo una fluidez que hacía orgánico y espontáneo a ese movimiento adquirido de sus maestros a lo largo de su formación, pero sobre todo, de la experimentación en soledad con su propio cuerpo. Como en Nueva York Waldeen se sintió impedida para continuar esa experimentación,⁸² abandonó su país y regresó al lugar donde había sentido la calidez del público y el llamado de la "madre tierra".

Hasta entonces, las vidas de Sokolow y Waldeen habían seguido líneas paralelas. Habían compartido intereses y espacios, pero sus trayectorias habían partido de puntos diferentes. Ambas provenían de inmigrantes de Europa oriental; Sokolow nacida en una familia pobre que no apoyó su vocación; Waldeen en una que le inculcó el arte y le permitió desarrollar su sensibilidad. Sokolow surgió dentro de la danza moderna y en su rebeldía recurrió al ballet; Waldeen formada en la danza clásica que después abandonó y buscó nuevos caminos. Sokolow participaba de un gran movimiento que le permitía expresar sus preocupaciones sociales y políticas; Waldeen trabajaba en soledad y tratando de llegar a sus espacios más íntimos para expresarse. Sokolow estaba preocupada por los problemas sociales y políticos de su tiempo, preocupación que surgía de sus orígenes y experiencias dentro de la danza norteamer-

ricana. Waldeen también bailaba con pasión y entrega pero no para denunciar la injusticia; estaba sumergida en su interior y en la danza religiosa. Waldeen provenía de la escuela alemana de la danza moderna, Sokolow de la norteamericana, específicamente grahamiana; ambas dominaban la danza clásica, pero la utilizaban como disciplina constructora del cuerpo, no de la expresión, pues compartían su rechazo al virtuosismo y a la forma hueca.

Ambas eran artistas revolucionarias: Sokolow por su postura política y audacia creativa; Waldeen porque transformó la danza a partir de un movimiento nuevo, orgánico y hermoso.

Ambas eran mujeres bellas. Waldeen era rubia, "alta, fuerte y todo lo garrida que puede ser una bailarina adiestrada";⁵³ cautivaba a la mirada masculina, a pesar de que olvidaba las "preocupaciones femeninas" y bailaba con maestría e intensidad. Sokolow era "musculosa y femenina", pequeña y sobria, pero con una pasión incendiaria y una agudeza que le permitía llegar a las "esencias". En la danza de Sokolow se enfatizaba la fuerza y contenido crítico de sus obras, su sobriedad, la pureza de su línea, su rechazo a lo superfluo; aun así, Sokolow también cautivó la mirada masculina. Pero además, las dos norteamericanas cautivaron a la mirada femenina, la de las bailarinas que se identificaron con ellas: a Sokolow le admiraron su precisión técnica y profunda expresividad; a Waldeen su belleza e intensidad: ambas eran mujeres poderosas y creativas.

2. Las pioneras de la danza moderna y sus interrelaciones con el arte y la realidad mexicanos

En 1939 y en un país ajeno, Sokolow y Waldeen coincidieron para seguir su trabajo. Ambas fueron convocadas por los artistas e intelectuales mexicanos que pretendían impulsar una danza nueva reflejo de la combatividad del cardenismo y la renovación a la que aspiraba el país.

Llegaron a un México en gran efervescencia; parecía que los principios que habían dado origen al movimiento armado de 1910 por fin llegaban a las clases populares. El proyecto de nación que promovió Cárdenas se autodefinía como nacionalista y revolucionario; impulsaba reformas en todos los ámbitos de la vida nacional; y lograba la consolidación de un Frente Popular contra el fascismo.

El discurso de la clase gobernante se radicalizaba, a la cultura se le exaltaba como elemento de unidad nacional y se promovía la creación de un arte que tuviera relación con "el dolor del pueblo" y el "programa colectivo".⁵⁴ El Departamento de Bellas Artes (DBA) pretendía encaminar su trabajo hacia la concientización de las masas sobre los principios de la Revolución, y promo-

ver un arte con compromiso social que expresara al pueblo. Siguiendo estas ideas, las esferas del arte y la cultura se tiñeron de tonos rojinegros.

Como expresión de su compromiso social, artistas e intelectuales fundaron las dos organizaciones culturales más importantes de esa época; en 1934 la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en 1937 el Taller de Gráfica Popular (TGP). Ambas planteaban el quehacer artístico como un instrumento político, mantenían una postura crítica ante el gobierno y rechazaban el fascismo. Además, en 1936 llegó al país un grupo de artistas de España que huían del franquismo y que harían aportaciones a la cultura mexicana.

En el ámbito dancístico oficial prevalecían la Escuela Nacional de Danza (END) y las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes realizaban un intenso trabajo guiado por su mística revolucionaria. Además existían artistas independientes, como Yol Itzma y Sergio Franco, que hacían intentos por llegar a la danza "auténticamente mexicana". Las instituciones gubernamentales difundían la danza tradicional y el teatro de revista, inclusive en el foro más importante, el Palacio de Bellas Artes (PBA). La síntesis a la que aspiraba el cardenismo: danza comprometida socialmente, expresión del dolor y la pasión mexicanas, y muestra de modernidad se manifestó en los ballets de masas que promovían las Campobello, pero fueron desplazados por la fuerza de la danza moderna.

Para que ésta arraigara en el país estaban dadas todas las condiciones: el clima de nacionalismo exaltado fomentado desde el gobierno; la profesionalización de la danza académica gracias al trabajo de la END y de artistas independientes; la madurez de los coreógrafos en la creación de obras nacionalistas y mexicanistas; el apoyo de artistas e intelectuales y su estímulo para que la danza constituyera su propio lenguaje y usara las técnicas modernas que reflejaban el momento que se vivía; y la aceptación del público y la crítica a esa danza nacional. Sólo faltaban los conocimientos y la experiencia de especialistas de la nueva danza, que pusieran la semilla y señalaran el camino: ellas fueron Anna Sokolow y Waldeen.

De palomas y sokolovas: "la rebelde disciplinada"

En 1937, el pintor Carlos Mérida había presentado la única ponencia sobre danza dentro del Congreso de la LEAR, en la cual propuso se estableciera en México una escuela experimental de danza moderna; su objetivo sería crear, a partir de esa técnica y la coreografía popular nacional, una danza mexicana y de temática social. Proponía que se siguieran las enseñanzas de Martha Graham porque hacía un uso integral del cuerpo, ponía énfasis en el colectivo por encima de las individualidades y trataba temas de la realidad.⁸⁵

En esa ponencia Mérida mencionaba a Anna Sokolow como una de las seguidoras de la escuela Graham, y dos años después, en febrero de 1939, presencié una función de The Dance Unit en el Alvin Theatre de Nueva York y reconoció el espíritu de su pintura en la danza de Sokolow.⁸⁶ La trayectoria de Mérida como director de la END y que su hija Ana fuera bailarina explican su interés por Sokolow. De inmediato la invitó a México, lo que el director del DBA, Celestino Gorostiza, oficializó a las pocas semanas.

Después de su viaje de seis días en autobús, México recibió con flores a The Dance Unit y se iniciaron las funciones de "Anna Sokolow y su cuerpo de baile" el 8 de abril de 1939. El grupo estaba conformado por nueve bailarinas, el compositor y director musical Alex North y el baritono Mordecai Bauman. El repertorio presentado, todo creado por Sokolow, fue: *Danza de salud* (m. North), *Danza abertura* (m. North), *La guerra es bella* (m. North), *Caso de historia* (m. Wallingfor Riegger), *Matanza de los inocentes* (m. North), *Balada en estilo popular* (m. North), *Raro funeral americano* (m. Erie Seigmeister), *Cuatro pequeñas piezas de salón* (m. Shostakovich), *Fachada exposición italiana* (m. North), *Exilio* (m. tradicional judía y North), *De la suite poema guerrero* (m. North; libreto F.T. Marinetti) y *Estudios en tiempo de jazz* (m. Norman Lloyd; vest. Gabriel Fernández Ledesma).⁸⁷

Gracias al apoyo que recibió la compañía de sindicatos y otras organizaciones mexicanas, las seis funciones inicialmente programadas se convirtieron en más de veinte. El público mexicano pudo conocer el trabajo de contenido político y compromiso social de Sokolow, así como las innovaciones artísticas que ella planteaba a partir de la reivindicación de sus raíces. El jazz y la música tradicional judía, utilizados en una forma atrevida y poco ortodoxa, fueron apreciados por los mexicanos.

De golpe, Sokolow se encontró en una nueva cultura que la cautivó y contagió con su exaltación; se relacionó de inmediato con los artistas del TGP, como Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, José Chávez Morado e Ignacio Aguirre; inclusive el pintor Gabriel Fernández Ledesma diseñó el vestuario de la obra *Estudios en tiempo de jazz*.

Como le había sucedido cinco años antes a Waldeen, en 1939 Sokolow se identificó con la cultura y el público que la recibían calurosamente. También consideró que el arte ocupaba en México un lugar preponderante en la vida de su gente, algo que repite hasta la actualidad. "Cuando vine a México por primera vez, el encuentro y conocimiento de los artistas mexicanos fue totalmente anonadador. Nunca había tenido esa experiencia de ver qué importante es el arte para la gente, como lo es aquí. Aún lo siento."⁸⁸ Sokolow ha llevado ese sentimiento por el mundo, contando a sus discípulos de varios países la reverencia con la que algunos indígenas contemplaban los enormes murales de los artistas plásticos mexicanos.⁸⁹

También ella respetó el trabajo de los muralistas y del TGP, pues se veía a sí misma. Esto fue

una muy profunda experiencia para mí y muy cercana porque eso era lo que yo había hecho toda mi vida; los temas que me inspiraban a hacer cosas en la danza eran los temas de la clase trabajadora [...] Yo estaba profundamente conmovida por mis orígenes y sentía muy profundamente los temas de la vida, de la gente. Pienso que por ello los artistas mexicanos respondieron a mi trabajo y yo respondía también, no sólo a la pintura sino a la literatura y a la música, a la atmósfera del arte en México.⁹⁰

Se dejó convencer por la vinculación danza-política⁹¹ del país y, "por primera vez en mi vida, supe lo que se siente ser una artista".⁹²

La crítica mexicana se volcó en halagos hacia ella y su grupo. Armando de María y Campos hizo referencia al lenguaje físico de "las musculosas y muy femeninas componentes de su grupo, que en forma tan precisa y bella encarnan las ideas de una danza nueva". Decía que Sokolow era "una magnífica bailarina y una excelente coreógrafa", que dominaba su oficio; en *Cuatro piezas de salón* mostraba su "cáustica ironía y bien dirigida sátira" contra el ballet romántico; en *Raro funeral americano* manejaba a las bailarinas en "forma sobria y emocionante"; en *Fachada exposición italiana* satirizaba con "agilidad, belleza simple y fuerte", logrando "hallazgos plásticos coreográficos modernísimos". A pesar de que Sokolow estaba formada en la escuela de danza moderna norteamericana, De María y Campos vio en sus obras elementos de la escuela alemana, comparando, por ejemplo, *Fachada exposición italiana* con *La mesa verde* de Kurt Jooss.⁹³

Una de las obras que tuvo mayor impacto entre el público y la crítica fue *Matanza de los inocentes*, el motivo para que algunas bailarinas mexicanas optaran por la danza moderna.⁹⁴

El escritor Carlos González Peña reconoció que Sokolow era "una artista original" que conjuntaba "tradicción y modernidad" en su danza. Decía que frente a las bailarinas de la época que acostumbraban no bailar y sólo hacer "posturitas", Sokolow se entregaba a la danza, todo lo entendía a través de ella. La caracterizó como "bailarina dinámica", pero no en el sentido de "sucesión de movimientos gimnásticos, fríos, mecánicos, sin sentido, sin alma; sino, antes bien, porque poniendo el baile en primer término y partiendo del baile para interpretar y expresar, a él subordina la actitud, el gesto, y no disocia éstos de aquél".⁹⁵

El "éxito" de Sokolow y sus bailarinas también fue personal, pues fueron rodeadas por numerosos hombres que no sólo las admiraban como artistas

sobre el foro, sino como atractivas y jóvenes mujeres abajo de él. De ahí nació una íntima y estrecha relación de Sokolow con Ignacio Aguirre, que se mantuvo hasta el momento de la muerte del artista.

Debido a la aceptación del trabajo de Sokolow, la Secretaría de Educación Pública (SEP) la invitó a permanecer en el país y formar una compañía de danza moderna. Una vez que The Dance Unit regresó a Estados Unidos, Sokolow trabajó durante ocho meses en la Casa del Artista, donde después de una audición abierta, reunió a un grupo de quince bailarinas (de entre 15 y 20 años) formadas en la END.

Al principio las alumnas sólo seguían a Sokolow, pero después entendieron que lo que ella demandaba era un movimiento pleno y emotivo. Los conceptos eran nuevos para ellas y tenían miedo, pero después aceptaron el riesgo, ya que todas tenían fuertes personalidades y lo más importante para ellas era ser bailarinas. Así, Sokolow encontró a un grupo preparado por su fuego interior⁹⁶ inteligentemente canalizado.

Esas bailarinas, cuyo referente único había sido la danza clásica y la figura de la *ballerina*, se transformaron al contacto con una artista que exigía disciplina y entrega total, además de un pleno compromiso emocional con la danza. Según sus amigos mexicanos, Sokolow era una artista rebelde pero que seguía una disciplina implacable, la cual inculcó a sus discípulas. Éstas adoptaron desde ese momento el nombre de sokolovas, el que han conservado a lo largo de los años.

Los padres y madres de las bailarinas veían con cierta desconfianza esa nueva forma de danza y estaban presentes en clases y ensayos. Provenían de la clase media, conservadora y católica, pero seguramente ilustrada, pues de lo contrario nunca hubieran permitido a sus hijas practicar esta danza.

Al salón de Sokolow llegaron numerosos artistas e intelectuales mexicanos para ver los ensayos y conocer de cerca a esa mujer que en su danza expresaba sus mismas preocupaciones artísticas y sociales. Sokolow conoció a Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, además del grupo de artistas españoles exiliados, como el compositor Rodolfo Halffter y el escritor José Bergamín. Éste le propuso a Sokolow que montara la mojiganga *Don Lindo de Almería* que originalmente había creado para los Ballets Rusos de Diaghilev, aunque nunca se estrenó.

Sokolow trabajó arduamente en esa obra y el 9 de enero de 1940 la estrenó en la primera presentación pública de su grupo de sokolovas y algunos bailarines.⁹⁷ Bajo el nombre de Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas se estrenó *Don Lindo de Almería* (cor. Sokolow, libreto Bergamín, m. Halffter, diseños Antonio Ruiz), en el Teatro Fábregas, después de la presentación de *La del manojo de rosas*, zarzuela que estuvo a punto de ser interrumpida por los gritos de Silvestre Revueltas, quien pedía que iniciara la obra de Sokolow.

El estreno sacudió a público y artistas mexicanos, todos de acuerdo en que era un gran triunfo artístico.⁹⁸ A pesar de su referencia española, *Don Lindo de Almería* era un acercamiento a una danza mexicana nueva, por su ruptura con el "folclorismo" fácil, que permitió iniciar "camino de elaboración estética actual".⁹⁹ Para Bergamín, la coreografía de Sokolow "había llenado mi pretexto vacío, de figuración viva, de forma y sentido poéticos [...] El talento de Anna Sokolow lo ha convertido todo mágicamente en baile; dándole sobre naturaleza expresiva a la espontánea y bellísima naturaleza con que trabaja".¹⁰⁰

Juan Rejano, por su parte, dijo que Sokolow había logrado una abstracción y limpieza de líneas: "No se procede aquí por acumulación, sino por desintegración. No por revelaciones, sino por abstracciones"; la coreógrafa había logrado convertir la anécdota en "cifra elemental, que nos devuelve indirectamente la realidad a fuerza de evocación". Por eso, decía Rejano, había llegado a la "línea pura", desconceptualizada ya de su referencia "colorista".¹⁰¹

En enero de 1940 terminó el contrato de Sokolow en México y Gorostiza creó la primera compañía oficial y profesional de danza, el Ballet de Bellas Artes, con el fin de que Sokolow continuara su trabajo. En marzo presentó sus estrenos en el PBA, *Los pies de pluma* (m. Couperin, Frescobaldi, Matthenson y Jean Philip Rameau, vest. Fernández Ledesma e Ignacio Aguirre), *Entre sombras anda el fuego* (m. Blas Galindo, vest. Antonio Ruiz) y *Aires tiernos* (m. Lully).

El equipo que se conjuntó para estas funciones fue el primer paso para la consolidación del trabajo multidisciplinario en la danza moderna mexicana; Sokolow tuvo la oportunidad de trabajar con los más importantes artistas mexicanos y españoles de ese momento, y la compañía mostró un nivel profesional.

La obra que tuvo más aceptación, porque coincidía mayormente con las exigencias de la época (crear una danza mexicana), fue *Entre sombras anda el fuego*. El crítico musical Arturo Perucho habló de ella como un "tipo de danza que era nuevo en todos sus aspectos"; era "el primer intento de danza moderna mexicana 'por dentro', sin necesidad de recurrir al tópico folclórico".¹⁰²

Sokolow volvió a Estados Unidos al concluir su trabajo con el Ballet de Bellas Artes, y en Nueva York creó nuevas obras para The Dance Unit. En tanto, Halffter y Bergamín impulsaron la conformación de un patronato, subsidiado por Adela Formoso de Obregón Santacilia, que tomó el nombre de La Paloma Azul, pues así se llamaba la cantina donde sus organizadores se reunían; el lema que tomaron de Lope de Vega fue "Las artes hice mágicas volando". Así, artistas mexicanos y exiliados españoles, pintores, músicos, poetas y escritores, además de los integrantes del TGP dieron todo su apoyo a Sokolow, y crearon las condiciones para un trabajo más estable.

Una vez resuelto lo económico, Sokolow volvió a México y reinició su trabajo, ahora con independencia de las instituciones oficiales. La Paloma Azul

se presentó en el PBA en septiembre y octubre de 1940, donde Sokolow estrenó: *La madrugada del panadero* (libreto Bergamin, m. Halffter, diseños Manuel Rodríguez Lozano), *Antígona* (m. Carlos Chávez, esc. y vest. Carlos Obregón Santacilia), *Lluvia de toros* (libreto Bergamin, basado en dibujos de Goya, m. fray Antonio Soler y esc. Antonio Ruiz) y *El renacuajo paseador* (m. Revuelettas, esc. y vest. Carlos Mérida, máscaras Federico Canessi).

Estas y las anteriores obras de Sokolow estrenadas en México fueron vistas por la crítica como resultado del trabajo de varios artistas y no sólo como producto de la coreógrafa, lo que restaba importancia a la danza misma, aunque la coreógrafa era quien le daba cohesión a La Paloma Azul. Sobre la danza propiamente, los críticos mexicanos hicieron énfasis en *Antígona* (bailada por Sokolow en el papel protagónico, y dos sokolovas vestidas de hombre) y resaltaron, de nueva cuenta, su sobriedad: "es simplísima sin rigidez; notable sin ampulosa, elocuente y plena de emoción".¹⁰³ Con *Antígona*, decían, la pieza maestra de Chávez cobró "una vida intensa" y "una honda impresión de grandiosidad".¹⁰⁴

Otra obra mencionada en especial fue *El renacuajo paseador*, "coreografía dinámica y chispeante",¹⁰⁵ que retomó un cuento popular infantil y lo tornó movimiento. Para las bailarinas fue revelador; Rosa Reyna dice que "todos los cuentos que había visto en danza eran europeos y bailados en puntas. Para mí era una novedad sentir que por fin podíamos hacer algo mexicano en la danza".¹⁰⁶

Sin embargo, predominaban las referencias españolas, lo que le valió a La Paloma Azul críticas adversas. Un cronista anónimo señalaba esto como una carencia y, aunque decía que las obras constituían un "espectáculo placentero, simpático, atractivo, sugerente", sólo eran "punto de partida", y

si La Paloma Azul quiere hacer algo que valga la pena tiene que mexicanizarse. El mismo esfuerzo apoyado por la savia nacional daría frutos infinitamente superiores, porque los bailarines no bailarían sólo con los pies sino con el alma y con los ríos de sangre que les corren por las venas; suplirían con esa incorporación el virtuosismo que les falta; no padecerían comparaciones enojosas, puesto que lo suyo, por autóctono, sería incomparable y su obra crecería como crecen los árboles con raíces bien asentadas en la tierra, insensible, natural, inexorablemente.¹⁰⁷

Quizá ésta fue la razón por la que Gorostiza impulsó una segunda versión del Ballet de Bellas Artes, pero ahora con obras de Waldeen y un equipo de trabajo que logró hacer una danza moderna mexicana.

En 1940 La Paloma Azul se desintegró. Además del cambio sexenal y la pérdida de apoyos oficiales, se presentaron problemas internos en el patronato

y diferencias de concepción artística. Una de las sokolovas, Josefina Luna, señala que Sokolow fue censurada. "Fue triste la situación, hubo una disputa entre Anna Sokolow y Adela Formoso. Sokolow iba a bailar un solo en que representaba a una prostituta y la señora Obregón dijo: 'Cómo es posible que la sociedad de México vea algo así', y no quiso. Anna Sokolow se enojó mucho porque dijo que no entendía la danza en México y que la danza no tenía velos."¹⁰⁸

James May, uno de los bailarines norteamericanos que ha trabajado más cerca de Sokolow, sostiene que ella abandonó La Paloma Azul por razones artísticas, ya que sentía que en México se miraba hacia adentro, hacia la tradición, y ella lo que quería hacer era más audaz, romper con las formas, y no lo podía expresar artísticamente en ese medio.¹⁰⁹

Aunque se desintegró La Paloma Azul y Sokolow abandonó el país, las sokolovas originales (Ana Mérida, Rosa Reyna, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Carmen Gutiérrez y otras figuras de la danza mexicana) siguieron trabajando. Habían vivido una experiencia muy intensa en el mundo de la danza profesional, al conocer a los grandes artistas de la época y al descubrir en la danza moderna el medio para expresarse a sí mismas, desde su interior. Esto es fundamental para entender por qué ese grupo de bailarinas mexicanas optó por el camino de su maestra y se mantuvo unido en torno de ella por muchos años. Según Rosa Reyna:

Anna no tenía interés de enseñar virtuosismo. A ella le interesaba el contenido. Quería sacar los movimientos de su propia necesidad expresiva. Era muy estricta en sus conceptos, muy exigente. Requería una concentración total para lograr la expresión a través del control del cuerpo [...] Anna fue una fuerza tremenda en nuestra formación y en ese momento de nuestras vidas la aceptamos totalmente. Ella nos dio nuestro concepto de lo que debería ser la expresión. Hasta la fecha sus enseñanzas son mi biblia en la danza.¹¹⁰

Así, plenamente, se dio el compromiso de las sokolovas con su maestra.

Rescate de esencias: el nacionalismo de la danza moderna mexicana

En 1939, "miss Waldeen", la bailarina que "se da íntegra al público", que "baila con todo el cuerpo y todo el espíritu",¹¹¹ y que "es toda emoción, gracia y belleza",¹¹² regresó a México después de su frustrante experiencia en Nueva York. Vino también a casarse con un mexicano a quien había conocido en su primera visita, pero el matrimonio no se realizó.¹¹³

Los cronistas anunciaban la plena madurez de la artista, que desarrollaba un "arte objetivo" con "una espiritualidad que se comunica en ritmos, y al bailar corporiza estados de ánimo, traduce el dolor y la alegría, solemniza la tragedia, deshoja la duda, se hace ondulante en la coquetería, violenta en la ira, y matiza su rostro y subordina sus manos y sus pies al motivo musical de la danza".¹¹⁴

Waldeen, "toda llena de gracia como el Ave María",¹¹⁵ se presentó como solista en dos funciones (16 de febrero y 2 de marzo) en el PBA, bailando casi el mismo repertorio que había presentado un año atrás en Nueva York: *Salutación*, *Credo*, *Reafirmación del romance*, *Danza para la regeneración*, *Preludio*, *Tres Negro Spirituals*, *Juba*, *Tondes d'enfants* (m. Turina) y *Chacona* (sin música).¹¹⁶

El público y la crítica no habían olvidado la presencia escénica de Waldeen y llenaron el teatro. De nuevo constataron que era "una artista inconforme" por su rechazo al ballet y se impresionaron por su danza libre. El crítico Francisco Monterde señaló que Waldeen no era

una bailarina que trate de seducir, ante todo, con la belleza corporal y con languideces puramente femeninas fundidas las piernas en un solo perfil —como en una cauda de sirena— las afirma, separadas, en geometría de compás, sobre la tierra. A la coquetería del gesto que implora caricias, prefiere los enérgicos y convincentes ademanes que asombran o las patéticas actitudes de una imprecación desoladora.¹¹⁷

Además, decía que la artista provenía de la escuela alemana de danza, "que se caracteriza por su energía y sus actitudes viriles".¹¹⁸

La percepción que tuvo Monterde resulta muy ilustradora de la danza de Waldeen, pues se percata de su espíritu moderno e innovador y del acto íntimo y profundo que era para ella cada una de sus obras. Para cautivar a su audiencia, Waldeen no requería de "esa desnudez provocadora, apenas velada por gasas de otras bailarinas", sino que se liberaba de todas esas "preocupaciones femeninas", y parecía que no bailaba para los otros, que no necesitaba de su mirada, sino que danzaba para sí misma,¹¹⁹ y lo hacía de manera energética y dinámica, "viril".

Lo anterior refiere a una concepción de la danza y del cuerpo distinta de la patriarcal, pues ella ejecutaba igual las calidades "femeninas" y "masculinas" del movimiento. Además, utilizaba su cuerpo para cautivar de una manera diferente de la provocación sexual directa, más relacionada con la expresión de su interioridad que con el gozo de ser vista y deseada.

Por su parte, González Peña recalca la "preciosa figura de bailarina [que] asocia juventud y belleza a un íntimo sentido de ritmo y de actitud";¹²⁰

Arturo Rigel la veía “trágica y romántica”, “pone en la danza su exquisita sensibilidad femenina, su delicado temperamento de poetisa y su sólida cultura de crítica de arte”.¹²¹

La inteligencia y cultura de Waldeen constituían atractivos adicionales. Tenía un interés especial en que no sólo se le viera como una bailarina bella y joven, sino como una creadora y una intelectual; por esa razón, y por su identificación con el arte mexicano, entró en estrecha relación con los más grandes artistas del país de ese momento.

En agosto de 1939 Waldeen se presentó de nuevo en el PBA, esta vez con la bailarina Winifred Widener,¹²² con las obras *Salutación* y *Suite*. También bailaron *Sombra de la guerra* (m. Harris), *Danza para la regeneración, Suite americana* (m. Harris), *Campesina* (m. popular), *Violinista campesino* (m. Harris), *Dos Negro Spirituals* (m. Forsythe), *Dilema filosófico* (m. Casella) y *Figuras ciudadanas* (m. Harsanyl).¹²³

Desde su llegada en febrero Waldeen conoció y se involucró con los artistas mexicanos, muchos de los cuales se reunían en la casa de Pablo Neruda. Su obra no le era ajena porque había traducido algunos de sus poemas al inglés,¹²⁴ lo que le valió el agradecimiento del chileno: “Gracias Waldeen, por tus poemas que superan a los míos”.¹²⁵

Waldeen conoció así de cerca y afianzó su amor por la tierra madre, la que la había deslumbrado desde 1934 y la hizo regresar. Para ella, la tierra era “madre oscura, madre morena, madre de la oscuridad, de la luz enterrada bajo la oscuridad, moldeada en perennes formas sin fin, de barro, de oro y jade y turquesa, enterrada en las profundidades de la tierra milenaria”.¹²⁶ Esa tierra, decía Waldeen, y no el aplauso a su danza, fue la “hechicera” que la hizo permanecer en México hasta el día de su muerte, esperando en vano la germinación renovada de su poder indígena.

Los artistas mexicanos, quienes la llevaron a viajar por el país, fueron sus cómplices, porque compartían sus ideas políticas progresistas y su amor por la tierra, y porque se la descubrieron en toda su miseria y grandeza: le mostraron “la esencia mexicana de la cultura”.¹²⁷ Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Olga Costa, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Xavier Guerrero, José Chávez Morado, Efraín Huerta, Gabriel Fernández Ledesma y otros fueron sus cómplices y maestros, y ella aprendió “humildemente” de ellos y, además, encontró una razón de ser de su danza. Buscó en el pasado indígena y popular mexicano, quiso reflejar la realidad e identidad propia de un país ajeno al suyo y convertir la danza en un arma de lucha social. Waldeen quería llenarse del “espíritu mexicano”:

Me recuerdo caminando por las calles y tratando de captar cómo caminaba la gente para que pudiera ponerlo en mis danzas [...] yo no traía mi danza a Mé-

xico como hizo Anna Sokolow [...] Ella vio la importancia de traer una nueva técnica para entrenar a la gente muy bien, pero yo estaba llena de emoción, yo también deseaba entrenarlos, pero quería crear una técnica mexicana [...] Hay una manera de moverse en la vida mexicana diferente de la de Estados Unidos. Pienso que hay una clase de sensualidad que debe llegar dentro de la técnica y que no veo en la técnica de Martha Graham.¹²⁸

Yo creé un movimiento de acuerdo a la fisonomía, filosofía y psicología del mexicano [...] Para mí, el mexicano, la mexicana son únicos. El mestizaje ha producido algo muy especial: su temperamento, su capacidad emotiva.¹²⁹

Además, entró en contacto con el maestro y director teatral japonés Seki Sano, con quien formó pareja por varios años. Seguramente él y sus demás amigos mexicanos influyeron sobre Waldeen para que radicalizara su postura política y el compromiso social de su danza, y se acercara al Partido Comunista Mexicano (PCM), aunque no se afilió a éste.

Seki Sano (1905-1966) había adquirido una sólida formación teatral en su país, que incluyó la biomecánica y las danzas eurítmicas. Fue actor, dramaturgo, director y maestro, y siguiendo su ideología marxista, trabajó en el teatro revolucionario japonés y en el teatro proletario en Europa y Estados Unidos. Miembro activo del Partido Comunista de varios países, sufrió la censura y la cárcel. Después de ser expulsado de Japón y de la URSS, trabajó en Estados Unidos con el Group Theatre y Workers Theatre (equivalentes a la Workers Dance League), y a través de Rufino Tamayo y Celestino Gorostiza, llegó a México en abril de 1939 como exiliado político. Sano hizo grandes aportaciones al teatro mexicano: estimuló la mística teatral y el realismo en sus propuestas; difundió y sistematizó en una metodología propia las enseñanzas de las técnicas teatrales de Stanislavsky y Meyerhold; y promovió un arte con compromiso, como "agente activo para la toma de conciencia social y política".¹³⁰

En México Sano se vinculó de inmediato con el medio artístico y el sindicalismo. Encabezó un importante proyecto cultural dentro del combativo Sindicato Mexicano de Electricistas (SME): el Teatro de las Artes que, fundado en agosto de 1939, seguía el lema "un teatro del pueblo y para el pueblo", y pretendía crear "un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance".¹³¹ Waldeen participó activamente en este proyecto.

La declaración de principios del Teatro de las Artes obligadamente recuerda el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de 1923. Dieciséis años después, los artistas del nuevo proyecto teatral sostenían:

Que pertenece al pueblo de México; que existe como expresión ingente e inaplazable de la vida del pueblo mexicano, en su lucha por la defensa de la cultura y la democracia; que es un teatro que nace libre de mercantilismo y de las tareas que han impedido hasta ahora el desarrollo saludable de un verdadero teatro del pueblo en este país. El Teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o de realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de "folklore" y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo.¹³²

Esa declaración estaba firmada por los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Miguel Covarrubias; los compositores Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter; el pianista Jesús Durón (encargado de la Sección de Música); el escultor Germán Cueto (encargado de la Sección de Titeres); Waldeen (encargada de la Sección de Danza), y Seki Sano (encargado de la Sección de Teatro).

Waldeen inició su trabajo como maestra y coreógrafa, y simultáneamente, en agosto de 1939 recibió la invitación de Gorostiza para crear una compañía oficial de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes. Con el mismo nombre y apoyo oficial, Sokolow ofreció funciones en marzo de 1940 y Waldeen en noviembre del mismo año. Ambas compañías presentaron a grupos de bailarinas y bailarines, rompiendo con los programas de danzas breves ejecutados por solistas o duetos, como era la costumbre; también dejó de hacerse énfasis en las individualidades, como decía Carlos Mérida, y se le dio más importancia al colectivo; ambas coreógrafas crearon obras donde la belleza según los parámetros ortodoxos no era lo principal, sino la expresividad.

Como Sokolow, Waldeen recurrió a las bailarinas formadas en la END, aunque ninguna de las dos tenía una opinión positiva del panorama dancístico mexicano. Para ambas el entrenamiento técnico dejaba mucho que desear y Waldeen señaló su "mediocridad dolorosa".¹³³

Esta opinión apuntaba no sólo al entrenamiento técnico de la END, sino al rechazo de las hermanas Campobello que Sokolow y Waldeen resintieron (y resistieron). La belicosa Nellie criticó la "intromisión" de las norteamericanas y trató de obstaculizar su trabajo;¹³⁴ incluso en 1939 amenazó a Waldeen con una pistola.¹³⁵

Dicho rechazo constituía una defensa contra el peligro que representaba para las Campobello la llegada de una forma dancística diferente y de dos artistas de la talla de Waldeen y Sokolow, quienes afectaron la posición hegemónica de la END. Sin embargo, finalmente el campo dancístico mexicano se diversificó y conformó con dos grupos con posturas estéticas y políticas

antagónicas. A su vez, el grupo de las modernas se subdividió entre Waldeen y Sokolow, quienes en 1939 y 1940 trabajaban en México.

Waldeen formó su grupo fundamentalmente con las bailarinas que estudiaban con Estrella Morales; todas, bailarinas y maestra, habían salido de la END por conflictos con Nellie Campobello. Desde el primer momento las alumnas quedaron cautivadas con Waldeen; algunas, como Josefina Laval, la habían visto en el foro:

La primera vez que la vi bailaba algo de Bach. Nunca antes había hablado con ella, no la conocía. Allí estaba. Descalza [...] vigorosa pero dulce, profunda, intensa, segura de sí misma y además hermosa. El impacto fue brutal y definitivo para mi vida [...] así como ella enterró sus zapatillas de punta en su jardín de California, yo me olvidé de las mias.¹³⁶

Otras, como Guillermina Bravo, la conocieron en el salón de danza y se enamoraron de su imagen:

Lo recuerdo como si fuera hoy. Waldeen llevaba un sombrero de ala ancha y un vestido semilargo. ¡Preciosa! La vi en el estudio como un ensueño, como un hada, como una aparición, rodeada de profesionalismo, de seriedad y de encanto. ¡Era muy bella! En ese momento me atrapó el amor por Waldeen y no me dejó durante los diez años siguientes. Ése fue un descubrimiento en mi vida.¹³⁷

Así, Waldeen deslumbró a sus futuras discípulas, Bravo, Laval, Amalia Hernández, Lourdes Campos, Dina Torregrosa y otras más que vieron en ella la belleza, el profesionalismo y la posibilidad de acceder a una nueva danza, a un nuevo lenguaje y forma de expresión. A ese grupo de jóvenes bailarinas se unieron otros más experimentados, como Sergio Franco y Magda Montoya, quienes participaron en el Ballet de Bellas Artes.

Todos iniciaron una forma de entrenamiento diferente del que habían conocido hasta entonces. Waldeen se enfrentó con un problema que pronto pudo sortear: "debido a esta educación cristiana en contra del cuerpo", le fue difícil comunicar "una visión de la danza como una totalidad expresiva y liberadora".¹³⁸ En 1990 dijo que como la sociedad patriarcal "ha tenido a las bailarinas en su puño [...] cuando empecé a enseñar a bailarines en México, sus padres intentaron echarme del país. ¿Cuál emancipación? Es muy reciente que se considere la danza como un arte digno que puede practicar la mujer como profesión".¹³⁹

Como las sokolovas, las waldeenas transformaron su conciencia corporal y uso de la energía. Ambas maestras expresaban el "espíritu de la modernidad", pero cada una lo hacía a partir de una concepción de técnica dancística

específica. Sokolow utilizaba la danza clásica y la técnica Graham (la cual Waldeen siempre criticó); Waldeen mantenía ciertos elementos del ballet pero seguía los parámetros de la danza alemana. Ambas hacían hincapié en la emotividad, motores del movimiento y eran exigentes, pero el trabajo de Sokolow era más riguroso técnicamente, y el de Waldeen se caracterizaba por la fluidez del movimiento y su origen en el centro del cuerpo.

De la misma manera en que las enseñanzas de Sokolow tenían una referencia en la técnica Graham, las de Waldeen la tenían en Michio Ito. Este maestro tenía una estructura de clase basada en diez movimientos (los cuales, según Pauline Koner, su alumna en 1928, eran una síntesis de los veintidós movimientos básicos de Dalcroze) que él consideraba suficientes para expresar “todo el significado de la vida”.¹⁴⁰ Ito decía que lo fundamental era “la capacidad del simbolismo” que pudieran desarrollar los bailarines, y que así como un poeta puede expresarse con veinte palabras bien elegidas en vez de trescientas de un prosista, “el bailarín simbólico comprime en unos pocos gestos simbólicos los trabajos de una idea dramática”.¹⁴¹ Esto se asemeja al trabajo técnico que realizaba Waldeen, y aunque existen menciones de las sokolovas en torno del entrenamiento de Waldeen con un reducido número de movimientos, éstos (también siguiendo los principios de Ito) no constituían un sistema cerrado, sino que eran base para que las y los alumnos crearan los propios.

Waldeen también hablaba de los movimientos femeninos y masculinos, que se necesitan mutuamente para existir (el ying-yang). Según sus palabras,

Quando un hombre es extraordinario bailarín, representa toda la fuerza volcánica del universo y puede hacer movimientos exquisitos, líricos. Cuando una bailarina lo es realmente y no sólo un robot técnico, representa todo lo que es espiritual y realmente sensual, porque es la Madre Tierra, Madre Gloriosa, creadora que puede hacer movimientos muy fuertes.¹⁴²

Por otra parte, Waldeen introdujo una ropa de trabajo para clases y ensayos completamente nueva para las bailarinas mexicanas. Todas debían estar descalzas y vestir una falda larga abierta por un costado, lo que les daba posibilidades de moverse y llegó a convertirse en un especie de uniforme. A pesar de la sobriedad de la falda, hubo familias que la consideraron posteriormente muestra de un “tongolelismo dinámico”.¹⁴³

Más allá de las formas de entrenamiento, entre Waldeen y Sokolow había una diferencia. El crítico musical José Barros Sierra decía que Sokolow era “por completo ajena a la cuestión de aprovechar los elementos coreográficos tradicionales de México... [Cree] que cuando sus discípulas hayan asimilado perfectamente sus enseñanzas, serán capaces de aplicar la técnica adquirida a

la creación del ballet mexicano". Waldeen tenía un punto de vista opuesto y sostenía, basada en conceptos de Ito, según el cronista, que "la rica tradición del baile popular mexicano debe ser aprovechada en la creación de un ballet nacional".¹⁴⁴ Y efectivamente, Waldeen explotó una veta nueva e inició la danza moderna mexicana nacionalista; su genio supo "transformar el fenómeno de nuestra vida, la vida mexicana, en un fenómeno estético".¹⁴⁵

Esta danza tenía sus antecedentes en México, no sólo en obras de las Campobello sino en las propuestas coreográficas del grupo Interpretaciones Aztecas y Mayas de 1935, la norteamericana Dora Duby el mismo año, y el Ballet Mexicano de Sergio Franco y Magda Montoya. Este último se había presentado en 1938 y 1939 con un amplio repertorio de breves danzas que retomaban temas indígenas mexicanos y danzas orientales, pero aún estilizaciones sin pleno dominio de la danza moderna.

El Ballet de Bellas Artes (BBA) de Waldeen debutó el 23 de noviembre de 1940 con el estreno de sus obras *Seis danzas clásicas* (m. Bach; vest. Julio Castellanos), *Danza de las fuerzas nuevas* (m. Blas Galindo; vest. Fernández Ledesma), *Procesional* (m. Eduardo Hernández Moncada; esc. y vest. Julio Castellanos) y *La Coronela* (m. Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Candelario Huízar; libreto Waldeen, Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta; esc. y vest. Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto).

Detrás del BBA había un enorme equipo de trabajo constituido principalmente por la organización artística y gremial independiente Teatro de las Artes.¹⁴⁶ Los objetivos que se planteaba eran:

cristalizar la vida y las aspiraciones de México por medio de la danza [...] crear una danza nueva y sana, con significado vital para el pueblo de México; una danza nacional en espíritu y forma, pero universal en su alcance [...] El BBA] ha concentrado sus esfuerzos en la creación y desarrollo de un movimiento coreográfico mexicano, libre tanto de falsos folclorismos, como de ideas y formas importadas e impuestas al público que no tienen el menor arraigo en nuestro país.¹⁴⁷

Los objetivos se cumplieron y las obras del BBA lograron expresar la realidad contemporánea mexicana, identificada con el cardenismo y su ebullición cultural y política.

Con *Seis danzas clásicas* Waldeen demostró su dominio de la música de Bach y de la técnica académica, pero aplicada al fin de crear un movimiento lírico y original. *Danza de las fuerzas nuevas* hablaba sobre la juventud mexicana. En *Procesional* Waldeen retomó las danzas renacentistas y logró una creación contemporánea.

Sin embargo, la obra que conmocionó a la danza mexicana fue *La Coronela*, compuesta por cuatro episodios: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de Don Ferruco* y *Juicio final*. El primero hacía referencia a la sociedad porfirista; el segundo mostraba a las clases pobres, las injusticias que vivían y su rebelión; el tercero era la liberación del pueblo y el temor de los "ferrucos" (la aristocracia porfirista); y en el último los poderosos eran condenados y triunfaba el espíritu revolucionario encarnado en la Coronela, cuya primera intérprete fue Dina Torregrosa.

El público, la crítica y los artistas consideraron esta coreografía como una obra maestra, pues con ésta "se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración. Es una obra plenamente conseguida pero también la flecha que señala el camino recto a seguir".¹⁴⁵

La Coronela marcó camino; fue la primera cristalización de la danza moderna nacionalista mexicana que no sólo utilizó una temática propia y afin al nacionalismo revolucionario, sino un lenguaje moderno que conmovió profundamente a los espectadores y permitió retomar los elementos de la cultura popular para llevarlos a la danza escénica. *La Coronela* se apartó de las obras mexicanistas y folcloristas comunes en la época y, rompiendo con la estética de la danza académica, al mismo tiempo se valió de ella.

Además, *La Coronela* recuperó a la mujer como centro de la historia, como el actor social fundamental de la lucha armada y como vehículo de transformación, a través de la expresión de sí misma, de su propio cuerpo.

El hecho de que Waldeen utilizara principalmente bailarinas no era simplemente por ser mayoría en su grupo, sino porque ellas podían transmitir lo que ella necesitaba. Tomó a mujeres para satirizar al porfirismo por medio de su "sociedad femenina", para denunciar la explotación y rebeldía, para corporizar la lucha revolucionaria.

El segundo episodio de *La Coronela* bien podría llamarse *La danza de las desheredadas*, pues eran ellas, campesinas cubiertas con rebozos, movidas por las voces llenas de ira de otras mujeres que hablaban de su miseria, con puños crispados y torsos contraídos, las que expresaban a toda una nación sumida en el abandono. El coro recuperaba la voz de las mujeres que decían con voz fuerte: "Éramos las mujeres del martirio, las mujeres sin luz definitiva. Éramos las mujeres del martirio. Ahora estamos en pie". Las desheredadas, con su dolor a cuestas, protegían al campesino que buscaba abrigo y por eso eran asesinadas: mujeres que viven para el otro y tienen la fuerza para rebelarse.

Era también una mujer la encarnación de la lucha revolucionaria y su triunfo sobre la explotación: la Coronela, con su belleza y poderío, sus canas cruzadas en el pecho y su paso firme al atravesar el foro.

Años después, en 1954, Waldeen hablaría del poder y la obligación que tienen las mujeres de la danza, y que se puede desprender de *La Coronela*: "La bailarina debe ser apta para curar las heridas del espíritu, bendecir los nuevos trigos del esfuerzo humano, espolear las luchas por la vida nueva, impulsar una nueva creencia en el hombre [y la mujer], asegurar a nuestros congéneres una fertilidad demente, un coraje y un espíritu sin limitación".¹⁴⁹

Para Waldeen las artistas de la danza deben buscar algo más que su satisfacción, pues "la bailarina o coreógrafa de nuestros tiempos que está absorta en la explotación de las penumbras de su vida subconsciente, en vez de penetrar en las vidas de sus espectadores, que tanto necesitan alimento espiritual y emocional, defrauda a su auditorio y a sus semejantes".¹⁵⁰

La fuerza expresiva y explosiva de *La Coronela* estribó en la conjunción de dos elementos principales: la sátira y el drama, que permitieron la utilización novedosa de elementos populares para la danza escénica. Con base en la idea original de Waldeen, por primera vez se recuperaron los grabados y las calaveras de Posada, así como el rebozo como parte del vestuario.¹⁵¹

Los participantes del montaje original dan un peso central a Seki Sano y le atribuyen el concepto escénico global, no sólo porque introdujo innovaciones en el manejo de la tramoya y la escenografía, sino porque orientó a actores y bailarines, e inclusive hizo aportaciones a la coreografía.¹⁵² Esto sugiere la estrecha relación entre Waldeen y Seki Sano ("curiosa relación" la llama Miguel Guardia).¹⁵³

A pesar de su trabajo tan intenso y de los resultados satisfactorios, el BBA de Waldeen sólo dio tres funciones; la última el 30 de noviembre como homenaje al cuerpo diplomático que presenciara la toma de posesión de Manuel Ávila Camacho como presidente de la república, con quien los apoyos oficiales a la danza moderna casi desaparecieron.

Sin embargo, el trabajo de un año y la experiencia de tres funciones marcaron a los participantes, especialmente a las bailarinas. Éstas, contagiadas por las enseñanzas de Waldeen, convirtieron a la danza en su "religión" y su "razón de existencia".¹⁵⁴ El lazo de unión que establecieron con su maestra las llevó a definirse como las waldeenas, diferenciándose de las sokolovas.

A pesar de que ambos grupos se consideraban diferentes y se enfrentaban entre sí, quizá también como parte de su búsqueda de una identidad propia, tanto waldeenas como sokolovas compartían una lucha: defender su vocación artística. En los treinta y cuarenta, fuera de algunos círculos de artistas e intelectuales, la danza moderna no tenía gran aceptación y se consideraba una manifestación antiestética y "extraña". Esto, debido a su innovador uso del cuerpo y recurrencia a movimientos no codificados, en función de las necesidades expresivas.

Waldeen y sokolovas se valían de formas nuevas y revolucionarias, expresivas y vitales, cargadas con la fisicalidad de la danza moderna. Ésta se convirtió en una danza combativa de mujeres que retaba las formas y concepciones de arte y danza predominantes: como alguna vez lo hiciera Martha Graham, waldeen y sokolovas se convirtieron en "herejes". El propio Salvador Novo consideraba que la danza moderna "no ofrece otro espectáculo que los pies descalzos (con la imposibilidad consiguiente de pararse de puntas o de girar en ellas), la falda larga y las actitudes entre hieráticas y sexuales en que quedan las danzarinas después del pujido y el empujón en que para el profano parece consistir esta danza".¹⁵⁵

La nueva propuesta estética y social de la danza moderna de estas mujeres era un intento (quizá no consciente) de romper con los patrones que el patriarcado y sus cánones de belleza habían determinado para las mujeres y su movimiento.

La danza más aceptada, porque era más familiar y porque seguía esos patrones, era el ballet y la de los teatros de revista. Quienes no eran *ballerinas* eran identificadas con tiples y coristas; Waldeen, Sokolow y sus seguidoras estaban en contra de esas bailarinas y defendían sus diferencias. Como sucedió en el ballet en los años veinte, era el reflejo de la polarización entre los prototipos de tiples y bailarinas académicas, estas últimas con una rigurosa técnica y una vocación de hacer "arte" que las llevaba a defender su danza no (nada más) como una manera de mostrarse a la mirada masculina y en función de ésta, sino como arte que expresara su interioridad y sus convicciones artísticas, sociales y políticas.

Esto no significa necesariamente que la mirada masculina las contemplara así; para ésta seguían siendo bailarinas "musculosas" y "femeninas", con cuerpos fuertes y diestros y dotadas de una gran expresividad, pero mujeres al fin, objetos de deseo frente a los espectadores.

3. En la marginación, la imaginación

Con el régimen cardenista terminó el apoyo a la danza moderna, y sus protagonistas tuvieron que crear sus propias alternativas para sobrevivir. El de 1940-1946 fue el sexenio del ballet clásico, de las Campobello y del Ballet de la Ciudad de México; no había espacio para la otra danza.

A pesar de esto, el grupo de Waldeen mantuvo su unidad dentro del Teatro de las Artes; el de Sokolow, aunque poco estable y con menor peso dentro del campo dancístico, también realizó un trabajo importante.

Mientras que Anna Sokolow iba y venía de Estados Unidos, Waldeen se quedó en México, lo que siempre recalcó pues consideraba que la legitimaba

dentro de la danza mexicana: "Como soy muy peleadora, me quedé comiendo elotes y tamales en las esquinas y los cafés de chinos y viviendo en una vecindad para sacar adelante la danza moderna mexicana".¹⁵⁶

A través del Teatro de las Artes, institución que pretendió mantener "una praxis ininterrumpida subversora y crítica",¹⁵⁷ encauzó su rebeldía frente al nuevo régimen y mantuvo su labor creativa y experimental. Waldeen se dedicó a su trabajo, y aunque invitó a Sokolow a participar en esa labor, ella no aceptó, quizá porque su danza era "inflexible".¹⁵⁸

Desde su fundación en 1939 se habían establecido secciones y escuelas en el Teatro de las Artes. En la de teatro, Seki Sano había desarrollado un plan de estudios y fundado una pequeña compañía. En la de danza, Waldeen elaboró un amplio plan de entrenamiento que partía de sus premisas para crear una danza mexicana auténtica: utilización de los recursos técnicos que brindaban la danza clásica y moderna; desarrollo de los principios de la nueva danza (libertad de creación, de movimiento y de utilización de los elementos estructurales de la danza), e incorporación de los elementos de la cultura popular.¹⁵⁹ Éstos fueron los instrumentos con los que dotó a sus alumnas por medio de su labor educativa, como menciona Lavalle:

Aprendimos las danzas europeas del siglo XVI y cómo usarlas dentro de estructuras contemporáneas, nos inició en la estructura coreográfica, en el análisis musical, y en muchos otros aspectos técnicos y teóricos del arte de la danza; pero nada de esto hubiera sido valioso si no nos hace reflexionar sobre la posición del artista "dentro de la sociedad que confronta".¹⁶⁰

Esto significa que Waldeen también influyó sobre sus alumnas al descubrirles el compromiso social de su trabajo dancístico (otro de los motivos por los que se escandalizaron sus familias). Compartió con ellas sus ideas en ese ámbito y les ayudó a que definieran una postura política contestataria, la que inclusive llevó a Guillermina Bravo a afiliarse al PCM.

Hacia 1942, en la Escuela de Danza del Teatro de las Artes, las maestras eran, además de Waldeen, sus "ayudantes" Dina Torregrosa, Guillermina Bravo y Lourdes Campos. En cuanto a su trabajo coreográfico, Waldeen creó un nuevo repertorio que presentó en varios foros.

Al inicio del sexenio avilacamachista, el titular de la SEP seguía siendo un cardenista, Luis Sánchez Potón, y promovió una gira del Ballet del Teatro de las Artes en los meses de junio y julio de 1941, como parte de la Delegación Educativa Mexicana que viajó a Ann Harbor, Michigan, para el Congreso del New Educational Fellowship. En su recorrido por trece universidades de Estados Unidos la compañía se presentó con gran éxito,¹⁶¹ especialmente con

fragmentos de *La Coronela*. En esta gira creció el número de participantes, pues "las señoritas no pueden viajar si no viajan las mamás", así que varias de ellas acompañaron a las bailarinas; todavía les parecía necesario cuidarlas de los "riesgos" de esa profesión.¹⁶² Un año después, la compañía participó en la celebración del IV Aniversario de la Expropiación Petrolera en el PBA, con *Danza de las fuerzas nuevas*.

En 1943, al llegar Jaime Torres Bodet a la SEP, Waldeen obtuvo un nombramiento en la Secretaría y apoyos para trabajar; dos años después creó su primer ballet de masas, *Siembra*, estrenado el 2 de septiembre de 1945 en el Estadio Nacional celebrando la Campaña de Alfabetización del régimen. En esa ocasión Waldeen tuvo oportunidad de trabajar con dos de los maestros misioneros más importantes, Luis Felipe Obregón y Amado López, además de un enorme contingente de "tres mil elementos y dos mil en la coreografía".¹⁶³ Para Waldeen su primer ballet de masas fue una experiencia muy emocionante: "Mi ánimo explotó, fue lo que siempre había deseado hacer. Hice un ballet de masas en el cual usé *Siembra*, la danza de Michoacán [...] danza folclórica auténtica, [aunque] yo puse la coreografía".¹⁶⁴

En el mismo año Waldeen participó como coreógrafa de la película *Bugambilia*, dirigida por Emilio el Indio Fernández, en la cual no sólo actuaron como bailarinas sus alumnas, como Guillermina Bravo, sino también alumnas de la END y dos sokolovas, Raquel Gutiérrez y Ana Mérida.

Gracias a la intervención del líder obrero Vicente Lombardo Toledano, hacia finales de 1945, Waldeen nuevamente obtuvo apoyo de la SEP. El Ballet de Waldeen se presentó en el PBA en una temporada de casi un mes que inició el 22 de noviembre.¹⁶⁵ Repuso *Danza de los desheredados* de *La Coronela*, y estrenó *Valses* (m. Brahms; vest. Dasha), *Tres preludios* (m. Carlos Chávez; esc. y vest. Julio Prieto), *Sinfonía concertante* (m. Mozart; vest. Dasha), *Sonatas españolas* (m. Antonio Soler; esc. y vest. Julio Diego), *En la boda* (m. Blas Galindo; vest. Carlos Mérida), *Elena la traicionera* (m. Rodolfo Halffter; libreto de Daniel Castañeda basado en el corrido del mismo nombre; esc. y vest. Olga Costa), *Suite de danzas* (m. François Couperin; vest. Dasha), *Sinfonía concertante para violín y viola* (m. Mozart, vest. Dasha), *Cinco danzas en ritmo búlgaro* (m. Bela Bartok; esc. y vest. Carlos Mérida) y *Allegretto de la quinta sinfonía* (m. Shostakovich; vest. Dasha).

Varios integrantes del Teatro de las Artes participaron en esta temporada, como Seki Sano, quien fungió como director de escena; además, la compañía aglutinó a las waldeenas originales, a la sokolova Ana Mérida y a los bailarines que se habían separado del Ballet de la Ciudad de México.¹⁶⁶

De nuevo, el público recibió con ovaciones *La Coronela* y la crítica consideró las obras de Waldeen un arte que "penetra más allá de la mera superficie

de la vida" y como "la encarnación de nuestra vida moderna que también mira hacia el futuro".¹⁶⁷

Por su parte y ajena a este proceso, Sokolow remontó en Nueva York (en 1941, 1942 y 1944) varias de las obras que había creado en México, las cuales no obtuvieron el mismo éxito en ausencia de las condiciones (orquesta y decorados) para presentarlas adecuadamente. En 1946 estrenó *The Bride, Kaddish* y *Mexican Retablo*, en las cuales conjugaba sus influencias provenientes de las culturas estadounidense, judía y mexicana. Mientras, las sokolovas siguieron trabajando unidas; se entrenaban en ballet con la maestra francesa Nelsy Dambre, recibían las visitas anuales de Sokolow y esporádicamente presentaban funciones.

Durante uno de los viajes de su maestra, las sokolovas participaron en la película *La corte del faraón* (1945) dirigida por Julio Bracho y con coreografía de Sokolow, donde es posible apreciar su belleza y fuerte presencia escénica. También incursionaron en cabaret, presentando la ópera *Carmen*.¹⁶⁸ En 1945, además, Sokolow montó un nuevo programa, formado por *En las calles de la ciudad* (m. Wallingford Riegger), *Preludios y mazurcas* (m. Chopin) y *Canciones semitas*, el cual nunca se presentó. Sokolow volvió a marcharse y las sokolovas quedaron de nuevo en "un mundo incierto".¹⁶⁹

En 1946 Waldeen también regresó a su país debido a la inestabilidad de su trabajo y la carencia de apoyos. Durante dos años trabajó en Nueva York como maestra en el *Choreographers' Workshop* y la *New School for Social Research*. También dentro del *Choreographers' Workshop*, creó nuevas obras que se presentaron en varios foros, como el *Dance Center* de Nueva York el 1° de febrero de 1948. Ahí mostró, junto a otros trabajos experimentales de diversos coreógrafos, *Against the Fear of Death* (m. Mozart; vest. Robin Bond, basado en un poema de Lucrecio), ejecutada por siete bailarinas y tres bailarines. También en 1948 Waldeen creó un ballet de masas en el *Madison Square Garden* con quinientos participantes; era una sátira contra McArthur y Taft-Hartly, y usó las enormes máscaras con las que había trabajado en México.¹⁷⁰

La partida de su maestra fue muy dolorosa para las waldeenas. Dice Evelia Beristáin:

Yo considero a Waldeen como mi madre artística. Ella es una persona muy sensible, muy capaz, muy culta. Te estimulaba, se interesaba en prepararte, y tenía un gran poder para aglutinar a la gente, para proporcionar esta pasión por la danza. Podías "romperte la pata" y seguir bailando. Cuando no hay pasión, cuando no hay entrega, pues lo único que queda es el virtuosismo. Después Waldeen se fue a Estados Unidos por problemas personales. Se nos fue la madre y nos dejó desamparadas.¹⁷¹

En honor a su maestra, las waldeenas fundaron el Ballet Waldeen, dirigido por Guillermina Bravo y Ana Mérida; ahí crearon sus primeras coreografías y dieron continuidad al trabajo de su maestra, a quien reconocían como la iniciadora "de un verdadero ballet mexicano" que, a partir de la "esencia" de las danzas mexicanas y la técnica contemporánea, tendría "alcances universales".¹⁷²

A pesar de la distancia, los lazos entre Waldeen y sus discípulas eran muy estrechos, especialmente con Guillermina Bravo, una de las más brillantes. En las cartas de Waldeen a Bravo no sólo pueden apreciarse sus profundos conocimientos de danza y composición, base de los consejos que le daba para guiarla en su incipiente trabajo coreográfico, así como su amorosa y casi maternal manera de impulsarla y apoyarla. Bravo le escribía con frecuencia y le contaba sobre el trabajo de las waldeenas; su maestra se mostraba atenta e incluso agradecida por eso.¹⁷³

A pesar de dichos nexos, las waldeenas ya iniciaban una vida creativa independiente; por derecho propio, eran reconocidas como bailarinas, maestras y coreógrafas. En 1946 las y los integrantes del Ballet Waldeen fueron invitados a crear, dentro del reluciente Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la compañía y centro experimental de creación, Academia de la Danza Mexicana (ADM). Ésta quedó constituida en febrero de 1947 y de inmediato "su grupo" y Guillermina Bravo invitaron a Waldeen como directora huésped. Waldeen había dado su "permiso" para que aquél formara la ADM, y aunque se mostró muy interesada en viajar a México e incluso le planteó a Carlos Chávez (director del INBA) realizar giras a Estados Unidos, la invitación no se concretó.¹⁷⁴ De tal manera, no participó directamente con la ADM, pero sus conceptos estuvieron presentes a través de las waldeenas.

En 1948 ocurrió un rompimiento en el interior de la ADM, y el grupo encabezado por Bravo se separó para fundar una compañía independiente con el nombre de Ballet Nacional de México (BNM). Ana Mérida quedó como directora de la ADM e inmediatamente invitó a Sokolow para que trabajara como maestra y coreógrafa.

A petición de Sokolow ingresaron las sokolovas originales, quienes habían quedado al margen de la formación de la ADM. Sokolow montó *Mefistófeles*, *Orfeo*, *La Traviata*, *Carmen*, *La mulata de Córdoba* (José Pablo Moncayo), *Carlota* (Luis Sandi) y *Elena* (Eduardo Hernández Moncada), para las temporadas nacional e internacional de ópera; reafirmó el trabajo que había realizado con sus discípulas; e impartió clases a bailarines que recién la conocían y que también aprovecharon sus enseñanzas. Uno de ellos, Guillermo Keys, menciona la exigencia de Sokolow de "dar más" cuando creían que ya habían alcanzado el máximo.¹⁷⁵

La ADM se fortaleció con Sokolow. Las y los bailarines se unificaron a su alrededor y por unos meses terminaron las rencillas entre los diversos grupos.

En tanto, el Ballet Nacional inició su trabajo sin apoyos oficiales, pero con firmes convicciones sustentadas en los conceptos que inicialmente había formulado Waldeen sobre la danza moderna nacionalista. Ella regresó a México en 1948 y en 1949 fue invitada como asesora artística del BNM;¹⁷⁶ participó en numerosas actividades de esta compañía y la enriqueció con su repertorio, que aquella siguió bailando hasta 1958.

En sus primeras funciones (marzo de 1949 en el PBA) el BNM presentó la coreografía que montó Waldeen para la obra de teatro *La doma de la fiera*, dirigida por Seki Sano. Un año antes, Waldeen había trabajado, también con Sano, como asesora coreográfica de la obra *Un tranvía llamado deseo*.

Al Ballet Nacional lo guiaba un espíritu de servicio y el deseo de difundir su trabajo entre las clases populares, por lo que realizó largas y extenuantes giras a los rincones más recónditos de México. Waldeen participó en varias de ellas, como las patrocinadas por la Campaña de Alfabetización de la SEP, y la del Bajío con la Comisión del Maíz en la Campaña de Gabriel Ramos Millán y los festejos del Año de Chopin. Para esta última, de 1949, Waldeen creó *La doncella de trigo* (m. Chopin), que se bailó al aire libre en numerosos estadios, plazas y canchas deportivas. Además se presentaron constantemente fragmentos de *La Coronela* y sus estrenos de 1945.

Paralelamente a su trabajo en Ballet Nacional, la coreógrafa volvió a formar el Ballet de Waldeen, ahora con un nuevo grupo de bailarinas con el que se presentó en noviembre de 1949 en el PBA, con *La Coronela*, *Tres ventanas a la vida patria* (m. Revueltas; poesía Ramón López Velarde; vest. Olga Costa) y *Homenaje a García Lorca* (m. Revueltas; esc. y vest. Leopoldo Méndez), todas de Waldeen.

Debido a discrepancias en el trabajo, en 1950 se separó del BNM y de Guillermina Bravo: le era muy difícil aceptar las nuevas condiciones, haber perdido autoridad frente a sus ex alumnas y demás integrantes, y no ser más la directora. El BNM se veía a sí mismo como un proyecto nuevo con dinámica propia, con lo que Waldeen no supo identificarse. A pesar de que consideraba a Bravo "como su hija en la danza", vino la ruptura "violenta y por razones políticas", según palabras de Waldeen.¹⁷⁷

En 1950 Miguel Covarrubias ocupó el Departamento de Danza del INBA y desde ahí realizó una amplia labor para la creación y difusión de la danza moderna nacionalista. De inmediato detectó las necesidades más urgentes: renovar el concepto de la danza moderna, fortalecer la técnica de los bailarines, y "sobre todo la eliminación de los grupos antagónicos".¹⁷⁸ Para ello trajo de Estados Unidos a la compañía de José Limón y al maestro Xavier Francis;

promovió el trabajo conjunto y disciplinado de los bailarines y la creación de nuevas obras; y trató de acabar con los grupos rivales "por el único medio posible: la eliminación de las personalidades".¹⁷⁹ Esto significó que tanto Waldeen como Sokolow quedaran fuera de la danza oficial, porque principalmente en torno de ellas se aglutinaban los antagonismos.

Waldeen se sintió desplazada en el momento cumbre de la danza moderna nacionalista (que ella nunca reconoció como tal); hizo agudas críticas a la actividad de Covarrubias dentro de la danza (1950-1952); dijo que estaba "celoso" del trabajo de ella y de Sokolow, que no seguía un criterio adecuado para impulsar a los nuevos creadores y que desperdiciaba los recursos económicos. Consideró la participación de Limón y de Francis como la entrada de las escuelas neoyorquinas deshumanizadas;¹⁸⁰ y que no debía importarse, sino crear una "técnica moderna mexicana del cuerpo y de la mente".¹⁸¹

Fuera de la danza oficial y Ballet Nacional, Waldeen se concentró en su trabajo como maestra; en 1950 creó con sus alumnas *Preludio y fuga* (m. Bach; vest. Dasha). Una de sus discípulas originales, Amalia Hernández, la apoyó en la formación y financiamiento del Ballet Moderno de México (BMM), que debutó en marzo de 1952. Al igual que en el BNM, Waldeen compartió el programa con sus ex alumnas, quienes presentaban sus propias obras, lo que según un cronista, mostraba que "en Waldeen no existe el egoísmo fatal que suele acompañar a ciertos profesionales".¹⁸²

Las breves temporadas del BMM con Waldeen a la cabeza tuvieron aceptación, pero no volvió a alcanzar nunca los éxitos de *La Coronela* y su temporada de 1940. A esto se refería Covarrubias cuando decía que la danza moderna estaba estancada en el modelo dictado hacia años.¹⁸³ En agosto de 1952 el BMM se presentó en la Sala Chopin con obras de Evelia Beristáin y Amalia Hernández, además de reposiciones de Waldeen y su estreno *Divertimento* (m. Mozart; vest. Dasha). Las y los bailarines de la compañía eran Waldeen, Amalia Hernández, Evelia Beristáin, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez, Bari Rolfe, Benjamín Gutiérrez, Kenembu Lwbaggi y Ricardo Silva. La dirección escénica e iluminación eran de Asa Zatz, esposo de Waldeen desde finales de los años cuarenta.¹⁸⁴

El BMM fue bien recibido por el público. Gerónimo Baqueiro Fóster habló sobre el conjunto "de mujeres incomparables, jóvenes, bellas, artísticamente maduras, técnicamente completas y de simpatía cautivadora sin excepción" que conformaban la compañía, así como del logro de la danza de Waldeen: captar "las conmociones espirituales del mexicano".¹⁸⁵

Después de la temporada Waldeen y Amalia Hernández rompieron. Ésta, como Guillermina Bravo, tenía diferencias personales con Waldeen y desarrollaba sus propias propuestas artísticas y organizativas, que no coincidían

con las de su ex maestra. De nuevo Waldeen se quedó sin grupo y volvió a la enseñanza.

Dos años después participó como coreógrafa invitada por el Ballet Contemporáneo, una de las facciones que se desprendió de la compañía oficial del INBA. En 1954 estrenó *El hombre es hecho de maíz* (m. Revueltas; vest. Olga Costa; direcc. escénica e iluminación Asa Zatz) y *Coro de primavera* (m. Bach; vest. Dasha). Según el crítico Raúl Flores Guerrero, esta última obra era profundamente emotiva y "un alarde de estructura balletística... [En ella] está patente el conocimiento de la técnica coreográfica que tiene Waldeen".¹⁸⁶ Esa obra también fue la última que bailó Waldeen, quien se despidió como bailarina.

Por otro lado, durante la década de los cincuenta la danza moderna se había afianzado dentro de la cultura norteamericana. Predominaban las dos grandes compañías de las pioneras Graham y Humphrey, a las cuales se debía en mucho la legitimidad de la danza moderna como forma artística e inclusive como profesión. Esto atrajo a un mayor número de varones a la actividad, los cuales, junto con las pioneras, empezaron a dominar el panorama de la danza norteamericana.

Desde los cuarenta y más ampliamente en los cincuenta, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham había iniciado la transformación de la danza moderna hacia la danza contemporánea. Él y otros artistas abandonaron el contenido dramático de sus coreografías y reivindicaron la danza abstracta, con movimiento puro, cuyo significado está en el movimiento mismo.

Esta situación afectó a las artistas de la segunda generación de la danza moderna, quienes no pudieron competir con las compañías de las pioneras ni con las que surgían con estas nuevas ideas; muchas de ellas abandonaron Nueva York o siguieron trabajando en pequeñas compañías.

Sokolow, una de las más importantes representantes de esa segunda generación, empezó a realizar más intensamente su trabajo itinerante como maestra y coreógrafa. Como no tenía una compañía fija en Nueva York y repartía su tiempo entre varios grupos difundió su trabajo coreográfico en todo el mundo. Sin embargo, al mismo tiempo esto era una desventaja, porque no contaba con un grupo estable de bailarines que apoyaran y enriquecieran su trabajo creativo. Así, aunque en contextos y por razones diferentes, Sokolow se hallaba en la misma situación que Waldeen.

Entre el formalismo de las compañías hegemónicas y las nuevas propuestas de movimiento puro de la danza norteamericana, Sokolow era un aire renovador y una vinculación con las preocupaciones más profundas del ser humano. No rechazaba del todo las otras propuestas, pero su trabajo seguía un camino distinto.

En 1953 Sokolow creó en México una de sus obras maestras, *Suite lírica* (m. Alban Berg), que le valió la felicitación de su maestro Louis Horst. Se estrenó en una breve temporada de conciertos de danza que organizó Guillermo Keys en agosto de ese año, con "los mejores bailarines que existían en México" y en la que se estrenaron y repusieron obras de Keys y Xavier Francis. Estas presentaciones constituyeron un éxito artístico pero no económico, en parte, según Keys, por las exigencias de Sokolow.¹⁸⁷

También en 1953 Jerome Robbins invitó a Sokolow a Israel para trabajar con el grupo de danza yemenita, Inbal. Como en México, allá realizó un trabajo pionero; impartió clases de danza moderna, fundó la compañía de danza Lyric Theatre y trabajó con varias compañías teatrales. Sus raíces judías y el ambiente joven de Israel hicieron que ese país se convirtiera en su segundo hogar. Fue aceptada plenamente por los y las artistas israelíes. Una de ellas, la bailarina Ze'va Cohen, recuerda cuando vio por primera vez a su maestra: "Me quitó el aliento su osadía y su ir justo al corazón del asunto. Recuerdo un dueto en *Poema* [...] Cuando lo vi me dije esto es para mí. Todo lo que ella hacía en ese tiempo cumplía una fantasía que yo ni siquiera sabía que tenía".¹⁸⁸

4. Una discusión: propuestas para la creación

1956 fue un año importante para Waldeen, pues se casó con el director teatral Rodolfo Valencia Gálvez,¹⁸⁹ con quien tuvo a su único hijo, Damián; se naturalizó mexicana; trabajó de nuevo con Seki Sano en *La mandrágora* de Maquiavelo; y fue invitada al INBA, cuyo director, Miguel Álvarez Acosta, pretendió unificar a los grupos antagónicos de la compañía oficial.

Con ese fin, fundó otra versión del Ballet de Bellas Artes y nombró a Waldeen su directora. Debido a que las diferencias internas persistieron y a que ella sintió rechazo de sus detractores (principalmente sokolovas), Waldeen trabajó con mucho tiento y trató de no imponer sus puntos de vista, por lo que no impartió clases, montó un número reducido de sus obras y programó cursos de los maestros norteamericanos Merce Cunningham, David Campbell (de la escuela Graham) y Anna Sokolow (a pesar de que Waldeen los consideraba representantes de las tendencias deshumanizantes de la danza neoyorquina). Sin embargo, fue inflexible en su política para las obras de nuevos creadores, las cuales se debían presentar sin vestuario ni escenografía en un foro experimental, y no en el PBA como antes.¹⁹⁰

En junio de 1956 Sokolow inició su curso de técnica y coreografía, que concluyó un mes después con la presentación de su coreografía *Poema* (m. Scriabin). Su trabajo fue muy bien aceptado por los bailarines, pero la

obra que había provocado el comentario citado de Ze'va Cohen, en México fue rechazada por la crítica y Waldeen.

Según Luis Bruno Ruiz, *Poema* era una obra vacía y antipoética, construida de manera "artificiosa y complicada".¹⁹¹ Para Raúl Flores Guerrero era un "ballet cerebral y subjetivo, eminentemente deshumanizado y maquinal"; muestra de técnica pura que no respondía a las motivaciones de la danza mexicana: "expresión más intensa y honda que, trascendiendo las limitadas barreras del subjetivismo, alcance la universalidad por su cálido sentido humano".¹⁹²

Waldeen escribió que *Poema* "es un viento frío de mentiras sobrecargadas de pornografía, en que vemos transcurrir sobre la escena relaciones hetero y homosexuales, que se nos quiere hacer pasar como un himno de amor, y que ocurre entre momentos aburridos y rancios".¹⁹³

"*Poema* era lo suficientemente erótico como para crear un pequeño escándalo",¹⁹⁴ y en México lo creó, como posteriormente lo harían otras obras. Además de duetos cargados de erotismo, *Poema* utilizaba elementos nuevos en la danza mexicana, como "la aparición fantasmal de los bailarines caminando como autómatas, parándose de cabeza como saltimbanquis, brincando espasmódicamente como alienados, todo ello en una demostración simple y pura de técnica".¹⁹⁵ Algunos críticos mexicanos lo redujeron a la forma y no comprendieron que detrás de ella estaba el deseo de "cavar en la imagen, en el yo, en el alma del mundo".¹⁹⁶

La agresividad de las críticas no sólo tenía que ver con la obra de Sokolow, sino con los comentarios que había hecho sobre la danza mexicana antes del estreno. En una entrevista dijo que los coreógrafos mexicanos aún no elaboraban un concepto propio de la danza moderna, y que estaban obligados a "superar nacionalismos y limitaciones provincianas, desechar banderías y demagogias".¹⁹⁷ Más tarde, en una conferencia, ridiculizó "la danza con mensaje", lo que provocó protestas por parte de bailarines, coreógrafos, críticos e incluso Siqueiros, quien estaba presente.

Para discutir sus ideas el 2 de julio de 1956 se realizó una mesa redonda, en la que participaron, entre otros, Sokolow, Waldeen, Guillermo Arriaga, Magda Montoya, Fanny Rabel, Juan O'Gorman, José Reyes Meza, Raúl Anguiano y Miguel Bueno. Sokolow puntualizó sus críticas. Reconocía la preocupación y necesidad interior de los artistas de la danza mexicana por expresar su realidad, pero sostenía que pensar la danza en términos de "lo mexicano" era una limitación, y que del camino fácil seguido había resultado "una danza débil en comparación con la fuerza que encuentra una en México". Creía que la "danza mexicana" se reducía a la música, escenografía y vestuario utilizados, pero no se mostraba en el movimiento, que era lo fundamental en la danza y no su nacionalidad. Faltaba comprender "la fuerza que

tiene el lenguaje de la danza", cuyo desconocimiento y la inexperiencia para expresar ideas por medio del movimiento habían provocado la reducción a la pantomima (pintoresco en la forma, pero "nada por dentro").

No entendía el "patriotismo en el arte. Trato de decirles que donde se nace, se nace. Que lo que uno siente es muy profundo para ponerle etiquetas [...] creo que cuando se autoimpone una actitud intelectual acerca de que uno es chino o mexicano, eso provoca una situación falsa".

Comparaba a los bailarines mexicanos con los de Israel, quienes, en su intento por crear una forma propia, adoptaban una actitud intelectual que sólo era "una experiencia estéril y carente de emoción, porque todo sucede en la mente" y no en el cuerpo.¹⁹⁸

Las declaraciones de Sokolow provocaron gran revuelo; eran muy duras para una corriente segura de su camino. Todos los participantes de la mesa debatieron sus ideas. En la prensa el asunto se ventiló ampliamente; se le atacó por su postura "extranjerizante" y "deshumanizante", por su "desprecio" y falta de conocimientos de la realidad mexicana.

Waldeen fue una de las más enérgicas en sus críticas, y escribió un extenso artículo para reivindicar el nacionalismo en el arte, el cual consideraba único medio para llegar a la universalidad: "si el movimiento, como el idioma, no tiene raíz en la conciencia nacional no se puede crear un arte con validez estética". La danza lograba expresar a la cultura mexicana y no había digerido "las desarraigadas influencias extranjeras".

Señalaba que "no pensar en lo mexicano es limitarse, pues la riqueza de la cultura, la tradición, el arte nacional, constituyen un campo de experimentación inagotable para bailarines y coreógrafos". No era el nacionalismo lo que limitaba el desarrollo de la danza mexicana, sino "los conceptos de artepurismo distorsionado y antinacional".¹⁹⁹

El enfrentamiento entre las pioneras de la danza moderna mexicana y la presión de los bailarines del BBA provocaron la renuncia de Waldeen a la dirección de esa compañía, a menos de un año de haberla ocupado.

¿Qué había detrás de esta polémica? No se trataba sólo de la nacionalidad de la danza y la manera de expresarla, que siempre había sido diferente entre Waldeen y Sokolow. Tampoco era únicamente la defensa apasionada de dos alternativas de creación con sus dos protagonistas principales. Estaban involucrados los procesos individuales de cada una desde 1939: Waldeen no dio un paso atrás en sus convicciones; creó la danza nacionalista y siempre la vio como el único camino para una danza honesta y bella. El camino de Sokolow era la renovación constante en el arte y ella se transformaba continuamente marcando nuevas líneas: "en su ánimo había una actitud vigilante contra dogmas estéticos y formas espectaculares".²⁰⁰ Sostenía que

La danza moderna es aquella que busca siempre formas nuevas, nuevas expresiones y nuevas concepciones. No puede llamarse danza moderna la que repite los hallazgos de hace diez o quince años. La conciencia artística de quienes trabajan en danza moderna debe cambiar constantemente. No importa tanto el asunto sino la manera como ese asunto ha sido realizado. La concepción de la vida cambia con la vida; igualmente la danza no puede estancarse, tiene que cambiar, tiene que avanzar.²⁰¹

Sokolow había iniciado su trabajo coreográfico con obras de contenido político que reflejaban su problemática personal y social. Al llegar a México en 1939 creó una danza que, aunque lograba llegar a la línea pura, se basaba en libretos y temáticas pintorescos. Buscaba una identidad propia estudiando las raíces y actualidad de las culturas mexicana, española y judía.

Más tarde transitó por una danza lírica, donde se hacía interrogantes subjetivos y animicos, y mostraba su gran musicalidad y enormes exigencias técnicas e interpretativas; dentro de ésta creó obras de gran belleza como *Suite lírica* (1953) y *Primavera* (1955). Sobre este periodo declaró en México en 1956:

Mis ideas sobre la danza cambiaron muchas veces porque mi vida personal y social cambió muchas veces; espero seguir cambiando. Lo que primero me interesó expresar en danza fue el mundo en que me tocaba vivir; hice danzas sobre el ambiente de Nueva York; me afectó la guerra española e hice danzas sobre eso, como judía me afectó especialmente la última guerra mundial e hice danzas sobre eso. Ahora no quiero trabajar sobre asuntos objetivos sino sobre lo que mi vida interior es capaz de captar y sentir; ahora no necesito títulos ni argumentos dramáticos, necesito que el movimiento mismo vaya expresando la idea, cosa que no debe confundirse con la abstracción.²⁰²

A partir de 1955, con la creación de la obra maestra *Rooms* (m. Kenyon Hopkins), ese lirismo se convirtió en una búsqueda del fondo de los problemas existenciales de la humanidad, pero a partir de su propia cultura, la urbana norteamericana del siglo XX. Así indagó sobre "la soledad, la desesperación, la represión sexual, la enajenación y el miedo característico de la vida urbana actual".²⁰³

Con *Rooms*, Sokolow inició sus obras "oscuras", en las que los y las bailarinas

con frecuencia son víctimas de la sociedad, habitantes de un mundo desolado. Caen. Escarban el suelo con desesperación. Se arañan la cara. Abren la boca en silenciosos gritos. Tienden los brazos anhelantes y no abrazan nada. Miran

fijamente con desolación acusando al público. Con frecuencia, cuando un hombre y una mujer vienen juntos, sus cuerpos se trenzan en una escultura erótica y apasionada, pero miran al cielo como si supieran que siempre ha habido muros entre ellos.²⁰⁴

"Mi trabajo es siempre simple",²⁰⁵ pero esa simpleza se ha convertido en expresión de la contemporaneidad de "cualquier hombre y cualquier mujer arrastrados de una cima de emoción a la siguiente".²⁰⁶ Sokolow usó al jazz para sus obras "oscuras", considerándolo una de las expresiones más profundas de la época actual; son simples, como ella dice, porque no recurren a escenografía, utilería ni vestuario elaborado, pero sí a un movimiento "natural" comprometido con la verdad y dispuesto a correr el riesgo de desnudarse en lo más íntimo.

Rooms marcó un nuevo camino en la creación de Sokolow y expresaba, según sus propias palabras, la historia de su vida y de cualquiera que haya vivido en Nueva York (u otra gran ciudad) y sepa "de la soledad y aislamiento de la gente, cada uno viviendo sus vidas en su propio cuarto pequeño".²⁰⁷ En el foro esos cuartos eran sillas, y el jazz permitía "la descripción dramática y psicológica de los individuos".²⁰⁸

La fuerza de esta y otras obras que buscaban entender una realidad vacía pero primariamente humana conmocionó al público, el cual en el estreno de *Rooms* en Nueva York ni siquiera pudo aplaudir, pues "por su impacto emotivo, nos deja tumbados, abruma y agota los sentimientos".²⁰⁹

Cada etapa de la vida de Sokolow ha resultado de su contexto e intereses, aunque sus conceptos han sido retomados por otros creadores de todo el mundo, quienes los han desarrollado de manera muy diversa.

A pesar de las apariencias, las búsquedas de Sokolow y Waldeen eran muy semejantes. Dice Evelia Beristáin, testigo del enfrentamiento entre las dos coreógrafas:

Yo no creo que en el fondo hubiera un conflicto ideológico. Anna decía que nosotros deberíamos pensar en crear una danza universal. Claro, tenía toda la razón del mundo. Waldeen decía "¿En qué nos vamos a basar para crear una danza universal? Si estamos viviendo en México y México tiene una tradición cultural tan rica". En realidad no había disparidad tan grande para que dijéramos "Se van a romper relaciones porque ideológicamente son dos caminos opuestos". Si la obra de Anna también se basa en la realidad social que se está viviendo. Entonces dos personalidades tan brillantes, tan valiosas como ellas, no se pudieron identificar.²¹⁰

Después de su salida del INBA, Waldeen debió sortear numerosos problemas económicos. Hacia 1959 ella y Seki Sano tenían una escuela privada, pero

recibían apoyo del SME. Las alumnas que trabajaron con ella en ese tiempo conformaron el Ballet Waldeen, grupo con el cual creó un nuevo repertorio.

Debutaron en agosto de 1959 en el Teatro del Bosque con *Concierto Brandenburgo* núm. 2 (m. Bach; vest. Dasha), *Caprichos* (m. Scarlatti y Soler; vest. Lucille Donnay), *Horas de junio* (m. Revueltas; poesía Carlos Pellicer; vest. Dasha), *En la boda*, *Sombras de la ciudad* (m. Revueltas; vest. Rafael Coronel) y *La rama dorada* (m. Bela Bartok).

Esta temporada "daba la impresión de una resurrección, como todas las verdaderas creaciones"; las obras buscaban "la total humanización de la danza, el equilibrio entre el sentimiento político del danzante y los anchos límites de la expresividad del cuerpo".²¹¹ Con *Horas de junio*, "obra perfecta", Waldeen habló sobre y a través de las mujeres. Ahí Waldeen "sugiere en todo momento lo que de alguna manera misteriosa es México. Poema de madres, de novias, de esposas, de mujeres en fin, sin una sola referencia a objetos convencionales y sabidos, es ese tríptico vislumbre de vastos mundos poco explorados hasta hoy por la danza mexicana".²¹²

Otra obra también con temática femenina y feminista concebida en 1958 y que nunca se concretó por falta de recursos fue *Jaulas*, cuyo propósito era, según Waldeen, "demostrar cómo la sociedad patriarcal encierra a diferentes tipos de mujeres y jeso me gustaba!, porque estaba la mujer convencional, la muy sensual, la que todo el mundo considera una indecente porque vive su vida sexual como le da la gana y la que está muy, muy conforme con su sociedad; cada una vivía un enjaulamiento a pesar de ser distintas entre sí".²¹³

En 1960 el Ballet Waldeen viajó por varias ciudades del país, se presentó en universidades de Estados Unidos y realizó una exitosa gira por seis países de Centroamérica. En las giras internacionales Waldeen incluía fragmentos de *La Coronela* (veinte años después de su estreno), todavía la obra mejor recibida.

Mientras, la nueva versión de la compañía oficial Ballet de Bellas Artes, ahora dirigida por Ana Mérida, invitó a Anna Sokolow como coreógrafa huésped, y obtuvo apoyos oficiales. Sokolow montó para la temporada 1960: *Orfeo* (m. Gluck; esc. y vest. Antonio López Mancera), *Opus 1960* (m. Teo Macero y Antonio Adame; iluminac. López Mancera) y *Homenaje a Hidalgo* (m. Rafael Elizondo; instrumentación Federico Smith; libreto Emilio Carballido).

En general, la crítica se mostró en desacuerdo porque no se habían incluido obras nacionalistas en la temporada, porque muchas de las obras mostraban "influencia yanqui" y porque manifestaban un "complejo sexual".²¹⁴ Se dijo que *Orfeo* tenía aciertos, pero también momentos cómicos y antiestéticos;²¹⁵ y *Homenaje a Hidalgo* era una "pantomima hablada",²¹⁶ "no es ballet ni por equivocación. Es algo así como una melopea para escolares de primaria, elaborada sin conocimiento de nuestra historia".²¹⁷

Las referencias eróticas de *Opus 1960* y las formas “audaces, antiestéticas y antinaturales”,²¹⁸ también causaron el rechazo de numerosos críticos, con excepción de quienes tenían más amplios conocimientos y perspectivas sobre la danza. Así, Raquel Tibol escribió que “para Sokolow el individuo y la multitud son dos unidades que se superponen y se contienen sin anularse, sin diluirse uno en la otra ni debilitarse mutuamente. Esto fue *Opus 60*”,²¹⁹ Lin Durán escribió que esa obra “resume vivencias infinitas y nos da un margen de interés que va desde el simple placer que produce ver un cuerpo en movimiento, hasta la meditación más profunda de los problemas sociales de la actualidad”.²²⁰

Además, Sokolow causaba revuelo entre los mismos bailarines; su presencia era como un catalizador para los artistas mexicanos; “su dignidad profesional era contagiosa; su entrañable y convincente seriedad hacía que los bailarines alcanzaran niveles técnicos y expresivos superiores”.²²¹ Uno de los más importantes coreógrafos mexicanos, Raúl Flores Canelo, declaró que “fue una revelación para mí verla montar, ver cómo trabajaba, la libertad con la que ella creaba, rompiendo las reglas que yo había aprendido en la clase de coreografía, pero con gran rigor. Me liberó de tantos formalismos”.²²²

Sin embargo, cuando en 1961 Sokolow fue invitada de nuevo a trabajar con el BBA, varios cronistas se mostraron inconformes y afirmaron que estaba anquilosada como coreógrafa.²²³ Además de sus ideas “pro nacionalistas”, en realidad expresaban la rivalidad entre Sokolow y Waldeen, tomaban partido por alguna de las dos e incluso insultaban a la otra, con lo que contribuían a la polarización de los bailarines.

Uno de los cronistas más “pro Waldeen” que frecuentemente recurría al insulto, escribió antes de la llegada de Sokolow en 1961, mostrando su ignorancia y parcialidad:

La señora Sokolow ha sido la principal cabeza de playa contra el nacionalismo en la danza mexicana [...] La señora Sokolow —sin duda alguna por su avanzada edad— es representante de una escuela artística que ha sido abandonada desde hace muchos años, muchísimos años por todos los bailarines serios del mundo: la señora Sokolow, ingenua y de buena fe, profesa aún el surrealismo como se entendía allá en los veinte (y quizá tenga fe en el porvenir avasallador del dadatismo). Por lo consiguiente, Anna Sokolow, cuyo apellido, dicho sea entre paréntesis, significa “de los halcones” y, quizá, también de algunas aves de rapiña tan comunes en las estepas rusas, cree que el “artepurismo” tiene la última palabra y es la única manifestación que puede tener aún sentido en nuestros días.²²⁴

Sokolow creó para la temporada de 1961 *Ofrenda musical* (m. Bach-Adomián) y *Sueños* (m. Webern-Adomián), además de reponer *Opus 60*. Aunque Luis

Bruno Ruiz escribió que a *Ofrenda* sólo le faltaron las zapatillas de satén para ser danza clásica,²²⁵ el resto de la crítica aceptó muy bien la obra porque retomó el espíritu de la música con línea elegante, calidad técnica e imaginación.²²⁶ *Opus 1960* fue de nuevo censurada,²²⁷ pero también se le reconoció como "algo nuevo... que revela los nuevos sonidos, las nuevas sensaciones, inseguridad, peligro, incertidumbre y la desesperación de la época actual, transformando los sentidos".²²⁸

En su reposición en 1962 la obra obtuvo mayor aceptación; la bailarina y coreógrafa Helena Jordán escribió que todos los trabajos de Sokolow mostraban que "no tenía miedo de decir las cosas"²²⁹ como eran, y Luis Bruno Ruiz, quien había rechazado sus obras en ocasiones anteriores, señaló que en *Opus 1960* aparecía "la vida actual, que se torna estúpida, gris, decadente a ritmo de jazz. Por lo mismo, este ballet es verdadero, o sea valioso; imposible decir lo contrario".²³⁰

Por su parte, en 1961 *Sueños* fue considerada una obra maestra²³¹ pero también una coreografía "rarista".²³² Sokolow hablaba sobre las pesadillas que le produjeron los campos de concentración nazis; la creó, como otras de sus danzas "oscuras", porque

ha llegado el momento de quebrar formas. Sincera y razonablemente lo que hemos hecho no es suficiente, debe ser más violento. Es por demás decir que ahora no es tiempo para asuntos románticos. El mundo está cambiando y los artistas que reflejan consciente o inconscientemente este cambio están cambiando también. Los ritmos son diferentes, el concepto de lo que es melodía es diferente. Sentimos soledad y desolación.²³³

La fuerza de estas obras sin narrativa lineal es su énfasis expresivo y la ruptura de formas y técnica dancística, los que resultaban tan extraños para la crítica mexicana, acostumbrada a una danza más fácil y con referencias localistas que no entendía la "caligrafía tosca pero elegante"²³⁴ de Sokolow.

5. Conceptos y convicciones de Waldeen y Anna Sokolow

Waldeen: danzas y mujeres que transforman

La danza de Waldeen es, ante todo, una danza humanista. Diego Rivera vio en ella "potencia poética" que dio "vida, conocimiento y belleza a México";²³⁵ Pablo Neruda la concibió como "un luminoso ejemplo de cómo, sin desprenderse de las realidades del mundo, se puede llevar el arte a su flor esencial";²³⁶

Lombardo Toledano afirmó que ayudó a "revelar el espíritu y ansiedades del pueblo a los propios mexicanos";²³⁷ muchos más se identificaron y enriquecieron con su trabajo.

Para crear su danza conmovedora Waldeen partía de conceptos muy firmes y meditados, que había elaborado a lo largo de su vida y que recuperaban saberes de otras artes, de la filosofía y de la ciencia. Consideraba a la danza como "una expresión orgánica de la vida humana";²³⁸ con fuerza para oponerse al arte conformista y represivo, y con capacidad para convertirse en "una brújula luminosa" hacia una realidad nueva y plena.

La danza era para ella expresión orgánica en todos los niveles de la vida, "emocional, intelectual, social, estético, científico, biológico y filosófico", es un "fenómeno biológico-inconsciente que asciende a través del ser del artista para emerger en la obra de arte por medio de un proceso biológico-creativo que se filtra por el inconsciente y se pule utilizando la conciencia, aunque a veces en forma inadvertida".²³⁹

Waldeen afirmaba que la danza nacía de la realidad y tenía hondas raíces en la historia, pero no se convertía en su mero reflejo, sino que transformaba esa realidad y conscientemente la proyectaba a través de sus elementos.

La realidad está enraizada en el inconsciente y la experiencia del creador (en su *memoria de sangre*, diría Martha Graham), y éste la modifica por medio de tiempo, espacio y diseño corporal.²⁴⁰ Así, Waldeen reconoció en la creación dancística el interjuego de formas de conciencia e inconciencia, de pasado y presente, de realidad y cambio. Decía que la danza era un arte autónomo; reivindicaba el "pensamiento corporal" del creador dancístico, que encuentra en su materia la totalidad de los elementos de su arte. El saber corporal se halla en el "conocimiento inconsciente que yace en centros más profundos del cuerpo que la cabeza o el ojo", más allá de las imágenes plásticas y kinéticas: está en "lo extrasensorial, lo subsensible o supersensible". Esos terrenos permiten al creador dejar de lado al movimiento mecánico y construir otra síntesis "de la humanidad, de cuerpo y alma, y cuya creación tiene el poder de 'turbar el sueño del mundo'".²⁴¹

El "simbolismo consciente" consistía en el reencuentro del cuerpo humano, donde habitan todos los dioses y por medio del cual se llega a "la libertad de espíritu e imaginación".²⁴² "La danza no interpreta al ser humano; es el ser humano: es el arte más íntimamente identificado con el hombre [y la mujer] en todos sus aspectos físicos y mentales, porque su medio es el cuerpo mismo." "La danza es capaz de crear de nuevo al ser humano, en múltiples formas de acuerdo con sus múltiples potencialidades."²⁴³

El cuerpo del y la bailarina son "creación continua de la imaginación poética del o la coreógrafa". Y cuando

ella o el reconcilian el cuerpo con el espíritu, el cuerpo se torna humano-divino; y cuando logramos una conciencia de vida en lugar de una conciencia de cerebro, cuando la vida propia se reconoce como parte de una estructura compuesta que abarca a los demás seres humanos, cuando comprendemos que somos una compañía de muchos, que somos miembros los unos de los otros, entonces el o la bailarina y el o la coreógrafa reconoce el hecho eterno de que la danza es un poder, no sólo un don, y que como tal, constituye un potente elemento para volver a la humanidad errante y enajenada a su verdadera esencia humana, inmutable y por siempre inspiradora.²⁴⁴

Para Waldeen, las ideas y la imaginación estaban conformadas por "la experiencia arcaica del inconsciente colectivo",²⁴⁵ por lo que al revivir experiencias y emociones propias, el creador de danza revive las de los otros y se aproxima a "la ontología de la vida humana".²⁴⁶

La danza verdadera debía saber correr riesgos en el cuerpo y en la mente, transmutar el fuego propio de cada ser humano en movimiento, expresar una búsqueda creativa en la unidad mundo exterior-mundo interior, manifestar en el cuerpo "experiencias vitales críticas", y lograr una unidad orgánica entre forma y contenido. La danza verdadera "se sueña en la vigilia" y logra la "unificación del Eros dionisiaco y la visión de nuestro cuerpo integrado con el universo".²⁴⁷

Para llegar a la danza verdadera se requiere la "interacción dinámica entre intuición (la mente creativa subconsciente) y ciencia (conocimiento de técnica y forma)".²⁴⁸ Ninguna de ellas domina a la otra, son una unidad orgánica.

El movimiento puede surgir de la forma sensible de la memoria visual (al imitar), o puede hacerlo de manera inconsciente, cuando el o la bailarina se permiten sacar lo que tienen dentro. Pero el movimiento nunca puede ser sólo el resultado de un proceso intelectual. "El proceso intelectual de crear el movimiento no me interesa; lo considero una corrupción."²⁴⁹

Waldeen veía el gran peligro de que la técnica dancística se desvinculara del propio cuerpo y se deshumanizara, siendo dominante y convirtiéndose en fin, impidiendo la transmutación del fuego interior del ser humano y acabando con la invención del lenguaje y de las imágenes.²⁵⁰

Pero también era peligroso el predominio de lo "subjetivo-personal, exento de todo control y disciplina moral y mental". En este caso se pierde la fusión idea-forma y predomina "la manera personal de bailar",²⁵¹ en la cual la emoción transmitida en la danza arrasa al bailarín o bailarina.

En su intento por "desenmarañar el proceso creativo de la danza en sus aspectos involuntarios y voluntarios de la creación", Waldeen estudió a numerosos autores, pero principalmente recurrió a la filósofa de la danza Susanne

Langer, quien define a la danza como una aparición y un despliegue de fuerza del cuerpo humano: "una imagen dinámica".²⁵² Ésta, dijo Waldeen, se logra al emplear

las fuerzas físicas y psíquicas más reales [...] es decir, las realidades físicas, tan intrínsecas a la danza, [y los] elementos menos reales, como el dinamismo interior, que el bailarín debe proyectar al espectador, la fluidez en la comunicación de los estados emocionales o de ánimos variados que constituyen la tela invisible que teje el bailarín. Todas estas entidades, tanto físicas como espirituales, forman parte de las realidades esenciales de la danza, componen su "aparición creada", como la define Langer.²⁵³

Para Waldeen, al expresar la totalidad humana, la danza ilumina al espectador en su vida, "tanto fisiológica, como emocional, sexual, mental, imaginativa", por lo que debe hablar sobre las "urgencias, inquietudes y problemas" y no quedarse en "las linduras coreográficas".²⁵⁴ Debe ser (siguiendo su definición de danza moderna) "una flama viviente, una llamarada que provoca al espectador, que estimula sus emociones y requiere su participación".²⁵⁵

La danza es una forma de "energía social" porque el artista expresa y modifica lo que antes fue colectivo.²⁵⁶ Eso le da posibilidad de ser un arma contra el imperialismo y la tecnología e impedir que se apoderen de "nuestras conciencias inconscientes". Volver los ojos hacia el imperialismo (las escuelas dancísticas de Nueva York) y reproducir sus "bancos de datos sobre el movimiento y el dibujo de la danza", decía, es "como alimentarse con los desechos contaminantes de una sociedad decadente".²⁵⁷

En esta afirmación se encuentra la trascendencia del cuerpo y sus operaciones para conformar la conciencia. La historia y la concepción del mundo se asimilan por medio del cuerpo y, en la medida en que se reproducen formas y conductas corporales de una cultura ajena, se modifica la percepción de la realidad y de sí mismo. Los parámetros de movimiento, las formas de construcción del cuerpo y las técnicas dancísticas modifican la interioridad, por lo que Waldeen las veía como una amenaza para la cultura y demandaba la elaboración de una técnica dancística y formas expresivas propias.

Para llegar a ellas debían recuperarse las raíces indígenas, con su propia "fuente de energía social", porque expresan "los ríos subterráneos que corren en México"²⁵⁸ y son, por tanto, los auténticos, la esencia de la cultura mexicana. La danza es "una de las artes que más refleja su propio universo, bien sea la naturaleza, bien sea el medio urbano. Es una esponja, porque con el cuerpo crea su lenguaje y todo se refleja desde el cuerpo: las reacciones físicas y fisiológicas, la vida sexual, la pasión inteligente, todo".²⁵⁹ Se preguntaba por

qué no bailar reflejando un movimiento propio, por qué no crear una técnica dancística a partir de la propia vida.²⁶⁰

Waldeen fue una "revolucionaria de las formas dancísticas" y mostró su "preocupación por transformar a la sociedad" en que vivió.²⁶¹ Siguió el proceso que ella misma enunciaba: entró en contacto con la cultura mexicana

para absorber la cultura del pueblo y sus manifestaciones, a todos los niveles, y meter todo eso en mi subconsciente para luego crear sin pensar en ningún paso de la danza original folclórica. Así crearía una danza moderna mexicana, basada en todo lo mexicano, en el pasado, en lo actual, para que tuviera una ideología con esencia mestiza [...] buscaba saturarme de todo y no imitar nada.²⁶²

Además, Waldeen fue una feminista y creía en la defensa de los derechos y en la igualdad de los seres humanos. Señalaba la "injusticia" del lenguaje que le reduce espacio a las mujeres o inclusive las borra de "las estructuras verbales".²⁶³ Denunciaba la "larga existencia histórica [de las mujeres] como esclavas de una sociedad patriarcal".²⁶⁴ Hablaba de las luchas de las mujeres que, como ella, habían roto "grandes y persistentes barreras psicológicas, económicas, educativas, sociales, sexuales" y entraban poco a poco "en el macrocosmos de la sociedad contemporánea, donde están empeñadas en participar —reclamando así sus derechos humanos negados por milenios— en las luchas y realidades de nuestras vidas, tanto interiores como exteriores".²⁶⁵

Waldeen decía que las artistas tenían la obligación de aceptar el reto de crear con "su sensibilidad, inteligencia, imaginación, además de sus emociones y honda intuición en relación a la condición humana"²⁶⁶ y contribuir, con ello, a la transformación social.

el burgués”), que puede considerarse su credo o “declaración de principios”.²⁶⁹ Sokolow presentó allí sus ideas “con el mismo desparpajo que caracteriza siempre su lenguaje oral”,²⁷⁰ y explicó ese odio por la pretensión de controlar formas y procesos. Renegó de las ideas impositivas y limitantes, pues el arte debía estar en constante transformación (condición obligada para su evolución) y el artista debía crear según “siente que debe hacerse”.

La desgracia de la danza moderna de ahora es que trata de ser respetable. Los fundadores de la danza moderna eran rebeldes; sus seguidores son burgueses. La generación joven está demasiado preocupada por la aceptación. Para el arte, esto es la muerte. A los jóvenes bailarines quiero decirles: Hagan lo que sientan que son, no lo que creen que deberían ser. Adelante, sean bastardos. Entonces podrán ser artistas.²⁷¹

Sokolow sostenía que, por sus orígenes rebeldes, la danza moderna no debía tratar de fundar una tradición como lo ha hecho el ballet; la fuerza de la danza moderna está precisamente en esa ausencia de tradición y no en seguir un camino de asimilación y establecimiento. El artista no debía copiar a sus maestros, sino ejercer su libertad y debatir las reglas que le pretendieran imponer. Por su parte, los maestros (con referencia a Louis Horst) debían provocar, estimular, sacudir, alentar para que el artista hiciera algo diferente. “El maestro creativo abre puertas a sus estudiantes para que vean lo que es la vida, lo que son ellos. De allí, deben retomarlo solos.”

El arte no está aislado de la realidad, debe reflexionar y hablar sobre el “ahora”, sobre la vida contemporánea; el artista debe permitir ser influido por su tiempo y contexto, y usar su vida para el arte.

Yo no creo en torres de marfil. El artista pertenece a su sociedad, pero sin sentir que tiene que conformarse con ella. Debe sentir que hay un lugar para él en la sociedad, un lugar para lo que él es. Debe ver la vida plenamente, y luego decir lo que siente. Entonces, a pesar de que pertenece a esa sociedad, puede cambiarla, presentándola con percepciones nuevas, ideas nuevas.²⁷²

Sokolow manifestó que la danza no es un puro proceso intelectual, sino que “maneja emoción profunda” y hace referencia a todas las necesidades humanas; es expresión individual y plena que surge del enfrentamiento consigo mismo y sus fines como ser humano. Para ella, “hay belleza en la emoción cuando encuentra su real expresión”.²⁷³ Por eso exige total compromiso.

Sostuvo que la danza es concepto y forma (“lo que uno siente y cómo se expresa”). Las ideas de la danza están planteadas en términos del movimiento

y éste "no es ideado intelectualmente sino que es evocado por imágenes emocionales"; sin embargo, sí existe un proceso intelectual (el único en la construcción de la danza) cuando a ese movimiento, que nació espontáneamente, se le da una forma, llegando a la construcción de un todo (de la unidad que representa una coreografía).

Lejos de considerar huecas a las formas puras, Sokolow las concibió como abstracciones de la realidad y fuente de la vida misma, porque la "verdadera forma" capta las esencias de la realidad y, con ello, resulta emotiva, excitante e inevitablemente bella. Pero la forma por la forma misma, sin esa conexión con la realidad y sin lograr su condición esencial, es superflua, aburrida, artificiosa, intelectual.

Sokolow expresó que la danza moderna no debería tener idiomas diferentes, y que tanto el ballet como la danza moderna pueden expresar la contemporaneidad; si es así, entonces "no hacemos representaciones, imaginamos".²⁷⁴

Sobre su propia experiencia y manera de crear una coreografía, dijo que no planea sus danzas, sólo las hace, surgen como expresiones orgánicas. Cada danza conlleva una declaración particular que no debe repetirse, sino evolucionar y seguir una estructura similar a la del lenguaje verbal, cuyo texto se arma a partir de movimientos. Los finales de sus obras no son tales, porque no hay "una solución final a los problemas de hoy. Todo lo que puedo hacer es provocar al público dentro de la conciencia de ellos".²⁷⁵

Sokolow logró traspasar las barreras de la danza descriptiva e ir a las formas propias de la danza como arte autónomo. Por eso ha dicho que la coreografía no existe, que es inexpresable en palabras y flota en el aire. Ella sabe que la danza no puede aprehenderse en palabras ni en métodos cerrados, que es una experiencia corporal que rebasa el discurso tradicional y racionalista, y que debe expresarse en otras dimensiones del ser humano con sus propios elementos, diferentes de los del resto de las artes.

Por otra parte y a pesar de su rebeldía como artista, ha negado ser feminista porque se define como heterosexual. Esto muestra una muy pobre concepción del feminismo, compartida por muchas otras mujeres.²⁷⁶

En cierta medida, Sokolow ha seguido los estereotipos de la "danza de hombres y mujeres", determinados por la estética de cada género y por sus cualidades de movimiento, "masculinos y femeninos". Al respecto, el norteamericano Jeff Duncan dice que "ella siempre es parcial hacia los hombres"²⁷⁷ y que trata a las mujeres con mayor exigencia. Esto es algo común dentro de la danza; muchos maestros y coreógrafos reivindican los movimientos energéticos de los hombres frente al estilo suave de las mujeres, lo que se relaciona con esa visión dicotómica de los géneros y sus cualidades de movimiento implícitas.²⁷⁸ La música de su obra *Suite lírica* le evocaba "el primer

movimiento como una expresión de hombre; el segundo, como la cualidad de mujer".²⁷⁹

La exigencia de Sokolow hacia las mujeres provocó un escándalo en una audición en la que participó Jeff Duncan en los años cincuenta, como parte del New Dance Group de Nueva York:

Ella nos hizo una audición loquísima que causó gran conmoción. Parece que los muchachos íbamos bien porque ella siempre es parcial hacia los hombres, pero a las mujeres les empezó a gritar de repente una de sus palabras predilectas: *más*. "¡Eso no es nada! ¡Necesitan hacerlo con más pasión, desnudar su alma, desnudar su pecho!" Y de pronto jala su blusa, desabrochándola, y expone un seno.²⁸⁰

Sokolow acepta ser parcial hacia los bailarines porque a su parecer, realizan un trabajo más fuerte físicamente y corren un mayor riesgo emocional, mientras que las bailarinas llegan a ser superficiales y algunas acaban por no decir nada con su danza.²⁸¹ Sin embargo, James May sostiene que Sokolow demanda igual entrega a hombres y mujeres, y que fue ella una de las primeras coreógrafas que presentó sobre el foro a mujeres poderosas (como personajes y en sus propios movimientos), rompiendo con los estereotipos de la "danza de mujeres".²⁸²

Las danzas de Sokolow requieren de libertad y valentía para moverse y expresar; cuando hombres y mujeres se han visto impedidos para atravesar barreras y mostrar su fuerza, ha sido capaz de "sacarles" lo que ignoraban que tenían, y de "aprovecharlos" plenamente, sin importar su sexo.

Sokolow quiere "cuerpos moldeados a cada segundo por la pasión y el compromiso",²⁸³ que se convierten en un trabajo intenso y honesto y contribuyen al profundo autoconocimiento de los bailarines y bailarinas, así como apartar el miedo e inhibiciones que impiden una expresión plena del ser humano en la danza, rompiendo con patrones y siendo "bastardos".

Sokolow nunca ha pretendido ser una intelectual y se ha concentrado en dar significado al movimiento dejando de lado las palabras, aunque también las ha utilizado en sus danzas. Su trabajo dentro del teatro ha seguido ese principio y en forma similar al que realiza en la danza; también ahí considera al movimiento como lenguaje y experiencia emocional. "Esto es importante para el actor, cuyo asunto es crear un clima emocional con la inmediatez de su apariencia física. A este respecto no veo diferencia entre actor y bailarín; sólo en el grado de intensidad en el que cada uno usa su cuerpo."²⁸⁴ Por esta razón, Sokolow ha trabajado con numerosos directores teatrales, como Elia Kazan, John Houseman y Barry Lewis, quienes consideran el cuerpo del actor como vital instrumento.

Su trabajo con actores ha sido tan importante, que la primera versión que hizo de *Rooms* fue con un grupo de ellos. Apela al actor-bailarín, con dominio

de la técnica dancística y teatral y con capacidad de lograr una experiencia emocional.

6. Hacia el final siempre la esperanza

A pesar de la trascendencia de su trabajo, Anna Sokolow no se considera "una leyenda", sino una artista trabajadora que se ofrece a sí misma en su danza. Con ésta dice lo que siente que debe decir y se entrega plenamente en ello. Sigue siendo sobria en su danza y en su persona; su compromiso le impide ser trivial, pues "en ella no cabe ni lo superficial ni lo decorativo; su danza es astringente, fuerte, tajante".²⁸⁵ Dice que la edad no significa nada, que no le impone restricciones. Nunca se casó, no cree en el matrimonio; nunca tuvo hijos; no quiere hablar de eso.

A su edad avanzada continúa activa y trata de vencer enfermedades; crea nuevas obras y repone otras en numerosas compañías, incluyendo la propia, el Player's Project, establecido en Nueva York. Sigue en contacto con los jóvenes, a quienes les pide una y otra vez rebeldía y disciplina. Sus obras continúan abordando problemáticas contemporáneas, que hacen de la suya una danza universal con la que se pueden identificar públicos muy diversos.

Se siente parte de tres países: Estados Unidos, México e Israel. No ha cambiado su visión sobre la grandeza del arte mexicano y la manera de vivirlo de su gente, "exactamente a la manera de los brazos extendidos del cuadro de Siqueiros: como una espontánea y natural imposición; con la fuerza, la intensidad de quien posee un enorme caudal de imágenes, sufrimientos, una multifacética personalidad".²⁸⁶

Sokolow ha montado sus obras en casi todas las compañías importantes de danza contemporánea del mundo y además de compañías de ballet, a cuyos integrantes también ha sacudido, logrando un mayor compromiso con su quehacer. Su trabajo ha abarcado danza, teatro, ópera, comedia musical, televisión y cine. Es autora de más de ciento veinte coreografías, ha montado doce óperas y participado en más de veinte obras de teatro.

Ella es Anna Sokolow en el mundo entero, líder de la segunda generación de la danza moderna, con una amplia obra, innovadora y emocionante, y reconocida en la historia de la danza del siglo XX como autora de obras clásicas. Aún así, sigue siendo "absolutamente individual, franca y sin afectaciones".²⁸⁷

Desde los años setenta ha trabajado en México muy de cerca con el Ballet Independiente, fundado y dirigido por Raúl Flores Canelo, gracias a lo cual se ha conocido en el país gran parte de su repertorio: *Odas*, *Noche*, *La jaula* y *el estanque*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Rooms*, *De los diarios de*

Kafka, Sueños y Desiertos, entre muchas otras. Esta última fue considerada en México como una "decantación sorprendente de elementos, un lenguaje áspero y conmovedor en el que cada movimiento proviene de un riguroso filtraje".²⁸⁸

En 1984 Sokolow fue invitada a participar en un homenaje nacional a uno de sus colegas, y creó *Homenaje a Siqueiros*, basado en su mural *La marcha de la humanidad*.

Se le ha reconocido en el mundo entero; en México, recibió del gobierno mexicano el Águila Azteca (1988). Su influencia persiste por medio de muchas y muchos bailarines y coreógrafos que han trabajado con ella y la siguen tomando como referencia para su propia danza, como las talentosas Graciela Henríquez y Silvia Unzueta, y el ya desaparecido Raúl Flores Canelo.

En la actualidad, Sokolow atraviesa por otra etapa más en su vida creativa, que la ha llevado a crear nuevas obras que giran en torno del amor.²⁸⁹ Esto le permite tener, en plena vejez, una visión optimista de la vida y de su propia muerte, aunque ella la ignora.

Mientras Anna Sokolow realizaba este enorme trabajo alrededor del mundo y bajo su influencia surgían nuevos y nuevas artistas, Waldeen se mantuvo en México, excepto cuatro años que dedicó de lleno a crear una escuela de danza moderna en Cuba.

La última compañía que dirigió Waldeen en México fue el Ballet Waldeen, que se desintegró cuando ella y su esposo, Rodolfo Valencia, viajaron a Cuba en 1962. Por invitación del gobierno revolucionario y con el apoyo de las bailarinas mexicanas Colombia Moya y Clara Carranco fundó la escuela de danza moderna en la Escuela Nacional de Arte de ese país, donde permaneció hasta 1966. Fue tiempo suficiente para viajar por la isla, dar cursos y conferencias, y montar dos ballets de masas, *La zafra* y *Solidaridad*.

Como en México, en Cuba orientó la danza moderna y los ballets de masas hacia sus raíces. Sobre esta última forma de danza, la preferida de Waldeen, decía:

Me hubiera gustado haber terminado mi vida justo haciendo un ballet de masas. Siento que es una forma nueva, es una forma donde uno como artista no existe, nada es propio [...] el material viene de la gente, de la historia, de lo que está sucediendo [...] Es una forma sumamente emocionante, pienso que es la forma para el futuro, cuando las sociedades sean buenas otra vez.²⁹⁰

De regreso a México, Waldeen creó una escuela de nuevo y en 1969 fue invitada a trabajar con el Ballet Clásico de México, la compañía oficial del INBA; estrenó *Tiempo entre dos tiempos* (m. Bach-Schoenberg; vest. Dasha; móvil escultórico Po Shun Leong; plan de iluminación Asa Zatz), conjuntando los

saberes de profesionales de la danza moderna y el ballet. Se mostró cambiada como coreógrafa; Raquel Tibol escribió sobre su "lirismo", "espectacularidad" e "introspección", y señaló que "los mexicanismos de antaño han dado paso a las preocupaciones universales".²⁹¹ José Antonio Alcaraz la consideró una "obra espléndida" que había superado lo soñado por Balanchine: "una obra en la que la música no sea un mero fondo sonoro sino elemento primordial en el balance de fuerzas teatrales de cuya tensión y distensión nace la danza".²⁹²

A partir de ese momento y como no contaba con un grupo estable, Waldeen se concentró en impartir cursos y dictar conferencias sobre sus conceptos dancísticos, como en 1969, cuando expuso "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza". También en ese año estrenó *Espacio y tiempo* (m. Bela Bartok) con algunas de las waldeenas originales.

En 1972 participó en la grabación de una película para la televisión, *La historia de la danza es la historia de la humanidad*, con argumento, coreografía y dirección de Waldeen, que finalmente no se concretó. Tres años después, estrenó con apoyo de la SEP el ballet de masas *Al filo del alba*, con cuatrocientos niños y varios bailarines solistas, sobre las "luchas del Tercer Mundo".²⁹³

Dentro de esas mismas "luchas" y a sugerencia del presidente Echeverría, en 1976 Waldeen estrenó con la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana *Tres danzas para un mundo nuevo* (m. Leonardo Velázquez; textos Pablo Neruda y Rodolfo Valencia; vest. Dasha; iluminac. Asa Zatz), y repuso *La Coronela*, a treinta y seis años de su estreno. Este trabajo se debió al apoyo que le brindó una de las waldeenas originales, Josefina Lavalle, la directora de esa compañía y de la ADM.

Poco después Waldeen cayó seriamente enferma y se vio obligada a trasladarse a Cuernavaca. Más de trescientos intelectuales y artistas mexicanos firmaron una carta del 29 de octubre de 1977, dirigida al presidente López Portillo, para pedirle otorgara a la coreógrafa una beca vitalicia que le permitiera "vivir con dignidad". Muy pronto fue nombrada maestra y asesora del INBA, gracias a lo cual impartió clases en numerosas ciudades del país y elaboró planes de estudio en los que se conjuntaban el trabajo técnico y creativo.

También inició un proyecto para desenterrar "soles oscuros y olvidados", el Taller Ometéotl, cuyo antecedente databa de 1977, pero que inició propiamente en 1981. Por medio de éste, Waldeen pretendía un acercamiento a la danza prehispánica, "la primera raíz de la danza mexicana", y así recuperar "los poderes vitales del verdadero bailarín de estas tierras".²⁹⁴ Era un taller interdisciplinario para "generar la vivencia del mundo prehispánico en el alumno" y crear a partir de ella. Ahí ponía en práctica su teoría sobre la cultura de un pueblo que "se lleva en el inconsciente colectivo de todo individuo" y se

expresa en la creación artística. Para que así fuera, el y la creadora debían sumergirse en "la propia cultura y orígenes".²⁹⁵

El Taller se impartió en varias ciudades del país, siempre contando con la participación de sus más cercanas colaboradoras, Athenea Baker y Fanny D'Argence, de la última generación de waldeenas, con quienes llevó a cabo varios proyectos dancísticos. También participaba su único hijo, Damián Valencia, como creador de las máscaras que se utilizaban dentro del taller.

En 1982 Colombia Moya, otra ex waldeena, promovió el homenaje que la UNAM y la comunidad dancística le rindieron a Waldeen; además publicó su libro *La danza. Imagen de creación continua*, que sintetiza sus conceptos sobre el arte y le dio oportunidad de hablar en torno de su desilusión de la danza contemporánea mexicana.

Ella, quien decía que debía su vida artística a México, y que se había convertido en mexicana por el poder de su tierra y su gente en ese libro, habla de sí misma como "madre e hija, ganadora y perdedora en esta lucha que ha durado casi medio siglo". Se pregunta dónde están "los engendrados y la prole" de la danza moderna, y responde que sólo queda "un delgado hilo del soleado río que un día circuló en la gran corriente del arte mexicano". Para ella la semilla original del nacionalismo se ha desvanecido, pero se mantiene bajo tierra "donde permanecerá aguardando por muchos años... [y] surgirá para participar en una sociedad cualitativamente diferente". Waldeen habla de su sueño: una danza creada por "artistas libres del conformismo y de la espuria integración a la sociedad tecnológica; creaciones pertinentes a nuestro pueblo y a su vida, al paso que éste construye una nueva realidad, una sociedad que en sí misma será una obra de arte".²⁹⁶

Como en muchos otros escritos y declaraciones, Waldeen habla con amargura porque su técnica no se ha impartido en las escuelas oficiales y sus obras se han perdido; muestra su desacuerdo con la danza actual y su dolor por el rechazo de sus alumnas originales, en especial Guillermina Bravo, a quien le reprocha haber perdido el camino. (Waldeen y Bravo se habían convertido en "adoradas enemigas" y nunca se reconciliaron a pesar de haber tenido una relación tan cercana.)²⁹⁷

Se duele, en síntesis, porque "la situación actual de la danza nacional refleja una escisión: rechazar el pasado y la cultura propias"²⁹⁸ y, con ello, rechazar la danza de la propia Waldeen. Sin embargo, ella veía una esperanza: los jóvenes en rebeldía, "quienes podrán afirmar la danza moderna mexicana. Si existe, ellos tendrán que declararlo con sus obras [...] tendrán que crear basados en su propia ansiedad, en su propia convicción, en su propio talento. No tendrán que tener miedo y confiar en sus propios impulsos morales y estéticos".²⁹⁹

Waldeen no se dolía por no poder bailar y hablaba de su cuerpo como de un amigo, con el que siempre había estado identificada para expresarse.³⁰⁰ Su mayor resentimiento provenía de sentirse impedida para crear, decía, por sus "tendencias sociopolíticas".³⁰¹ Sin embargo, esto tenía más relación, primero, con sus tendencias estéticas, que los artistas de la danza no compartían ya porque estaban buscando nuevos caminos, y segundo, con su imposibilidad de reunir un grupo para trabajar.³⁰²

A pesar de todo, en 1984 y con el apoyo de Athenea Baker, Fanny D'Argence y Carmen Durand, estrenó *Tres rostros de Carmen Serdán* (m. Manuel M. Ponce; vest. Dasha), donde retomó a una mujer con tres rostros (la conspiradora, la clandestina y la oculta) para hablar de la historia. Esto fue una constante en su trabajo coreográfico, pues "en todas sus danzas aparecen las mujeres y no falta alguna referencia a sus preocupaciones, sus pasiones, sus pensamientos... y, naturalmente, a sus derechos".³⁰³ También en 1984 Waldeen estrenó *Seres de maíz* (m. Revueltas; vest. Damián), y en éstas, sus últimas obras, Waldeen habló de sus inquietudes iniciales, de las que nunca se apartó.

También realizó estudios de psicología Gestalt para aplicarlos en terapia a través del movimiento, conocimientos que difundió en México y Estados Unidos.

Al final de su vida Waldeen se dedicó a escribir; tenía una amplísima cultura literaria y un enorme interés por crear. La poesía siempre fue su segundo amor, pero la danza la había dejado rezagada; "la danza siempre he sido yo misma [y] la poesía ha sido mi mundo aparte".³⁰⁴ Para ella poesía y danza iban de la mano, pero la poesía llegaba poco a poco o una palabra empezaba a darle forma, mientras que construía de golpe la danza y la veía completa en su mente antes de empezarla.

Waldeen tradujo al inglés obras de Pablo Neruda, Miguel Hernández y Federico García Lorca, y publicó sus propios poemas; en los cincuenta varios de ellos aparecieron en la revista norteamericana *The California Quarterly*³⁰⁵ y dejó inéditos cuatro libros de poesía, *Pantera en el guante*, *El corazón de cuarzo*, *El océano que oscurece* y *La muerte es sólo otra bailarina*. Además, escribió numerosos cuentos (también inéditos) que tenían como personaje central a las mujeres. Según Athenea Baker, "condenaba que nuestra sociedad fuera de hombres, por y para ellos; sobre todo la sociedad occidental, que no acepta la idea de la edad, del deterioro, de la muerte".³⁰⁶ En 1985 Waldeen habló sobre sus escritos en torno de la mujer vieja

o sea, lo mismo que veo y pienso. La edad no importa para crear. Mi poesía demarca etapas, que mantienen siempre un estilo propio, salido de mi vida, y que no es un juego literario, aunque siempre tengo miedo de lanzarme al abis-

mo. Ya hablé en poesía de la juventud, del amor y de los lugares en que he estado; ahora toca hablar de la mujer de 72 años, que acabo de cumplir, porque siento que esta edad es rica y creativa, intensamente más que cualquiera otra de mi vida. Por eso me digo que me lanzo al abismo.³⁰⁷

"Lento abrió la rosa" (traducido por otra ex waldeena, Silvia Mariscal) es uno de sus "*poems lady* o poemas de viejita", como ella les llamaba, sobre su propia vida. Inicia con un epígrafe de H.D.: "El poeta de tan lentamente / abrió la rosa dice ¿qué he hecho de mi vida? ¿Qué he / hecho yo de la mía?":

También la rosa de mi vida abrió tan lentamente,
casi pétalo por pétalo, sentido por sentido,
que toda percepción parecía alojarse
en esas fragantes curvas escarlatas...
Pero nunca pregunté "¿Qué he hecho de mi vida?"
sino ahora que los pétalos se separan uno a uno
para enroscarse en su ocaso
y caer y tomar su lugar en la tierra
entre las hojas muertas y más pétalos caídos.

Estaba demasiado atareada, como Penélope en su telar,
para escribir que los hilos se deslavaban,
se deshebraban. Desaparecía la rosa
y entre sus pétalos caídos está todo lo que he hecho de mi vida.³⁰⁸

En 1992 Waldeen recapituló su vida amorosa en una entrevista que le hizo Patricia Camacho, en la que se revela serena e independiente:

He tenido mucho. Tuve tres esposos y siempre estuve buscando el amor con una ilusión muy romántica, poco realista, siempre pensando que iba a encontrar un hombre que me entendiera, lo cual significaba entender a una artista. Si me entendían, o en parte... Mira, todo lo que he hecho en mi vida ha sido con pasión: danza, poesía y el amor también. A veces con una visión equivocada de mi parte, con ideas que había sacado sobre todo de la literatura, no de la vida. Como yo nunca tuve novio, no salí con jóvenes, mi primer amor fue un hombre ya maduro.

Yo que dejé todo eso atrás, he vivido mi vida de mujer independiente. Y no me siento sola porque todos mis esfuerzos en el amor no funcionaron; mi idea era dos personas creciendo, madurando, desarrollando cosas juntos. Mi último matrimonio, con Rodolfo Valencia, duró quince años... no está mal como récord.³⁰⁹

Sus tres maridos (Seki Sano, Asa Zatz y Rodolfo Valencia) fueron sus compañeros en el arte; Waldeen trabajó con cada uno de ellos en diferentes momentos de su vida, pero eso no bastó para prolongar sus relaciones y vivir una vejez acompañada.

La muerte encontró a Waldeen trabajando en numerosos proyectos, pero no haciendo un ballet de masas como era su deseo. Desde 1984 había planeado escribir un libro que se llamaría *Aspectos de la diosa madre: a través de la danza y la poesía*, que retomaba esa figura de las culturas mesoamericanas y mediterráneas. Antes de morir pretendía crear la coreografía *La delgadina*, romanza del siglo XVII sobre el mestizaje en México. La muerte también la encontró en una precaria situación económica; había solicitado apoyo institucional porque pretendían expulsarla de su casa en Cuernavaca, pero no obtuvo respuesta; tampoco le publicaron su antología *Waldeen, setenta años de vida en la danza*. Murió el 18 de agosto de 1993 y sus restos fueron esparcidos en el mar, como lo pidió.

Waldeen recibió varios reconocimientos durante su vida. En 1988 se le otorgó el I Premio Nacional de Danza "José Limón" del INBA y el gobierno de Sinaloa. Se le recuerda por su obra *La Coronela*, sin embargo, y como sucede generalmente en la danza, las nuevas generaciones no conocen su trabajo ni reconocen en él sus propios orígenes. Aunque se han hecho algunas repeticiones de sus obras, no han sido lo suficientemente difundidas para que su danza tenga un significado para los jóvenes, aunque inconscientemente, como ella decía, forma parte de ellos.

Dos mujeres trajeron la danza moderna a México: Sokolow, luchadora incansable de las causas obreras y humanas; Waldeen, enamorada de México y sus indígenas. Sokolow reconocida en todo el mundo por su trabajo; Waldeen convertida en "madre e hija" de la danza mexicana. Sokolow sobria y discreta; Waldeen rubia y exuberante. Ambas hermosas, ambas humanistas.

Las dos llegaron a México en el momento idóneo; las condiciones estaban listas y ellas colaboraron con su trabajo y propuestas a la danza nueva. Ambas tuvieron un espacio para desarrollar su talento y se dejaron conquistar por la cultura y la gente, de quienes se alimentaron para crear su danza; en un primer momento, Sokolow tuvo mayor cercanía con el grupo de exiliados españoles y Waldeen con los artistas mexicanos en búsqueda de su identidad nacional.

Ambas fueron fundamentales para el desarrollo del campo dancístico mexicano y su profesionalización: sacudieron las conciencias y los conceptos de la danza, impulsaron a bailarinas y bailarines a seguir sus pasos, a romper patrones estéticos y descubrir un mundo lleno de expresividad y emoción. Aunque rivales hasta el final por sus convicciones y pasión, compartieron intereses vitales: la danza como expresión del ser humano y su realidad, y como búsqueda de la verdad.³¹⁰

Notas

- ¹ Anna Sokolow, en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 20), p. 7.
- ² *Idem*.
- ³ Deborah Jowitt, "Anna at Eighty-five", en *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1995, p. 42.
- ⁴ Anna Sokolow, en Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 7.
- ⁵ *Ibid.*, p. 8.
- ⁶ Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 19 de septiembre de 1996, inédita.
- ⁷ Anna Sokolow, en Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 8.
- ⁸ Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Nueva York, Knopf, 1949, p. 215.
- ⁹ Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, México, CENIDI Danza-INBA, 1996, p. 74.
- ¹⁰ Anna Sokolow, en Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 8.
- ¹¹ Anna Sokolow, en Anne Livet (ed.), *Contemporary Dance. An Anthology of Lecturers, Interviews and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*, Nueva York, Abbeville Press, 1978, p. 202.
- ¹² Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- ¹³ *Idem*.
- ¹⁴ *Idem*.
- ¹⁵ *New Theatre*, 1933, cit. en Stacey Prickett, "Dance and the Worker's Struggle", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 1, vol. VIII, Londres, primavera de 1990, p. 53.
- ¹⁶ Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1993, pp. 265-266.
- ¹⁷ Éste era un Festival de danza que se realizaba anualmente en Bennington College, Vermont, donde los pioneros impartían clases y creaban obras nuevas; su directora y fundadora fue Martha Hill. El Festival y la Escuela de Danza Bennington dieron un importante impulso a la danza moderna y su difusión en Estados Unidos, y fue centro de reunión de los más importantes exponentes de esa actividad.
- ¹⁸ Susan A. Manning, *op. cit.*, p. 267.
- ¹⁹ Anna Sokolow, en Anne Livet, *op. cit.*, p. 203.
- ²⁰ Mary P. O'Donnell, "Anna Sokolow and Dance Unit", en *Dance Observer*, abril de 1939, p. 202, cit. en Larry Warren, "Anna Sokolow and the Foundation of Modern Dance in Mexico", en *International Conference on Dance Research*, México, CENIDI Danza-INBA, 1987, p. 167.
- ²¹ Anna Sokolow, en Anne Livet, *op. cit.*, p. 203.
- ²² En 1937 un crítico calificó así a Sokolow por su obra *Cuatro pequeñas piezas de salón*, cit. en Deborah Jowitt, *op. cit.*, p. 40.
- ²³ John Martin, *The New York Times*, 2 de diciembre de 1934, cit. en Stacey Prickett, *op. cit.*, p. 56.
- ²⁴ Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- ²⁵ Susan A. Manning, *op. cit.*, pp. 265-266.
- ²⁶ Jean Morrison Brown, *The Vision of Modern Dance*, Princeton, Princeton Book, 1979. A la segunda generación de danza moderna, a la que pertenece Sokolow, se integraron bailarines como José Limón, Merce Cunningham y Erick Hawkins.
- ²⁷ Susan A. Manning, *op. cit.*, p. 266. Esta afirmación de Manning se reafirma con el comentario de Jowitt: "la verdadera danza 'para el pueblo' no era necesariamente política, sino, como escribió John Martin, debía 'hacer surgir una respuesta humana fundamental'"; en Deborah Jowitt, *op. cit.*, p. 42.
- ²⁸ Anna Sokolow, en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, *op. cit.*, p. 10.
- ²⁹ Margaret Lloyd, *op. cit.*, p. 214.
- ³⁰ Jean Morrison Brown, *op. cit.*, p. 105.

- 31 Josefina Lavallo, "Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen, 'Madre e hija de la danza moderna mexicana'", inédito.
- 32 Patricia Camacho, "Danza y poesía. 'La danza siempre he sido yo misma. La poesía ha sido mi mundo aparte'. Entrevista exclusiva con Waldeen Falkenstein", en *Motivos*, núm. 58, México, 31 de agosto de 1992, p. 61.
- 33 Waldeen en *ibid.*, p. 59.
- 34 Dorathie Bock Pierre, "A Dancer Emerges", en *The American Dance*, Nueva York, noviembre de 1936, p. 9.
- 35 *Idem.*
- 36 Waldeen, en "Hablando de ballet", en *D.F.*, México, 27 de noviembre de 1954, p. 8.
- 37 *Idem.*
- 38 *Idem.*
- 39 Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, México, INBA, julio-septiembre de 1987, p. 11.
- 40 *Idem.*
- 41 *Idem.*
- 42 *Idem.*
- 43 *Idem.*
- 44 Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, CENIDI Danza-INBA, Cuernavaca, 19 de septiembre de 1983, inédita.
- 45 Waldeen, en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 60.
- 46 "Hablando de ballet", *op. cit.*
- 47 Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, p. 9.
- 48 *Idem.*
- 49 Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- 50 Michio Ito, cit. en Mary-Jean Cowell y Satoru Shimazaki, "East and West in the Work of Michio Ito", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994, p. 12.
- 51 *Ibid.*, p. 20.
- 52 *Ibid.*, p. 13.
- 53 Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 60.
- 54 Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, p. 9.
- 55 Tokio Asahi, junio de 1932, cit. en programa de mano de Waldeen, Palacio de Bellas Artes, México, febrero de 1939.
- 56 Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía... La danza, espacio de excepcional libertad", en *Doble Jornada*, suplemento de *La Jornada*, México, 3 de enero de 1990, p. 3.
- 57 Arturo Rigel, en *Revista de Revistas*, 1934, cit. en Josefina Lavallo, *op. cit.*
- 58 *Idem.*
- 59 Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, p. 9.
- 60 Guillermo Jiménez, "La estética de Armen Ohanian", programa de mano, México, 1923, cit. en Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Caracas, Centro Venezolano Instituto Nacional de Teatro UNESCO, 1995, p. 99.
- 61 "Por los teatros. Michio Ito", en *El Nacional*, México, 2 de junio de 1934, cit. en *ibid.*, p. 202.
- 62 Tina Vasconcelos de Berges, "Crónica musical", en *Todo*, México, 26 de junio de 1934, cit. en *ibid.*, p. 206.
- 63 Arturo Rigel, *Revista de Revistas*, 1934, cit. en Josefina Lavallo, *op. cit.*
- 64 "Por los teatros. Michio Ito", *op. cit.*
- 65 Amendiola, *La Prensa*, México, 4 de junio de 1934, cit. en Gerónimo Baqueiro Fóster, "México y la danza moderna", en *Suplemento cultural de El Nacional*, México, octubre de 1960, p. 13.
- 66 "Tercera función de Michio Ito y su Cuerpo de Ballet en el Hidalgo", en *Excelsior*, México, 6 de junio de 1934, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 205.
- 67 Roberto Núñez y Domínguez, *Cuarenta años del teatro en México*, p. 372, cit. en *ibid.*, p. 204.

- ⁶⁸ Tina Vasconcelos de Berges, *op. cit.*
- ⁶⁹ Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. El Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 16 de noviembre de 1961.
- ⁷⁰ Tina Vasconcelos de Berges, *op. cit.*
- ⁷¹ *Idem.*
- ⁷² Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, p. 39.
- ⁷³ "Waldeen, armonía y expresión", México, 12 de junio de 1934, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 207.
- ⁷⁴ Roberto El Diablo, "La semana teatral", en *Revista de Revistas*, México, octubre de 1934.
- ⁷⁵ Dorathie Bock Pierre, *op. cit.*, pp. 9 y 39.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.
- ⁷⁷ Arturo Rigel, "Waldeen, creadora de danzas", en *Revista de Revistas*, México, 12 de febrero 1939, p. 20.
- ⁷⁸ *New York Sun*, 14 de febrero de 1938, cit. en folleto de presentación de Waldeen, s/f.
- ⁷⁹ John Martin, *New York Times*, febrero de 1938, cit. en folleto de Waldeen, s/f.
- ⁸⁰ Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, México, UNAM (Textos de danza, 4, 1982, p. 146.
- ⁸¹ John Martin, *New York Times*, 14 de febrero de 1938, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 283.
- ⁸² Waldeen, "El expresionismo y mi participación en la danza moderna", en revista cultural "Plural" de *Excelsior*, 2a. época, núm. 213, México, junio de 1989, p. 49.
- ⁸³ Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de danza, 1), 1980, p. 60.
- ⁸⁴ Lázaro Cárdenas, "Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país", Morelia, 9 de mayo de 1940, en Lázaro Cárdenas, *Ideario político*, México, Era, 1976, p. 231.
- ⁸⁵ Carlos Mérida, "Ponencia sobre problemas de la danza mexicana moderna", LEAR, enero de 1937, en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDIAP-INBA, 1990, p. 147.
- ⁸⁶ Larry Warren, *op. cit.*, p. 166.
- ⁸⁷ Los créditos de la compañía eran: Anna Sokolow, directora artística; Alex North, director musical; bailarines Aza Cefkin, Ruth Freedman, Rose Levy, Florene Shneides, Sasha Spector, Kaya Russel, Frances Hellmann, Rebeca Rothsens, Gusha Mark, Ronya Chernin, Lily Verne, June Sokolow, Allen Wayne, Lou Rosen, Martin Michel, Michael Grey y Anna Sokolow. Vestuario de Rose Bank; en *50 años de danza en el PBA*, 2 vols, México, INBA/SEP, 1986, pp. 315-316.
- ⁸⁸ Anna Sokolow en Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 13.
- ⁸⁹ James May en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 19 de septiembre de 1996, inédita.
- ⁹⁰ Anna Sokolow en Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 13.
- ⁹¹ Lesley-Ann Sayers, "Bonnie Bird", en *Dance Theatre Journal*, núm. 2, vol. 12, Londres, otoño de 1995.
- ⁹² Anna Sokolow en Larry Warren, *op. cit.*, p. 168.
- ⁹³ Armando de María y Campos, en *Revista Hoy*, México, 22 de abril de 1939.
- ⁹⁴ Rosa Reyna, una de las primeras alumnas de Sokolow, recuerda que *Matanza de los inocentes* "me dejó con la boca abierta, me impactó; dije 'esto nunca podría bailarse en puntas'... pensé 'esto es lo que yo quiero hacer'... yo sentía que la manera de bailar con Anna era lo que necesitaba para sentir la conexión entre el movimiento y los personajes"; en entrevista con Anadel Lynton, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1983, inédita. De igual manera, Ana Mérida declaró en 1973 que fue *Matanza de los inocentes* la que la llevó a la danza moderna; en Virginia Llerena, "Ellas. Ana Mérida", en *El Heraldo de México*, México, 28 de enero de 1973, p. 4.
- ⁹⁵ Carlos González Peña, 1939, cit. en Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de danza moderna, 1959, pp. 22-23.
- ⁹⁶ Rosa Reyna, en Larry Warren, *op. cit.*, p. 169.

- ⁹⁷ El primer grupo mexicano de Anna Sokolow estaba formado por Alicia Reyna, Alba Estela Betanzos, Alicia Ceballos, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Luis Rubián, Mario Fernández, Floriza Ruiz, Josefina Luna, Delia Ruiz, Carmen Gutiérrez, Alejandro Martínez, Juan Ruiz, Mario Cambero y Ramón Rivero.
- ⁹⁸ Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 55.
- ⁹⁹ Raquel Tíbol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)", en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre!*, México, 17 de julio de 1985, p. 42.
- ¹⁰⁰ José Bergamín, México, 1940, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 88.
- ¹⁰¹ Juan Rejano, "Don Lindo de Almería en el cielo de México", en *Romance, Revista popular hispanoamericana*, núm. 1, año 1, México, febrero de 1940, p. 5.
- ¹⁰² Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 55.
- ¹⁰³ Carlos González Peña, en *El Universal*, México, 3 de octubre de 1940.
- ¹⁰⁴ Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 56.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 59.
- ¹⁰⁶ Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁰⁷ "La Paloma Azul en Bellas Artes", en *Romance. Revista popular hispanoamericana*, núm. 17, México, 22 de octubre de 1940, cit. en Raquel Tíbol, "Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)", *op. cit.*, p. 42.
- ¹⁰⁸ Josefina Luna en Charla de danza con Josefina Luna y Paz Monterde, conducida por Rosa Reyna, México, *CENIDI Danza*, s/f, p. 11.
- ¹⁰⁹ Reyes May en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.* En 1980 Sokolow habló al respecto y a la pregunta de por qué se marchó de México, respondió: "¿Debía quedarme? Tenía que vivir donde nací, me gustare o no. Si me hubiera quedado no habría realizado obras como *Sueños, Rooms* y otras, que en México no hubiera sido posible. Tenía que regresar a Estados Unidos"; en Angelina B. Camargo, "La mayoría de bailarines jóvenes copia a los grandes de la danza, sin buscar nuevos lenguajes: Anna Sokolow", *Excelsior*, México, 18 de mayo de 1980, p. 16-B.
- ¹¹⁰ Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹¹¹ Amendiola, *La Prensa*, 4 de junio de 1934, *op. cit.*
- ¹¹² Arturo Rigel, *Revista de Revistas*, núm. 1499, año XXVIII, México, 12 de febrero de 1939, p. 18.
- ¹¹³ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹¹⁴ Arturo Rigel, en *Revista de Revistas*, 12 de febrero de 1939, *op. cit.*
- ¹¹⁵ Amendiola, *op. cit.*
- ¹¹⁶ *50 años de danza en el PBA, op. cit.*, p. 314.
- ¹¹⁷ Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 19 de febrero de 1939.
- ¹¹⁸ Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 16 de junio de 1934.
- ¹¹⁹ Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 5 de marzo de 1939.
- ¹²⁰ Carlos González Peña, en *El Universal*, México, 24 de junio de 1939, cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 282.
- ¹²¹ Arturo Rigel, *Revista de Revistas*, 22 de junio de 1939, cit. en *idem*.
- ¹²² *50 años de danza en el PBA, op. cit.*, p. 318.
- ¹²³ Gerónimo Baqueiro Föster, "México y la danza moderna", *op. cit.*
- ¹²⁴ Waldeen declaró en 1992 que después de iniciarse en la traducción profesional con la poesía de Federico García Lorca, el cónsul chileno en Nueva York, Luis Enrique Delano, le había pedido que tradujera algunos poemas de Pablo Neruda, lo que hizo gustoso porque le pareció "que era lo más maravilloso que había leído en mi vida"; en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 59.
- ¹²⁵ Pablo Neruda, cit. en Juan Bañuelos, "Prólogo. El sentimiento imaginado", en Waldeen, *op. cit.*, p. 11.
- ¹²⁶ Waldeen, *op. cit.*, p. 144.
- ¹²⁷ Omar Galindo, "Ocho preguntas a Waldeen. 'Es difícil mentir con el cuerpo'", en *Los Universitarios*, México, UNAM, marzo de 1982.
- ¹²⁸ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*

- ¹²⁹ Waldeen, en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 61.
- ¹³⁰ Michiko Tanaka, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?", en *Seki Sano 1905-1966*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 5.
- ¹³¹ Brígida Murillo, "Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México", en *Seki Sano*, *op. cit.*, p. 40.
- ¹³² "Declaración de principios del Teatro de las Artes", firmada el 1º de agosto de 1939, en *Boletín de Información del Teatro de las Artes*, núm. 1, México, mayo de 1940, cit. en Josefina Lavalle, *op. cit.*
- ¹³³ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹³⁴ Nellie Campobello negó al propio Gorostiza la documentación oficial de ex alumnas de la END, como Josefina Lavalle, Guillermina Bravo, Alicia Ceballos, Alba Estela Garfías, Josefina Luna, Paz Monterde, Ofelia Reyna y Rosa Ortiz. Así, tanto las waldeenas como las sokolovas se enfrentaron con obstáculos para trabajar con sus nuevas maestras.
- ¹³⁵ Josefina Lavalle, *op. cit.*
- ¹³⁶ Josefina Lavalle, *Waldeen*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 7), 1987, p. 12.
- ¹³⁷ Guillermina Bravo, en César Delgado, *Guillermina Bravo. Historia oral*, México, CENIDI Danza-INBA, 1994, p. 21. La impresión que causaba Waldeen a sus bailarinas siguió muchos años después. Margarita Gordon, quien bailó con ella en los años sesenta, recuerda que además de sus inclinaciones, la figura de Waldeen la llevó a definir su vocación por la danza. Al igual que las waldeenas originales, se dejó atrapar por la belleza de su maestra; al conocerla la percibió como "una dama bellísima que olía a perfume, fue como un hada"; en Alan Stark, "Margarita Gordon", en *Una vida en la danza 1993*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 25), 1993, p. 55.
- ¹³⁸ Waldeen, en Omar Galindo, *op. cit.*
- ¹³⁹ Waldeen, en Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", *op. cit.*, p. 3.
- ¹⁴⁰ Michio Ito, cit. en Mary-Jean Cowell y Satoru Shimazaki, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁴¹ *Ibid.*, p. 19.
- ¹⁴² Waldeen, en Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", *op. cit.*, p. 3.
- ¹⁴³ La bailarina Roseyra Marengo, quien no es de las waldeenas originales pero trabajó en los años cincuenta con Waldeen, cuenta que en una ocasión apareció una foto de ella en un periódico, descalza y usando esa falda: "Una vez salió una foto en el periódico y en mi casa hasta me pegaron y me dijeron 'Eso es tongolelismo dinámico, no danza moderna. Las piernas al aire'"; en Margarita Tortajada Quiroz, "Roseyra Marengo", *Mujeres de danza combativa*, México, CNCA, 1999.
- ¹⁴⁴ José Barros Sierra, "Hacia un ballet mexicano", en *Romance. Revista popular hispanoamericana*, núm. 18, México, 15 de noviembre de 1940.
- ¹⁴⁵ "Hablando de ballet", *op. cit.*
- ¹⁴⁶ Los créditos de estas funciones del Ballet de Bellas Artes fueron: dirección escénica de Seki Sano; ayudante del director, Ignacio Retes; Consejo Artístico, presidente Celestino Gorostiza, directora artística Waldeen, consejero escenográfico Gabriel Fernández Ledesma, consejero de escena y producción Seki Sano y, hasta su muerte, consejero musical Silvestre Revueltas. (Revueltas murió antes de concluir la música y Blas Galindo continuó el trabajo de composición, basándose en los apuntes que había dejado.) Los miembros del Teatro de las Artes que participaron en este programa: coreógrafa, Waldeen; bailarinas, Dina Torregrosa, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Rosa María Ortiz, Josefina Martínez Lavalle, Siska Ayala, Laura Vega, Magda Montoya y el bailarín Sergio Franco; actores José de Alba, Mario Ancona, José Arenas, Arnulfo Dávalos, Vicente Echeverría, José Gelada, Fidencio Jiménez, Rafael Muciño, Raúl Sánchez, Gabriel Sotomayor, Fernando Terrazas y Manuel Vergara; actrices, María Douglas, Concepción Fernández, Ondina Macías, Irma Pedrozo, María Esther Poveda y Celia Rubi; pianista, Salvador F. Ochoa; compositor, Blas Galindo; escenógrafos, Fernández Ledesma y Julio Castellanos; director de escena, Seki Sano y ayudante del director, Ignacio Retes.
- ¹⁴⁷ Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, México, 23, 26 y 30 de noviembre de 1940.

- ¹⁴⁸ Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 65.
- ¹⁴⁹ Waldeen, en "Hablando de ballet", *op. cit.*
- ¹⁵⁰ *Idem.*
- ¹⁵¹ Waldeen decía que antes de regresar a México en 1939 se le reveló de golpe la coreografía estando en el metro de Nueva York; de pronto vio bailando a las calaveras de Posada. Para ella La Coronela fue "una explosión porque nadie había tocado antes los temas de la política, de la Revolución, ni la sátira ni las calaveras. Me acuerdo que la gente me rogaba no usar el rebozo porque en aquel entonces no se podía llevar al escenario"; en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", México, 1976.
- ¹⁵² Magda Montoya, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
- ¹⁵³ Miguel Guardia, "Danza en el teatro", en suplemento cultural "Diorama" de *Excelsior*, México, 1981.
- ¹⁵⁴ Josefina Laval, *Waldeen*, *op. cit.*, p. 12.
- ¹⁵⁵ Salvador Novo, "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo", 1951.
- ¹⁵⁶ Waldeen, en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", *op. cit.*
- ¹⁵⁷ Francisco Gómezjara, "Hacia una sociología de la sociología vasconceliana", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, México, UNAM, 1984, pp. 143-144.
- ¹⁵⁸ Waldeen recuerda: "Invitamos a Anna a reunirse, pero rehusó. Ella dijo: 'no creo que dos coreógrafas puedan trabajar juntas en el mismo grupo'. El Teatro de las Artes era muy progresista y sentimos que ella debería estar allí. Creo que no le gustaba mi danza, la suya era tan inflexible en ese tiempo. Todas las 'grahams', no pueden ver otra cosa que no sea su propia técnica. Ellas forman bandos y yo era tan diferente que ellas no lo aceptaron"; en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁵⁹ Folleto del Teatro de las Artes. Escuela de danza, bajo la dirección de Waldeen, México, 1942.
- ¹⁶⁰ Josefina Laval, *Waldeen*, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁶¹ *Idem.*
- ¹⁶² Dina Torregrosa en Charla de Danza con Dina Torregrosa, conducida por Felipe Segura, México, CENIDI DANZA-INBA, 26 de septiembre de 1988, inédita.
- ¹⁶³ SEP, *La obra educativa en el sexenio 1940-1946*, México, SEP, 1946.
- ¹⁶⁴ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁶⁵ *50 años de danza en el PRA*, *op. cit.*, pp. 343-344.
- ¹⁶⁶ Las y los bailarines eran Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Edmée de Córdoba, Ana Mérida, Gloria Mestre, Evelia Beristáin, Ricardo Silva, José Silva, Juan Ruiz, Alberto Holguín, Enrique Escandón, Roberto Iglesias y Waldeen.
- ¹⁶⁷ *El Universal*, 1945, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 103.
- ¹⁶⁸ Dice Martha Bracho: "Me acuerdo que una vez, con Anna, nos presentamos en un cabaret, en el Sans-Souci, un cabaret muy famoso de esa época. Era la inauguración y Anna Sokolow puso Carmen de Bizet con Oscar Tarriba, Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Alicia Ceballos, Rosa Reyna, yo, éramos como ocho muchachas que bailamos ahí. Precioso, por supuesto"; en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
- ¹⁶⁹ Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁷⁰ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁷¹ Evelia Beristáin, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
- ¹⁷² Programa de mano del Ballet Waldeen, Teatro del Hotel del Prado, México, 3 de diciembre de 1946.
- ¹⁷³ Cartas de Waldeen a Guillermina Bravo, fechadas el 1° de enero de 1947 y el 10 de mayo de 1948, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996, pp. 46 y 52.
- ¹⁷⁴ Carta de Waldeen a Carlos Chávez, fechada el 12 de marzo de 1947 en Hollywood, California, en Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza-INBA.
- ¹⁷⁵ Guillermo Keys, en Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986, p. 143.
- ¹⁷⁶ Josefina Laval, "Los misioneros se van de gira", en *Tramoya*, Cuaderno de teatro, núm. 48, Xalapa-Camden, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, julio-septiembre de 1996, p. 65.

- ¹⁷⁷ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁷⁸ Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, México, INBA, 30 de noviembre de 1952, pp. 106-107.
- ¹⁷⁹ *Idem.*
- ¹⁸⁰ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁸¹ Waldeen, en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", *op. cit.*
- ¹⁸² "La nueva presencia de Waldeen", México, 1960.
- ¹⁸³ Miguel Covarrubias, *op. cit.*
- ¹⁸⁴ En papeles oficiales de Waldeen, Asa Zatz está registrado como su esposo por lo menos a partir de 1951, pero al parecer, desde su regreso a Estados Unidos en 1946 (después de romper con Seki Sano) se habían constituido como pareja. Asa Zatz aparece como iluminador en los programas de mano de las funciones que Waldeen dio en Nueva York en 1948; en expediente de Waldeen, CENIDI Danza-INBA.
- ¹⁸⁵ Gerónimo Baquero Föster, "Música. La temporada de danza de Waldeen", en *El Nacional*, México, septiembre de 1952.
- ¹⁸⁶ Raúl Flores Guerrero, "El Ballet Contemporáneo", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, 21 de noviembre de 1954, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, p. 87.
- ¹⁸⁷ Guillermo Keys recuerda que Sokolow: "Me pidió unos gastos tremendos que yo no contaba, gastos de cada día y pago de la coreografía. Un año después montó la obra en Nueva York diciendo que era la primera vez que se presentaba"; en entrevista con Anadel Lynton, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1983, inédita.
- ¹⁸⁸ Ze'va Cohen, cit. en Deborah Jowitt, *op. cit.*, p. 42.
- ¹⁸⁹ Según documentos oficiales -pasaporte de 1978- Waldeen estaba casada con Rodolfo Valencia Gálvez desde el 27 de agosto de 1956, año en que también se naturalizó mexicana.
- ¹⁹⁰ Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- ¹⁹¹ Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet. Anna Sokolow y su última creación", en *El Universal*, México, 15 de julio de 1956.
- ¹⁹² Raúl Flores Guerrero, "El Poema frío de Anna Sokolow", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, 15 de julio de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana*, *op. cit.*, pp. 181-185.
- ¹⁹³ Waldeen, "¿Dejarán morir la danza mexicana?", en *Excelsior*, México, 20 de julio de 1956. En esta crítica, Waldeen parafraseaba a Sokolow, quien en la mesa redonda del 2 de julio de 1956 dijo: "1. Cuando veo una función de danza moderna es como cuando abro un libro y encuentro las páginas en blanco. 2. La danza moderna ha llegado a un momento aburrido y rancio, no tiene comunicación con el público, nada más con grupos de amigos. 3. La danza moderna es un viento frío de mentiras, se ha vuelto deshonesto. 4. Hemos perdido el sentido de lo que intentamos decir y cómo decirlo".
- ¹⁹⁴ Deborah Jowitt, *op. cit.*, p. 42.
- ¹⁹⁵ Raúl Flores Guerrero, "El Poema frío de Anna Sokolow", *op. cit.*
- ¹⁹⁶ Deborah Jowitt, *op. cit.*, p. 43.
- ¹⁹⁷ Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Anna Sokolow", en *Novedades*, 1^o de julio de 1956.
- ¹⁹⁸ Anna Sokolow, en Lin Durán, "Crisis en la danza. A cuatro años de la polémica", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, 6 de junio de 1960.
- ¹⁹⁹ Waldeen, "¿Dejarán morir la danza mexicana?", *op. cit.*
- ²⁰⁰ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, México, UNAM (Textos de danza, 5), 1982, p. 23.
- ²⁰¹ Anna Sokolow, en *ibid.*, p. 25.
- ²⁰² Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Anna Sokolow", *op. cit.*
- ²⁰³ Anadel Lynton, "Estrena Rooms, Anna Sokolow en México", en *Tiempo Libre*, México, 27 de agosto-2 de septiembre de 1987, p. 78.
- ²⁰⁴ Deborah Jowitt, *op. cit.*, p. 40.

- 205 Anna Sokolow, en Anne Livet, *op. cit.*, p. 206.
- 206 Deborah Jowitz, *The Dance Beat*, Nueva York, Marcel Dekker, 1977, p. 94.
- 207 Anna Sokolow, en Anne Livet, *op. cit.*, p. 203.
- 208 Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", en Jean Morrison Brown, *op. cit.*, p. 110.
- 209 Louis Horst, en *Dance Observer*, marzo de 1963, p. 39, cit. en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, *op. cit.*, p. 21.
- 210 Evelia Beristáin, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
- 211 Mario Monteforte Toledo, "Waldeen, 1959", en *Excelsior*, México, 30 de agosto de 1959.
- 212 *Idem.*
- 213 Waldeen, en Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasta", *op. cit.*, p. 3.
- 214 Luis Fernández de Castro, "Crónica musical. El Ballet de Bellas Artes, no justifica su existencia", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 31 de octubre de 1960.
- 215 "Teatro de acción. Nuestro Ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de octubre de 1960.
- 216 Cipriano Rivas Xerif, "Calendario del aficionado. Acabó El paraíso de los ahogados con el Ballet de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 30 de octubre de 1960.
- 217 Carmen G. de Tapia, "El teatro de acción. Urge otro concepto de ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 22 de octubre de 1960.
- 218 "Teatro en acción. Nuestro ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de octubre de 1960.
- 219 Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 24.
- 220 Lin Durán, "Anna Sokolow y Guillermina Bravo triunfan en la temporada de danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 16 de octubre de 1960, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENID Danza-INBA, 1990, p. 33.
- 221 Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 23.
- 222 Raúl Flores Canelo, en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, México, INBA (Cuadernos del CENID Danza, 21), 1989, p. 44.
- 223 Cipriano Rivas Xerif, "Calendario de aficionados. Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 12 de febrero de 1961.
- 224 Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine Mundial*, México, 24 de julio de 1961.
- 225 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excelsior*, México, 14 de noviembre de 1961.
- 226 Victor Reyes, "Notas de música. Programa del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 15 de noviembre de 1961.
- 227 Cuando Anna Sokolow repuso *Opus* en 1961, Daniel Dueñas, el cronista "pro Waldeen", escribió: "Una vez más Anna Sokolow nos da muestra de su versátil 'genio', con el reprise de su obra *Opus*, ballet en donde se hacen el amor una jovencita y un jovencito; dos jovencitos por su lado, y tres señoritas por el suyo, para llegar al 'gran final' y allí toda la compañía—cogidos de la mano—paso a paso se aproximan al proscenio y, sin distingo de raza, color o sexo, se acuestan los unos con los otros, y las otras con las otras. ¡Precioso! Debemos felicitar a Ana Mérida, a Celestino Gorostiza y a todos los responsables de tan feliz, sana, fresca y genial idea de reprisar tan importante obra de arte"; en Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine Mundial*, México, 11 de septiembre de 1961.
- 228 Ramón Ortiz, "Exhibición privada de danza moderna", en *Cine Mundial*, México, 14 de septiembre de 1961.
- 229 Helena Jordán, "Críticas sobre el Festival de la Danza", en *Novedades*, México, 3 de junio de 1962.
- 230 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excelsior*, México, 22 de junio de 1962.
- 231 Victor Reyes, "Notas de música. Innovaciones en el Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de noviembre de 1961.
- 232 "El Ballet del INBA", en *Política*, México, 1º de diciembre de 1961, p. 76.
- 233 Anna Sokolow, en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 25.
- 234 Deborah Jowitz, "Anna at Eighty-five", *op. cit.*, p. 40.
- 235 Diego Rivera, cit. en Juan Bañuelos, *op. cit.*, p. 11.

- 236 Pablo Neruda, cit. en *idem*.
- 237 Vicente Lombardo Toledano, cit. en Josefina Lavalle, *Waldeen*, op. cit., p. 6.
- 238 Waldeen, "Imágenes y aforismos sobre la danza", en *Revista de la UNAM*, México, UNAM, 1974, p. 9.
- 239 *Idem*.
- 240 Waldeen, *La danza...*, op. cit., p. 16.
- 241 *Ibid.*, p. 60.
- 242 *Idem*.
- 243 Waldeen, "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza", en revista cultural "Plural" de *Excelsior*, 2a. época, núm. 177, México, junio de 1986, p. 41.
- 244 Waldeen, *La danza...*, op. cit., p. 61.
- 245 *Ibid.*, p. 64.
- 246 *Idem*.
- 247 *Ibid.*, p. 65.
- 248 *Ibid.*, p. 115.
- 249 Waldeen, en Patricia Cardona, "Clausurado en Oaxaca el Taller Ometéotl, destinado a estudiar la relación de identidad cultural y danza", en *Unomásuno*, México, 2 de septiembre de 1981.
- 250 Waldeen, "La danza es una energía social", entrevista por Carlos Montemayor, en *Casa del tiempo*, *Revista de la UAM*, México, 1980, p. 2.
- 251 Waldeen, "Imágenes y aforismos sobre la danza", op. cit., p. 10.
- 252 *Ibid.*, p. 11.
- 253 *Idem*.
- 254 Waldeen, en Omar Galindo, op. cit.
- 255 Waldeen, en Raquel Tibol, "La filosofía de la danza moderna según Waldeen: 'una flama viviente, llamarada que provoca'", en *Excelsior*, México, 27 de enero 1975, p. 24-A.
- 256 Waldeen, "La danza es una energía social", op. cit., p. 2.
- 257 *Idem*.
- 258 *Idem*.
- 259 *Ibid.*, p. 3.
- 260 *Idem*.
- 261 Miguel Guardia, "Danza en el teatro", op. cit.
- 262 Waldeen, en Patricia Cardona, "Más vale tarde...", op. cit.
- 263 Waldeen, *La danza...*, op. cit., p. 17.
- 264 Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", op. cit., p. 11.
- 265 *Ibid.*, pp. 11-12.
- 266 *Ibid.*, p. 14.
- 267 Deborah Jowitt, "Anna at Eighty-five", op. cit., p. 43.
- 268 Jeff Duncan en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 23.
- 269 Esta obra fue publicada originalmente en la revista norteamericana *Dance Magazine* en 1965, y en 1966 apareció con el nombre de "El rebelde y el burgués", en Selma Jeanne Cohen, *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. La versión que aquí se cita está tomada de Jean Morrison Brown, *The Vision of Modern Dance*, op. cit., pp. 105-110.
- 270 Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 26.
- 271 Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", en Jean Morrison Brown, op. cit., p. 107.
- 272 *Ibid.*, p. 108.
- 273 Anna Sokolow, en Walter Sorell, "'We Work Toward Freedom'", en *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1964, p. 52.
- 274 Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", op. cit., p. 109.
- 275 *Ibid.*, p. 110.
- 276 Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, op. cit.
- 277 Jeff Duncan, en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, op. cit., p. 20.
- 278 Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, University of Chicago, 1988.

- 279 Anna Sokolow, "The Rebel and the Bourgeois", *op. cit.*, p. 110.
- 280 Jeff Duncan, en Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, *op. cit.*, p. 20.
- 281 Anna Sokolow en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 282 James May en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 283 Deborah Jowitt, "Anna at Eighty-five", *op. cit.*, p. 39.
- 284 Anna Sokolow, en Walter Sorell, *op. cit.*
- 285 José Antonio Alcaraz, "Tiempo de danza", en suplemento "El Heraldo Cultural" de *El Heraldo de México*, México, 29 de junio de 1969, p. 10.
- 286 Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit.*, p. 93.
- 287 John Martin, *The Borzoi Book of Modern Dance*, *op. cit.*, p. 214.
- 288 José Antonio Alcaraz, *op. cit.*
- 289 James May en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 290 Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, *op. cit.*
- 291 Raquel Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", en suplemento "Diorama en la Cultura" de *Excelsior*, México, 8 de junio de 1969, pp. 5-6.
- 292 José Antonio Alcaraz, *op. cit.*
- 293 Programa de mano, clausura del Primer Congreso Internacional de Educadores, Acapulco, 1975.
- 294 Luis Bruno Ruiz, "¿Dónde están las raíces que debe tener la danza mexicana?", en *Excelsior*, México, 13 de noviembre de 1982, p. 13-B.
- 295 Patricia Cardona, "Clausurado en Oaxaca el Taller Ometéotl", *op. cit.*
- 296 Waldeen, *La danza...*, *op. cit.*, p. 145.
- 297 Guillermina Bravo declaró a la muerte de Waldeen: "Me duele la muerte de Waldeen, porque se fue sin que nos hubiéramos visto, sin que hubiéramos tenido una conversación. En primer lugar fue mi maestra y luego mi adorada enemiga. Me duele como nadie me ha dolido. Lamento mucho no haber tenido una reconciliación con ella"; en César Delgado, "Preparan homenaje a Waldeen en San Luis Potosí", en *Excelsior*, México, 20 de agosto de 1993, p. 1.
- 298 Waldeen, "La danza es una energía social", *op. cit.*, p. 2.
- 299 Waldeen, en Raquel Tibol, "La filosofía de la danza moderna según Waldeen", *op. cit.*
- 300 Patricia Camacho, "Utopía, racionalidad, fantasía", *op. cit.*, p. 3.
- 301 Waldeen, en Omar Galindo, *op. cit.*
- 302 Desde años atrás le habían hecho agudas críticas a Waldeen por su personalidad y propuesta artística. El bailarín y coreógrafo norteamericano John Fealy había escrito en 1973, con su ironía característica, que en los años cincuenta había entrado "en el callejón sin salida de creer-se única", que su nacionalismo era "tan auténticamente nacional como las enchiladas suizas", y que esa corriente artística sólo era "un seguro refugio para talentosos secundarios"; en John Fealy, "Más confesiones de un crítico", en suplemento "El gallo ilustrado" de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973, p. 5.
- 303 Athenea Baker, en Cutberto Domínguez, "Una charla con Athenea Baker. 'Waldeen... mi madre'", en *Macrópolis*, México, 22 de septiembre de 1993, p. 64.
- 304 Waldeen, en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 58.
- 305 En *The California Quarterly*, núm. 3, vol. I, primavera de 1952, fue publicado un poema de Waldeen, "A Nocturnal Discourse". En *The California Quarterly*, núm. 3, vol. III, 1954, fueron publicados dos poemas de Waldeen: "Riddle" y "The Quartz Heart", así como la traducción de Waldeen del poema de Pablo Neruda "The Conquistadores (Excerpts from Canto General)". También existe la traducción de Waldeen al inglés (1950) de *Let the Rail Splitter Awake and Other Poems*, de Pablo Neruda.
- 306 Athenea Baker, en Cutberto Domínguez, *op. cit.*
- 307 Waldeen, en Luis Bruno Ruiz, "La coreógrafa Waldeen se descubre como famosa traductora y poetisa", en *Excelsior*, México, 16 de abril de 1985.
- 308 Cit. en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 58. El mismo poema, pero con otra traducción apareció, sin título, en Luis Bruno Ruiz, "La coreógrafa Waldeen se descubre...", *op. cit.*

³⁰⁹ Waldeen, en Patricia Camacho, "Danza y poesía", *op. cit.*, p. 61.

³¹⁰ Waldeen y Anna Sokolow se reunieron en Cuernavaca en casa de Waldeen, donde hablaron de los mismos intereses, compartiendo sus críticas a la técnica y la deshumanización de los bailarines; en Tania Álvarez, "Reencuentro de Anna Sokolow con Waldeen", en *Boletín CID Danza*, núm. 12, México, INBA, enero-marzo de 1987, pp. 19-21.

Antes de cerrar esta edición, llegó de la ciudad de Nueva York la noticia de que Anna Sokolow falleció, el 28 de marzo de 2000.

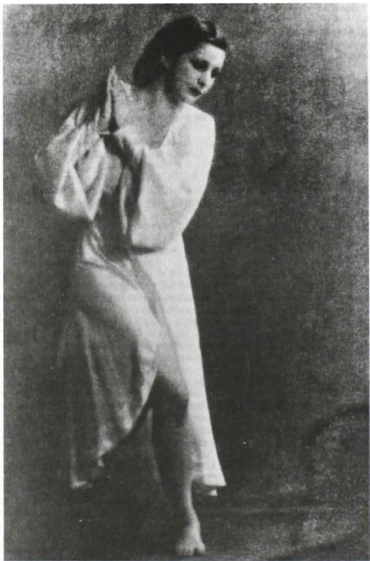


Foto 32. Waldeen.

Tomada de Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p. 87.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 33. Anna Sokolow.

Tomada de Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 34. *La Coronela*, 1940.
Coreografía de Waldeen. Bailarina Dina Torregrosa.
Colección de Josefina Lavalle.

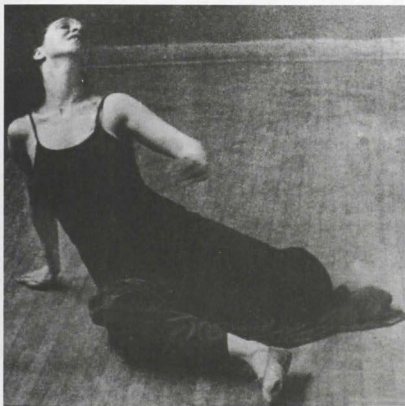


Foto 35. Anna Sokolow.

Tomada de Testimonio. *Testimony. Temoignage 1934-1959. 25 años de danza en México*, México, CID Danza-INBA, 1984, p. 21.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 36. Waldeen.

Foto: Semo.

Fototeca del CENIDI Danza.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 37. *Rooms*. Ballet Independiente. 1987.
Coreografía de Anna Sokolow.
Colección Ballet Independiente de México.



Foto 38. Waldeen. 1984.

Foto: Alberto Dallal.

Tomada de Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 39. Anna Sokolow. Década 1990.
Foto: Christa Cowrie.

VIII. Rebeldía e institucionalización: la danza de Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida

LA PRIMERA GENERACIÓN DE BAILARINAS MEXICANAS DE DANZA MODERNA APRENDIÓ LA lección de sus maestras y tomó su propio camino para constituirse como sujetos creativos y desarrollar sus propuestas artísticas. Waldeenas y sokolovas, cuya primera formación había sido dentro de la Escuela Nacional de Danza, optaron por un lenguaje nuevo en términos de forma, técnica y concepción creativa. A partir de ese lenguaje se hicieron del capital dancístico y de las instituciones para expresarse y desarrollar el campo dancístico profesional mexicano. Realizaron en función de sus intereses y necesidades expresivas y, al mismo tiempo, permitieron que la danza escénica mexicana avanzara hacia el reconocimiento social.

Utilizaron y transformaron las herramientas de sus maestras; inventaron y desarrollaron alternativas; y construyeron una nueva danza que permitió la diversificación del campo dancístico mexicano.

Muchas mujeres participaron en este proceso (también algunos hombres), pero tres de ellas son fundamentales por su influencia, su permanencia en el trabajo creativo y el poder que han sustentado en el interior del campo dancístico. Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida convirtieron sus propuestas artísticas en escuelas y compañías profesionales, además de marcar las tendencias más representativas de la danza mexicana en la segunda mitad del siglo y ser punto de partida de muchos artistas, inclusive para negarlas.

I. Los orígenes

Amalia Hernández

Amalia Hernández ha logrado convertirse en un símbolo de "mexicanidad"; su obra más importante ha sido el Ballet Folklórico de México, conocido mundialmente y utilizado como imagen del país.

Amalia Hernández Navarro nació en la ciudad de México el 19 de septiembre de 1917, en la calle de Tacuba número 14. Su padre, Lamberto Hernández, sería muy importante para su trabajo dancístico, no sólo porque consintió en que realizara sus estudios, sino porque más tarde, después de haberlo convencido para que aceptara su carrera profesional dentro de la danza, se convertiría en el destinatario de todas sus obras.

Lamberto Hernández era un prominente hombre de negocios, militar y político que alcanzó varios cargos importantes; fue senador dos veces por su estado, San Luis Potosí (1924 y 1945-1948), y por un breve periodo, en 1930, fue jefe del Departamento del Distrito Federal.¹ Su madre, Amalia Navarro, nació en Chihuahua y era una mujer de gran fuerza, "muy estricta"² que dictaba la disciplina en la familia y se convirtió en líder de varias de las madres de futuras bailarinas compañeras de su hija. Cuatro de sus hermanos habían sido militares villistas; "cabalgaron junto al Centauro del Norte y fallecieron en batalla".³

Amalia Navarro era "una enamorada de su carrera de maestra"; y su mejor consejo para sus hijas fue: "Las mejores mujeres son madres y maestras". Así, sus tres hijas siguieron "los pasos marcados para la cuarta generación de la señora Hernández"⁴ y las tres ingresaron en la Escuela Normal. Esto, a diferencia de sus dos hijos, quienes siguieron otros caminos; uno de ellos, Agustín Hernández, es un afamado arquitecto y el diseñador de la actual escuela y teatro del Ballet Folklórico de México. Sin embargo, a Amalia Hernández no le satisfizo el destino que la tradición familiar le dictaba y abandonó la Escuela Normal.

Su madre ayudó a desarrollar la sensibilidad artística de sus cinco hijos; en su casa tocaba la guitarra, cantaba y pintaba. Fomentó esas prácticas y permitió que Amalia, su hija mayor, se acercara a la danza, pero nunca pensó que se convirtiera en una profesional. Sin embargo, para ella la danza era una experiencia fundamental; más de seis décadas después de su primera presentación ante el público, Amalia Hernández todavía recordaba la gavota que bailó a los cuatro años de edad.⁵ Su padre construyó un estudio en su casa:

Cuando tenía ocho años se puso una noche en las rodillas de su papá y dijo: "Papá desearía tanto bailar ¿no me permitirías aprenderlo, es decir, estudiar el

baile verdadero?" Don Lamberto Hernández frunció las cejas. Era un fabricante, estanciero y senador, y había trabajado duro para conseguir dinero y posición para sí y su familia. Por supuesto que su hija podría hacerse bailarina, pero... "Sí, Amalita, puedes muy bien aprender a bailar, pero con una sola condición: no debes bailar en otra parte que aquí en tu casa, nunca mostrar tus piernas y nunca exhibirte delante de otros que no seamos tus tíos y yo".⁶

Amalia Hernández recibió clases privadas de importantes maestros de danza. Con Luis Felipe Obregón y Amado López aprendió danza mexicana; danza española con Encarnación López, La Argentinita, y ballet con la maestra francesa Nelsy Dambre y el ruso Hipólito Zybin. Cuando dejó la Escuela Normal, sus papás la enviaron a San Antonio, Texas, a estudiar, pero también allá se acercó al ballet. "No hubo más alternativa para la familia que aceptar la carrera para la cual Amalia había nacido",⁷ e ingresó en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes. Desde muy pequeña, cuando incluso deseó ser "bailarina del circo a caballo", pasaba caminando hacia la escuela primaria frente al Palacio de Bellas Artes, y "todas las noches cuando dormía, soñaba con bailar ahí".⁸

Guillermina Bravo

El 13 de noviembre de 1920 nació "la niña de agua" Guillermina Nicolasa Bravo Canales en Chacaltianguis, Veracruz, un pequeño poblado en la ribera del río Papaloapan. Ahí había emigrado su familia, el capitán de fragata Guillermo Nicolás Bravo (siempre "al servicio del mar y de la Patria");⁹ su madre María de los Dolores Canales y Mondragón y su única hermana, Lola, nacida dos años antes en el puerto de Veracruz.

La infancia de Guillermina Bravo siempre estuvo rodeada por el agua, "elemento que para mí siempre ha sido fundamental", pues hasta los once años de edad vivió en Tampico. Se habían trasladado a ese puerto porque su padre, después de abandonar la Armada, "puso una sociedad de prácticos".¹⁰

Además de compartir su amor por el mar, Guillermina Bravo compartió los juegos de azar con su padre. Ella dice que si no se hubiera convertido en bailarina hubiera sido jugadora "porque vengo de una familia de jugadores de todo, de póker, de ruleta; yo jugaba dominó con mi padre cuando tenía cuatro años. Aprendí a jugar antes que a leer".¹¹

Ella y su hermana crecieron con la "presencia activa y contundente de su padre" y la "sabiduría femenina" de Lolis, como ambas llaman a su madre.¹² Ésta era una bella y fuerte mujer que dedicaba gran atención a su fami-

lia y tenía "un gran sentido teatral";¹³ vestía a sus hijas "de fantasía" con un sentido lúdico, presente en sus fotos de infancia.

El origen urbano de Lolis, quien había nacido en la ciudad de México, le hacía insoportable el "calor del puerto y bajo el pretexto de que a sus hijas les salía salpullido y se enfermaban, hacíamos viajes constantes México-Tampico, hasta que nos quedamos en México. Ahí mi hermana terminó su carrera [de ingeniera química] y yo me encontré con la danza sin saber ni cómo".¹⁴

En sus viajes a la capital y a otras ciudades del país, Guillermina y su hermana habían conocido a las grandes actrices de la época, María Tereza Montoya, Virginia Fábregas y Esperanza Iris. Aunque disfrutaba de las zarzuelas y operetas, para su madre éstas sólo eran "cómicas", pero para las dos hermanas constituyeron una experiencia importante que las motivó para desarrollarse en las artes escénicas.

Ya establecidas las tres en México, Lola venció la resistencia familiar e inició la secundaria en una escuela oficial; cuando le tocó el turno a Guillermina, su madre la llevó al Colegio Williams, donde se convirtió en secretaria bilingüe, una actividad "propia para señoritas" de la época.

La madre de Guillermina Bravo tenía por costumbre asistir con sus hijas a grandes bailes con las enormes orquestas de los años treinta. Además las llevaba a tomar clases particulares de bailes de salón, pero nunca con la intención de convertirlas en bailarinas profesionales ni "cómicas", sino como un adorno obligado para las "muchachas de sociedad".

Más tarde, Guillermina Bravo ingresó en el Conservatorio Nacional de Música, donde tuvo como maestros a las grandes figuras de la música nacionalista mexicana, entre ellos Manuel M. Ponce y Candelario Huizar, quienes le darían una sólida formación musical que después aprovecharía plenamente en la composición dancística.

Paralelamente a sus estudios musicales, en 1936 Guillermina Bravo se incorporó a la Escuela Nacional de Danza (END). Tres años después, cuando optó por la danza profesional, debió enfrentarse a la oposición de su familia que fue, "supongo que la normal, [pero] la supe lidiar muy bien y cuando no me dejaban ir al ensayo pues me ponía en huelga de hambre. Pero no me dejaron huella. Vencí rápidamente esta represión y me metí de lleno a la vida profesional".¹⁵

Ana Mérida

Desde el momento de su nacimiento, Ana María Mérida Gálvez vivió en un ambiente lleno de magia. Su padre, el pintor guatemalteco Carlos Mérida,

autor de una enorme obra plástica, muralista, investigador y promotor de la danza, influyó en el desarrollo de su talento. Su madre, Dalila Gálvez, era una "ladina' de ojos y pelo claros",¹⁶ también guatemalteca, que apoyó la vocación de su hija.

Ana Mérida se convertiría en una bailarina con fuerte personalidad escénica y una creativa coreógrafa. Quienes la vieron bailar, críticos y compañeros, coinciden en que fue una bailarina con una presencia impactante, gran sensualidad, y dominio del espacio y las emociones.

Nació en la ciudad de México el 22 de enero de 1924 en un ambiente propicio para desarrollarse dentro de las artes. A través de su padre tuvo contacto con la plástica, la música y la historia del arte, además de conocer una pintura alternativa a la predominante en la época. A diferencia de las mujeres de su generación, ella no debió enfrentarse a la oposición familiar para desarrollar su talento.

En la escuela primaria Ana Mérida era "mala en ciencias y buena en deportes",¹⁷ y sus padres la presionaron para que estudiara danza con el fin de que subiera de peso, pues era una niña muy delgada. Ella, "con ese amor por la libertad",¹⁸ inició sus estudios en la Escuela de Danza, al principio acompañada por su hermana Alma:

Yo diría que no intervino circunstancia alguna [para convertirse en bailarina] sino que nací siéndolo y sólo hube de canalizar el sentimiento artístico que heredé. Me desenvolví siempre en un medio propicio y tanto mi hermana como yo comenzamos a bailar en cuanto tuvimos uso de razón.¹⁹ Nací marcada por el destino; tenía que ser bailarina o no ser nada.²⁰

Como primer director de la Escuela de Danza en 1932, Carlos Mérida llevó a sus hijas "para probar con actos su fe"²¹ en el proyecto que él encabezaba. Ana realizó estudios de ballet con Hipólito Zybin y Linda Costa; tap y baile acrobático con Evelyn Eastin y Tessy Marcué; ritmos mexicanos y danzas rituales con Gloria Campobello y Francisco Domínguez; bailes mexicanos con Nellie Campobello; bailes españoles con Ernesto Agüero; danzas orientales con Xenia Zarina; danza moderna con Dora Duby; bailes populares extranjeros con Rafael Díaz, y plástica escénica con Carlos Orozco Romero y Agustín Lazo.

En noviembre de 1934 "Anita" Mérida hizo su debut como una de las doncellas de *La virgen y las fieras* de Francisco Domínguez, basada en la leyenda otomí, con coreografía de Gloria Campobello y escenografía de Orozco Romero. Esta obra se estrenó en el Festival de Danzas Mexicanas que mostró las primeras obras de la Escuela, siguiendo el proyecto de Carlos Mérida. Éste planteaba la investigación antropológica de las danzas tradicionales, la prácti-

ca de técnicas modernas y el trabajo interdisciplinario para llegar a un arte dancístico contemporáneo. Carlos Mérida consideraba que era preciso "para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual, pero no en su forma exterior... sino en su forma esencial anímica".²² Esas ideas serían cruciales para Ana Mérida, quien las recuperaría en sus trabajos coreográficos.

Poco después del Festival de Danzas, ya dentro del cardenismo encendido y rojinegro, Carlos Mérida fue destituido por "artepurista", y Ana Mérida permaneció en la Escuela por lo menos hasta octubre de 1936, cuando participó en unas funciones de reconocimiento, pero se retiró cuando Nellie Campobello ocupó la dirección, aunque reconocía que tanto a ella como a su hermana Gloria les debía mucho por haber sido sus primeras maestras.²³

2. Hacia la danza profesional

Amalia Hernández (en 1934) y Guillermina Bravo (en 1936) también ingresaron en la END; ambas fueron alumnas de Nellie y Gloria Campobello, Ernesto Agüero, Dora Duby, Tessy Marcué y Xenia Zarina.

En el Palacio de Bellas Artes (PBA), Amalia Hernández participó en marzo de 1936 en el programa de *La fuente* de Estrella Morales; danzas españolas de Ernesto Agüero; danzas orientales de Xenia Zarina; *La gruta de los enanos* de Linda Costa; *Uchben C'Co holte* de Gloria Campobello, y *Una boda en tap* de Tessy Marcué.²⁴

De Guillermina Bravo existe un programa de noviembre de 1938 en el PBA, como bailarina de las obras de Gloria Campobello *En la escuela* o *Una clase de técnica clásica* y *Amanecer*.²⁵ Ahí aparecía vestida con el clásico tutù, que rechazaría poco tiempo después.

Ambas bailaron en obras de otros coreógrafos de la END, además de participar en el ballet de masas 30-30. Para Bravo éste sólo buscaba desplazamientos "para dar un diseño masivo general", sin incidir en "la construcción de cuerpos".²⁶ Para Hernández la experiencia fue más emocionante: "Yo iba vestida de rojo. Imagínate he de haber parecido una revolucionaria bolchevique... recuerdo que me emocionó mucho estar allí, en el escenario, frente al público".²⁷

La permanencia en la END fue muy importante para ambas, aunque en fechas posteriores han hecho críticas a esa institución, especialmente Guillermina Bravo, quien ha considerado que su verdadera entrada a la danza fue hasta 1939.

Después de un reinado pasajero de Bravo en la END, creado a instancias de la madre de Amalia Hernández (“quien tenía muchísima influencia sobre las Campobello”), ambas bailarinas salieron de la escuela por conflictos con la directora. Sin embargo, se les abrió como alternativa la maestra Estrella Morales, quien se había separado de la Escuela. También a instancias de la señora Hernández, ante quien Lolis “cedía porque ella era más fuerte aún”, ambas ingresaron en la escuela de Morales, a estudiar “de eso que le llaman duncanismo”.²⁸

Estrella Morales reunió en su escuela a un grupo de expulsadas de la END, al que Waldeen recurrió en 1939 para conformar el Ballet de Bellas Artes (BBA). Después del gran impacto de la presencia de Waldeen, tanto Bravo como Hernández fueron elegidas para la nueva compañía. Sin embargo, Waldeen planteó un trabajo totalmente profesional y la familia de Amalia Hernández la retiró del grupo, al igual que sucedió con otras bailarinas; sólo se quedaron “las que defendimos la carrera”,²⁹ inclusive con huelgas de hambre como Guillermina Bravo.

Bravo entró de lleno al BBA y participó en todas las obras que se presentaron en noviembre de 1940: *Procesional*, *Seis danzas clásicas*, *Danza de las fuerzas nuevas* y *La Coronela*, todas de Waldeen. Se convirtió en un elemento importante de la compañía y, según Waldeen, “evolucionó técnicamente como intérprete” y desarrolló su bellissimo estilo personal;³⁰ además, inició una cercana relación de amistad y trabajo con su maestra, que duraría más de una década.

Amalia Hernández no participó de esta experiencia y contrajo su primer matrimonio, que la separaría de la danza por un tiempo.

Por su parte, Ana Mérida se convirtió en sokolova, principalmente porque su padre promovió la venida a México de Anna Sokolow en 1939. Ana Mérida se distinguió del resto de sus compañeras desde el inicio del trabajo con la maestra norteamericana: era la única que no debía ser “vigilada” por sus padres en ensayos y funciones.³¹ Formó parte del elenco que estrenó la primera obra de Sokolow en México, *Don Lindo de Almería*, en enero de 1940 (como uno de los “arabescos sacerdotales”). Posteriormente lo sería de *Los pies de pluma*, *Entre sombras anda el fuego*, *El renacuajo paseador* (como el Ratón cantinero) y *La madrugada del panadero*, como La luna, personaje que años después crearía en una de sus obras y se convertiría en su papel más recordado.

Al igual que las otras sokolovas, después de la partida de Sokolow y desintegración de La Paloma Azul, Ana Mérida siguió trabajando con su maestra. Ella es una de las bailarinas principales de la película *La corte del faraón* (1945), donde muestra su gran belleza y proyección escénica.

Sin embargo, por la postura independiente que siempre la caracterizó, Ana Mérida no se limitó al trabajo con las sokolovas. En 1942 era maestra de danza en la recién formada Academia Cinematográfica de México, dirigida

por Celestino Gorostiza, y viajó a Estados Unidos. En el North Texas State Teachers College, donde realizó parte de sus estudios, participó en The Modern Dance Club, grupo con el cual "Miss Mérida" montó *Three Rythmic Contrasts*, y se presentó como "Ana María Mérida and her Dance Group", con danzas mexicanas como *La Sandunga*, *Jarana yucateca*, *Jarabe de la botella* y *Jarabe tapatío*, que seguramente recuperaban sus enseñanzas de la END.

Una vez desintegrado el BBA de Waldeen en el cambio de gobierno de 1940, ésta y sus alumnas siguieron trabajando en el Teatro de las Artes. Dentro de la Escuela de Danza, Guillermina Bravo era una de las tres "únicas autorizadas para enseñar su técnica".³² Además, en 1941, acompañada de su madre, Bravo participó en la gira que hizo el grupo a varias universidades de Estados Unidos.

Hacia 1944 Ana Mérida formaba parte de un pequeño grupo de teatro que dirigía Seki Sano, a quien consideraba un maestro fundamental en su formación. Una de sus compañeras de grupo, Lola Bravo (hermana de Guillermina), recuerda que para su debut todos los y las integrantes decidieron cambiarse de nombre, pero Ana Mérida se negó: "Yo no me cambio el mío, me gusta mucho. Además el apellido de mi padre es muy conocido. ¿Quién no conoce a Carlos Mérida?"³³ y, de hecho, ese nombre fue siempre un respaldo para su carrera. Asimismo, lograron realizar un trabajo conjunto de gran importancia; su padre fue el autor de numerosas escenografías para sus obras. Al respecto, escribió Xavier Icaza:

Las manos amorosas del padre. La sabia mano del pintor. La caricia y el fuego interno en su pintura. ¡Qué se escapa del cuadro! ¡Qué brota de sus manos! ¡Qué se torna mujer y bailarina! ¡Es carne de su carne! La mejor obra del pintor. El padre que se ha mirado en ella. El artista que la ha creado y la mima —y la acompaña en su carrera. Ballet y Danza. Creado ha la bailarina. Y antes a la mujer.³⁴

Aunque efectivamente fue muy importante el apoyo e influencia del pintor, Ana Mérida logró desarrollar sus propias ideas y crear un estilo propio en su danza, marcado por su fuerte personalidad, que le valió el reconocimiento dentro del medio dancístico.

Seguramente el trabajo que Ana Mérida realizó con Seki Sano le permitió acercarse a Waldeen, y en 1945 era una de las bailarinas solistas (al igual que Guillermina Bravo) de su ballet de masas *Siembra*. Mérida fue la única sokolova que se incorporó totalmente al grupo rival e inclusive, como "fervorosa admiradora y discípula",³⁵ siempre consideró a Waldeen su maestra más importante porque la alentó, y le dio gran seguridad como bailarina y las bases técnicas para la composición.³⁶

En noviembre de 1945 el Ballet de Waldeen tuvo un momento importante al estrenar en el PBA un nuevo repertorio. En la prensa se escribió sobre las bailarinas, en quienes se concentraba el interés de los cronistas:

Las muchachas jóvenes que no alcanzan a los veinte años, proceden en su mayoría de Escuelas Superiores —hay una que está haciendo estudios de medicina—, y han llegado a adquirir tal intuición del ritmo, que sus figuras son gráciles y durante los movimientos de la danza, aun aquellos que necesitan ser rudos, enérgicos, agitados, los músculos maravillosamente tallados de estas sílfides, parecen moverse al compás de un resorte que suaviza, que armoniza, que encanta sencillamente. Se destacan sobre todo, Ana Mérida y Guillermina Bravo.³⁷

Venciendo las rivalidades de waldeenas y sokolovas, ambas lograrían más tarde crear nuevas propuestas.

También en 1945, después de cinco años de “batallas campales” con su familia, Guillermina Bravo recurrió al matrimonio para poderse dedicar de lleno a la danza. Sólo un año duró casada con Juan Mata, “un marido extraordinario que me dejó bailar”,³⁸ tiempo suficiente para afianzar su posición como bailarina.

En 1946 Waldeen abandonó México y sus alumnas quedaron “desoladas”.³⁹ A instancias de Bravo, su “magnífica lugarteniente”,⁴⁰ las dos líderes se unieron para continuar su trabajo y fundaron el Ballet Waldeen. Durante un año trabajaron para presentarse ante el público, luchando contra su precaria situación y la hostilidad del medio. “Muchas familias consideraban que la danza era una ocupación indigna de sus hijas y más aún, de sus hijos”,⁴¹ idea que las y los bailarines del grupo combatieron con convicción. Una de ellas, Lin Durán, habla al respecto: “Era la época del nacionalismo y eso no sabes cómo te engancha, porque de joven es muy fácil ser fanático. En esa época, ser bailarina era ir contra la sociedad, ser rebelde, y me daba mucha fortaleza ir en contra de la sociedad”.⁴² Seguramente ese sentimiento era compartido por todas las demás bailarinas y bailarines del Ballet Waldeen.

3. Nuevas propuestas de la danza mexicana

Una danza propia: Academia de la Danza Mexicana

En 1946, con la subida al poder de Miguel Alemán, se impuso un proyecto de modernización política y crecimiento económico, cuyo discurso retomó al “nacionalismo de campanario como ideología”.⁴³ Éste contradecía el proceso

de desnacionalización que se vivía en el país, en el que la cultura y el arte se convirtieron en formas sofisticadas de dominación y cooptación de artistas e intelectuales. Sólo la danza y algunos intelectuales continuaron la búsqueda de un arte nacionalista y con referencias a las luchas sociales.

Dentro del proceso de modernización, Alemán creó en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), instrumento central para impulsar la política cultural del Estado, con sus formas sofisticadas e institucionales. Carlos Chávez fue el encargado del proyecto y su primer director.

El INBA surgió por el reconocimiento que el Estado le dio al arte ("la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional") como medio para la "consolidación de la mexicanidad"; sus objetivos eran impulsar la creación, investigación y educación artísticas y difundirlas hacia las clases populares.⁴⁴

Bajo la dirección de Guillermina Bravo y con el apoyo de la SEP y numerosos políticos y artistas, el Ballet Waldeen se presentó en el Teatro del Hotel del Prado el 3 de diciembre de 1946 ante varias autoridades, entre ellas Carlos Chávez.⁴⁵ Bravo y Ana Mérida se habían visto forzadas por las circunstancias a iniciarse como creadoras, y demostraron que estaban dispuestas a seguir trabajando con o sin la participación de su maestra, por lo que también habían intervenido en la planeación del INBA.

El Ballet Waldeen hacía un reconocimiento a la labor de su maestra como iniciadora "de un verdadero ballet mexicano" que, a partir de la "esencia" de las danzas mexicanas y la técnica contemporánea, tendría "alcances universales". El objetivo de la compañía era lograr que la danza profesional ocupara "un lugar prominente" en las artes nacionales. Sostenían que su trabajo era experimental y que rompía con las "limitaciones" técnicas e ideológicas del ballet para que, retomando las danzas indígenas y mestizas "y las luchas del pueblo, se convierta en un medio de expresión directo y profundo que dé, al propio pueblo, orientación, estímulo y cultura".⁴⁶

Presentaron las obras de Waldeen *Sinfonía clásica* y *En la boda*, además de las primeras coreografías de Bravo y Mérida. Bravo estrenó *Sonata No. 7* (m. Prokofiev, vest. Julio Prieto) y *Danza de amor* (m. Beethoven, vest. Dasha); y Ana Mérida, *Negro Heaven o El paraíso de los negros* (m. Otto Cesanne, vest. Carlos Mérida).

Sonata No. 7 trataba de "la vida moderna; el movimiento incesante de las maquinarias, su ritmo acelerado; la guerra, el dolor, la tragedia que surge en consecuencia; al fin el impulso decisivo para alcanzar más desenvolvimientos, verdadera libertad".⁴⁷ *Danza de amor* era un dueto que Bravo ejecutó con Gabriel Houbard; a pesar de su éxito, éste fue objeto de una dura autocrítica, pues Bravo mantuvo esa facultad ante "el primer éxito", lo que según Waldeen impidió que se le "subiera a la cabeza", porque la tenía "bastante bien amarrada".⁴⁸

El paraíso de los negros era una creación "alrededor de una de las más fuertes expresiones populares de baile de la época actual",⁴⁹ las danzas negras y el jazz. Mérida desarrollaría esta línea porque se identificaba con la calidad de movimiento y sensualidad que implicaba, y que fue una constante en su trabajo como bailarina.

Debido a la aceptación del trabajo, Chávez invitó al Ballet Waldeen a incorporarse al INBA para formar la Academia de la Danza Mexicana (ADM), la cual quedó formalmente constituida el 1° de febrero de 1947. La ADM expresaba el discurso oficial: en sus lineamientos consideraba que el arte popular era la "fuente viva de conocimiento y de carácter" de lo mexicano, haciendo énfasis en que "una organización política revolucionaria y una acción que sintetizara nuestra tradición, acercando a todos los factores de la cultura mexicana, llevaría sin duda a darnos nacionalidad".⁵⁰ Por esto se concibió como una compañía profesional de danza moderna que permitiría la creación y experimentación con el fin de proyectar la identidad nacional con un lenguaje moderno y alcances universales. La primera directora fue Guillermina Bravo y Ana Mérida fue nombrada subdirectora, aunque ambas tenían la misma autoridad frente al resto de las y los integrantes.

Poco después de su fundación, se realizó el primer viaje de investigación a la sierra yalalteca de Oaxaca y a la costa del sur del Istmo de Tehuantepec. Ana Mérida sólo llegó a la ciudad de Oaxaca; "vio, calculó y regresó a México", con lo que rompió la unidad del grupo. Los y las demás siguieron "a la valerosa, voluntariosa e indomable Guillermina Bravo que más parecía una guía de exploradores que una frágil bailarina de 45 kilos".⁵¹

Mérida tenía un compromiso pendiente en la ciudad de México. Había estado asistiendo a los ensayos y funciones, y supliendo a algunas bailarinas de la compañía norteamericana de Katherine Dunham. Ésta era una bailarina, coreógrafa y antropóloga afroamericana que presentaba "el folclor de su raza con excelente propiedad, imaginación y sentido teatral",⁵² además de contar con excelentes bailarines. Con ella, Ana Mérida estrenó como bailarina invitada *La Valse* (cor. Dunham; m. Ravel; vest. John Pratt) en el papel de La solitaria. Era una obra producida por el INBA que se presentó en una temporada en mayo y junio de 1947 en el PBA, y que le valió a Ana Mérida positivos comentarios por ser una "bailarina excepcional, milagro de México. Su experiencia le permitió acoplarse perfectamente al conjunto negro a tal grado que, independientemente de las diferencias orgánicas, su asimilación al ritmo, a la movilidad y al sentido emocional de la danza de color fue perfecta".⁵³

El viaje de investigación significó una importante experiencia para quienes participaron en él y sus resultados se concretaron en diciembre de 1947, cuando la ADM presentó su temporada en el PBA con seis estrenos. Para ese

momento la ADM había crecido considerablemente; Amalia Hernández se había incorporado, después de su segundo divorcio, y fue una de las coreógrafas que se iniciaron en la temporada. Según sus propias palabras, fue Carlos Chávez quien le dio confianza para dar ese paso: "Estaba yo un día en Bellas Artes cuando se me presentó el maestro y me dijo 'Amalita usted ha estudiado mucho, ¿por qué no se viene con nosotros y se deja de estar encerrada en su casa?' Y me fui a la ADM de maestra y coreógrafa. [Después, Chávez le insistió] 'Le digan lo que digan, Amalita, usted tiene capacidades para coreógrafa'".⁵⁴

El programa estuvo constituido por obras con temas mexicanos y de danza pura. Guillermina Bravo, que creó obras de ambas tendencias, estrenó *El zanate* (m. Blas Galindo; diseños Gabriel Fernández Ledesma), basada en una leyenda indígena que había conocido en su viaje por Oaxaca sobre el pájaro que roba para construir su nido. Bravo desarrolló esa idea y convirtió al zanate en "el presidente municipal del pueblo", quien robaba a la novia de un "buen hombre indígena".⁵⁵

También dentro de las danzas mexicanas, Ana Mérida estrenó *Balada del pájaro y las doncellas o Danza del amor y la muerte* (m. Carlos Jiménez Mabarak; libreto Diego de Meza y Juan Soriano; diseños Juan Soriano) y *Día de difuntos o El triunfo del bien sobre el mal* (m. Luis Sandi; libreto Celestino Gorostiza; diseños Carlos Mérida). Ana Mérida era la protagonista principal en ambas; en la primera como el personaje de la Muerte y el Amor, y en la segunda como la Muerte. Además inició un importante trabajo de colaboración con el compositor Jiménez Mabarak (quien incluso creó la balada, forma musical para ser "traducida coreográficamente sin perder su valor sinfónico").⁵⁶

Dentro del segundo grupo de obras, las de danza pura, Amalia Hernández creó *Sonatas* (m. Domenico Scarlatti; diseños Juan Soriano), un trío en el que bailaban la coreógrafa, Ana Mérida y Evelia Beristáin, y que recreaba *La primavera* de Botticelli. Guillermina Bravo creó la danza para seis mujeres *Preludios y fugas* (m. Bach; diseños Guillermo Meza), en la cual bailaban, entre otras, Ana Mérida, Amalia Hernández y la coreógrafa.

El otro estreno fue *Suite provenzal* de Josefina Lavalle (m. Darius Milhaud; libreto Arnulfo Martínez Lavalle; diseños Carlos Marichal), quien reconoce que la obra surgió gracias a Guillermina Bravo. Varias de sus compañeras de generación "nos hicimos coreógrafas por su impulso. Todas nos estábamos lanzando en ese camino, también ella [...] No nos consideraba sus muchachitas, sino sus compañeras y casi nos obligaba a hacer coreografía".⁵⁷

Al respecto, Evelia Beristáin sostiene que Bravo se imponía sobre las demás porque era "muy dominante y por supuesto, en ese momento, yo la consideraba como mi diosa, después de que nos dejó desamparadas Waldeen".

A diferencia de Ana Mérida, quien no tenía esa cercanía con sus compañeras, Bravo "cumplió en ese momento como nuestra madre artística [porque] nos apoyaba, nos estimulaba [y] trabajábamos".⁵⁸

A invitación de Guillermina Bravo, la directora huésped de la ADM para esa temporada debió haber sido Waldeen, pero la invitación no se concretó. Sin embargo, eso prueba el apego que aún tenían las waldeenas con su maestra. Ésta, a su vez, consideraba a Bravo "completamente capacitada para llevar adelante el destino" de la ADM,⁵⁹ y poco después le hizo una profecía:

Mi profecía: Llegarás algún día a ser la mejor bailarina y coreógrafa de tu país, la primera que ha tenido [...] Vas a comparar bien con las de otros países y (ojalá) tener más base para producción: tanto en tus conocimientos de los elementos de la danza, como en la cultura y contenido de tus obras. Vas a ser directora del Ballet y la Escuela Nacional (¡pero espérate un poquito!), haciendo de esto un centro activo para México como para otros países [...] Vas a justificar toda la fe que tengo en ti [...] No vas a cometer errores fatales, por tener una buena consejera (yo), hasta que no me necesites más (que no es todavía).

Tu lucha, tu lucha artística, será también tu lucha social [...] Vas a tener tres hijos, de Carlos. ¿Satisfecha? Podría aumentar mi pronóstico, pero estimo que los mencionados son básicos para una vida de felicidad y éxito.⁶⁰

Carlos Sánchez Cárdenas era un militante del Partido Comunista Mexicano (PCM) con quien Guillermina Bravo se había unido en 1946, al separarse de su primer marido. Bravo había tenido relación con ese partido por medio de Waldeen, pero cuando ésta regresó a Estados Unidos, mientras "lloraba su partida" se enamoró de Sánchez Cárdenas y se convirtió en una militante.⁶¹

La vida política activa y sus ideas sociales en torno de la creación artística provocaron el rompimiento entre las "hermanas" Guillermina Bravo y Ana Mérida. Las diferencias se habían manifestado desde la fundación de la ADM: mientras Bravo pugnaba por una danza con compromiso social y fines políticos, Mérida creía en una danza más formalista, no comulgaba con las "fuertes tendencias izquierdistas" y, según sus palabras, "era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía su valor en sí misma".⁶²

Ambas estaban de acuerdo en que para llegar a una danza con alcances universales había que llegar a las raíces de la cultura mexicana; consideraban que para ser auténtica la danza moderna tenía que basarse en el estudio de la danza popular, e inclusive estaban de acuerdo en que *La Coronela* (que hacía referencia al compromiso social del artista) era una obra representativa de la danza mexicana con carácter universal.⁶³ Sin embargo, sus caminos eran diferentes.

Mérida planteaba a la danza moderna mexicana en términos formalistas; decía que "se pueden crear danzas sin contenido social como expresión pura de la forma, o se puede usar la forma bella para expresar toda clase de sentimientos o emociones".⁶⁴ En cambio, para Bravo la danza debía tener un contenido social, "tan variado como son los aspectos de la propia vida mexicana", como los "conflictos y esfuerzos de nuestro pueblo... el legítimo anhelo de progreso, independencia nacional y paz, así como lo más íntimo de la sensibilidad, moral y psicología del pueblo mexicano". Para ella, la danza que tuviera un contenido diferente de éste sólo era "vehículo de corrupción, destructivo, que no cumple con la misión que está obligada hacia nuestro país".⁶⁵

Por otra parte, surgieron conflictos con Carlos Chávez, quien destituyó a Bravo como directora. Desde la gira de investigación a Oaxaca, una nota anónima había denunciado ante Chávez la tendencia política de Bravo y la supuesta influencia de Sánchez Cárdenas sobre ella, así como la "propaganda pro comunista" que ambos hacían.⁶⁶

Otras bailarinas se habían adherido al PCM, como Áurea (Vargas) Turner; sin embargo, Bravo niega haber formado una "célula" del partido dentro de la ADM, acusación que le hicieron Chávez y Ana Mérida. En realidad la militancia de Guillermina Bravo fue "muy romántica y muy bella",⁶⁷ pero limitada, ya que en el PCM "nunca apreciaron mi vida profesional",⁶⁸ y "no tomaban en cuenta" su trabajo dancístico.⁶⁹ En esas fechas consideraba que "todo artista que se precie debería ingresar"⁷⁰ en el PCM, pero acabó chocando con su rigidez. Por la falta de reconocimiento a su actividad y su condición de mujer, abandonó su militancia: "El tiempo en que milité en el PCM era otra época; como mujer, era muy difícil tener ese tipo de ideas. ¡Imagínate el choque con la familia, los amigos y sobre todo con la gente que manejaba la cultura!"⁷¹

A pesar de eso, aún se siente orgullosa de haber participado en ese partido y reconoce que Sánchez Cárdenas siguió teniendo influencia positiva en su trabajo artístico (aunque a veces tuvieron desacuerdos). Lo que rescata principalmente de su experiencia como militante es "el conocimiento del marxismo; a través de él pude entender el mundo, sin necesidad de dios. Y eso es muy importante para mí. Es un arma que me ha servido durante toda mi carrera".⁷²

Sin embargo, la diferencia central de Guillermina Bravo con la ADM era el trabajo creativo. Las coreógrafas no tenían autonomía, y estaban sujetas a las decisiones de Chávez y su equipo de artistas colaboradores. Si bien ellas creaban las danzas, estaban obligadas a seguir los criterios artísticos que les imponían.

Ante las diferencias artísticas y políticas con Mérida y Chávez, Guillermina Bravo optó por separarse de la ADM y fundar su propia compañía (conservan-

do algunos sueldos, autorizados por Chávez). Varios de los y las integrantes la siguieron, incluyendo a Amalia Hernández, quienes firmaron su renuncia colectiva y argumentaron que les era imposible continuar el trabajo conjunto que habían emprendido; se negaban a aceptar a Ana Mérida como directora en sustitución de Bravo, pues "tenemos la convicción de que elegir quien nos dirija es un derecho básico para un grupo que trabaja, no por burocracia, sino por fe en el movimiento de danza moderna al que ha estado entregado". No deseaban que la ADM acabara en "manos de gente mercenaria, que use los medios que Usted tan noblemente ha creado, para fines mezquinos o de exhibicionismo puro, y por consiguiente antipatrióticos".⁷³

Así, en 1948 "las gallonas de la danza moderna"⁷⁴ se separaron. A pesar de los ataques que se harían en el futuro, Guillermina Bravo y Ana Mérida nunca rompieron totalmente, inclusive volvieron a trabajar juntas, y siempre reconocieron el talento de su "rival".

Guillermina Bravo: Ballet Nacional de México

Guillermina Bravo fundó el Ballet Nacional de México (BNM) en 1948, lo cual le ha permitido desarrollarse como artista y ha impulsado la profesionalización de la danza en el país. Desde el primer momento la compañía enfrentó serias dificultades, principalmente económicas, que ha sabido sortear a lo largo de cinco décadas de trabajo.

El BNM nació como una compañía codirigida por Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, con la participación de Evelia Beristáin, Áurea Turner, Lin Durán, Enrique Martínez y Amalia Hernández.

En 1949 Bravo invitó a Waldeen a trabajar con el BNM como asesora artística, y sus primeras funciones fueron en marzo de ese año en *La doma de la fiera*, dirigida por Seki Sano, con coreografía de Waldeen. Una de las bailarinas era Amalia Hernández, quien poco después se separó y en noviembre de ese mismo año se integró al Ballet de Waldeen, que se formó de manera independiente para dar una temporada en el PBA; Hernández bailó en todas las obras y poco después se reintegró a la ADM.

En 1950 Waldeen y Bravo rompieron, aunque el BNM conservó obras de la primera hasta 1958 porque no tenía suficiente repertorio. La separación fue muy dolorosa para Waldeen, y Bravo la vivió como una autoafirmación, por la seguridad que había adquirido al lanzarse como coreógrafa y directora de su grupo.⁷⁵

Más que una institución el BNM era un "conjunto de voluntades"⁷⁶ que pretendía desarrollar una danza sin vínculos con la burocracia para consoli-

dar su libertad creadora, su propia organización y alcanzar estabilidad. La declaración de principios inicial del BNM sostenía que la misión de la danza era "coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México" y no reducirse a una manifestación "cultural abstracta". Se planteaba como objetivo crear una danza moderna mexicana sólida, para lograr un desarrollo constante; fuerte, "para adquirir alcances universales"; y auténtica, "para conmover y estimular al pueblo mexicano". Las dos directrices de la compañía eran, en lo técnico, asimilar las formas dancísticas para crear una nueva técnica, y en lo conceptual, "expresar la tragedia y el vigor de México, los problemas y las angustias, las esperanzas y anhelos de nuestra Nación genuina".⁷⁷

Así, el BNM consideró su trabajo como una misión social, de solidaridad y servicio al pueblo, para hablar de éste y sus "angustias", y bailar para él: era "un proyecto vasconceliano, un arte de altura conectado con la gente".⁷⁸ Guiado por ese sentimiento y siempre bajo el liderazgo de Guillermina Bravo, el BNM recorrió numerosos poblados del país, incluyendo comunidades indígenas; llegó a los sitios más recónditos y se presentó en teatros, mercados, plazas, atrios de iglesias y, cuando no había nada, sobre la tierra; llegó a un público para el que la danza moderna era totalmente desconocida. Al principio su repertorio estaba basado en obras de Waldeen y *El zanate* de Bravo.

Sus giras eran organizadas por instituciones oficiales. Al Bajío viajaron con la Comisión de Maíz en apoyo a la precampaña presidencial de Gabriel Ramos Millán y dentro de los festejos del Año de Chopin (1949); al norte del país con la Dirección General de Alfabetización (1949); a Oaxaca con el apoyo del gobierno de ese estado (1950); a Michoacán con la Comisión del Tepalcatepec (1951), y a la Cuenca del Papaloapan con la Secretaría de Recursos Hidráulicos (1952).

La concepción de cuerpo y danza que tenía el BNM chocaba muchas veces con

la fuerte inercia de la tradición pueblerina [que] se atisba en algunas reacciones inconscientes, plenas de ingenuidad: las mujeres se cubren momentáneamente el rostro con el rebozo, los hombres abren tamaños ojos ante los vuelos atrevidos de las amplias faldas de las bailarinas y los niños se entusiasman con el diablo y su máscara de cartón que ya no les asusta. Pero siempre el Ballet Nacional, con sus movimientos libres de convencionalismos, termina por poseionarse del sentimiento popular, conduciendo a los espectadores a una euforia silenciosa [...] ven en los cuerpos que danzan los propios cuerpos liberados.⁷⁹

Tras el primer choque los públicos rurales acababan aceptando la danza del BNM porque se reconocían en ella. Las danzas eran producto de la investiga-

ción de las coreógrafas (Bravo, Waldeen, y posteriormente Lavalle y Carlos Gaona); acudían a fiestas para aprender las danzas indígenas y populares y las reelaboraban para crear una nueva realidad, artística, pero "jamás copiábamos los pasos sino que íbamos al mito. O sea: lo que nos interesaba de la danza indígena no era la danza misma sino el por qué la bailan".⁸⁰

A cinco años de fundado el BNM, Guillermina Bravo declaró: "Nosotros no aspiramos a triunfar en la metrópoli aunque es agradable; nos interesa ir al campo, llevar a nuestras clases rurales ese arte, aun preguntándonos cómo puede responder el público que jamás ha tenido oportunidad de presenciar la danza moderna".⁸¹ Así, el BNM dio funciones en todo el país,

en sitios donde no se habla el castellano y a los que hemos llegado montados en mulas. En algunos lugares nos han robado los aparatos de sonido y los han tirado al río; también nos han apedreado [especialmente a Bravo en su personaje del diablo de la obra *Juan Calavera*]; hemos bailado en lugares helados casi desnudos y en lugares calientísimos que nos sofocaban y nos hinchaban. También hemos bailado en lugares donde la gente nos decía que después de ver nuestras danzas podía morir tranquila.⁸²

En 1950 el BNM alcanzó mayor estabilidad cuando ocupó el ya mítico estudio de la Calle del 57 ("entre murciélagos y arañas"),⁸³ en el centro de la ciudad de México. Los cafés de los alrededores se convirtieron en las "oficinas" de Guillermina Bravo, como el "¡Ah, qué rico!", donde se reunían los integrantes de la compañía a discutir sus proyectos.⁸⁴

En noviembre de 1950, ya sin la presencia de Waldeen en la compañía, Guillermina Bravo estrenó su ballet de masas *Fuerza motriz. Ballet de masas en tres episodios para bailar sin interrupción* (m. Salvador Contreras, Jiménez Mabarak y Prokofiev; esc. y diseños Horacio Durán), en el que trabajó con un enorme contingente de bailarines y alumnos de numerosas escuelas, y conjuntó el trabajo de varios coreógrafos y maestros misioneros. La obra, estrenada en el Acto Inaugural de los II Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución, hacía referencia a "la lucha por la industrialización del país"; Bravo mencionaba en el texto del programa de mano que la obligación de los artistas mexicanos era "servir al pueblo".⁸⁵

Las obras del BNM se bailaban en actos oficiales y homenajes a altos funcionarios públicos. Bravo reconoce que "un gobierno tan reaccionario como el de Alemán" y algunos políticos (también "reaccionarios") apoyaron al BNM.⁸⁶ Así, la compañía vivía una aparente contradicción: por un lado mantenía su independencia y con sus obras atacaba al régimen; por el otro, recibía subsidios gubernamentales y estaba incorporada al discurso oficial nacionalista

demagógico. Esto era resultado de una negociación entre el BNM y el régimen, de la que todos salían beneficiados: se mantenía la libertad de expresión (aunque a veces las instituciones oficiales pedían "otra cosita")⁸⁷ y al mismo tiempo el Estado lo aprovechaba para legitimarse.

Seguirían obras como *Recuerdo a Zapata* (basada en *Raíz y razón de Zapata* de Jesús Sotelo Inclán; m. Jiménez Mabarak; esc. y vest. Leopoldo Méndez) de 1951, en la que Bravo recuperó la Flor del Pericón y el Diablo, que perseguía a las mujeres y le permitía escenificar la desigualdad y explotación. En 1952 *La conquista del agua* (m. Jiménez Mabarak; diseños Raúl Flores Canelo), sobre la bondad de las presas. En 1952 *Alturas de Macchu Picchu* (basado en el poema del mismo nombre de Pablo Neruda; m. Beethoven; diseños Julio Prieto), con una danza "más libre" y sin vestuario "folclórico".⁸⁸ En 1952 *Guernica* (m. Guillermo Noriega; esc. y vest. Fernando Castro Pacheco), sobre el bombardeo a esa ciudad y el drama de una familia. En 1953 *La nube estéril* (m. Noriega; libreto Antonio Rodríguez; esc. y vest. Castro Pacheco), que realizó Bravo a partir de una seria investigación en el Mezquital y que giraba alrededor de una leyenda otomí.

Esas obras enriquecieron el repertorio nacionalista que el BNM llevaba a sus giras por el país y, hacia 1953, ajeno a los cambios burocráticos en las esferas de la cultura oficial, inició las funciones en su propio estudio pues, a diferencia de la compañía oficial de danza moderna del INBA, el BNM no contaba con foros suficientes y no siempre era programado dentro de las temporadas del PBA. Las funciones eran casi clandestinas y en colaboración con diversas instituciones culturales, galerías, escuelas y sindicatos. En esas funciones, en 1953, Guillermina Bravo estrenó *Ventanas a la paz*, e invitó a Ana Mérida como coreógrafa huésped, quien presentó *Danzas jaliscienses* (m. José Rolón).

En general, Bravo no participaba en sus obras, aunque bailaba en *Concerto*, *La maestra rural* y *Emma Bovary*, todas de la codirectora del BNM, Josefina Lavalle. Además, en 1956 fue invitada por el Nuevo Teatro de Danza (NTD) a bailar en la obra de John Fealy, *Las naderías*, que era una sátira del ballet clásico tradicional en la que Bravo hizo el personaje de la triste abandonada que deshoja una margarita y se suicida con un puñal de cartón.⁸⁹

En esos momentos, el director del NTD, Xavier Francis, era el maestro del BNM. Su propuesta artística era alternativa a la danza nacionalista predominante en la época y fue atacada por varios críticos que no reconocían otra posibilidad en la danza mexicana. A pesar de ese rechazo, el BNM trabajó varios años con Francis, quien fue una de las influencias en la formación de Bravo.

Por otro lado, como coreógrafas y codirectoras del BNM Bravo y Lavalle desarrollaron una labor conjunta que fortaleció a la compañía, aunque mantuvieron caminos independientes. Para Raúl Flores Guerrero, Bravo hacía

una danza de "realismo expresivo", porque "establece una terminología para las nuevas manifestaciones en danza y su búsqueda surge de la interpretación realista del mundo actual"; y por otro lado veía el "poético dinamismo" de Josefina Lavalle, en el que "la intuición encauzada por un sistema bien elaborado de composición puede unirse más fácilmente que la espontánea proyección subjetiva del sentimiento creador, a la técnica coreográfica para la realización de un ballet moderno".⁹⁰

En la temporada de 1953, cuando el BNM y la compañía oficial compartieron el PBA, Flores Guerrero señaló esa diferencia de caminos, mientras que los demás críticos establecieron las características de cada grupo. Por un lado, estaban las obras del BNM, que hacían "propaganda de una actitud política, a través del terreno artístico",⁹¹ y por otro las de autores y autoras como Ana Mérida "más o menos desligadas de todo compromiso social e ideológico". Junto a estas últimas, *Guernica* y *La nube estéril*, según Antonio Rodríguez, eran "bombas de dinamita" que habían dejado "fríos a los espectadores".⁹² También Julio Lazeta hacía comparaciones, y le parecía que la compañía oficial contaba con obras de "mediocridad, chabacanería, mal gusto, intrascendencia y frivolidad", mientras que las del BNM pretendían "dignificar, y no ridiculizar, el arte de la danza".⁹³

En 1954 el director del INBA, Andrés Iduarte, fue destituido de su cargo por permitir que dentro del PBA se velara a Frida Kahlo, cubierta con la bandera del PCM y acompañada por los cantos de *La Internacional*. Dentro del contexto de guerra fría, con un gobierno plegado a las consignas estadounidenses y con el pequeño margen de acción que se dejaba a la izquierda mexicana, no podían hacerse estas concesiones. Esto afectó directamente al BNM, que en 1954 fue censurado, y en el ensayo general del estreno que preparaba para ese año en el PBA, se canceló su obra *El rescoldo*.

Ésta era una obra en dos actos y seis escenas, con libreto de Guillermo Noriega y diseños de Fernández Ledesma. Guillermina Bravo era la coreógrafa del primer acto, con música de Rafael Elizondo, con las escenas "Para algunos el asunto era muy bueno", "No hay derecho" y "Era cosa de revolverse". La coreógrafa del segundo acto era Josefina Lavalle que, con música de Guillermo Noriega, había creado las escenas "Pudieron cantar victoria", "Con todos los agravantes" y "El rescoldo".

El INBA había financiado parte de la producción, pero aun así, por órdenes del subdirector José Antonio Malo, se canceló el estreno. En la prensa hubo protestas por ser "un grave atentado contra la libre expresión artística",⁹⁴ y se informaba que la censura se debía a que era un "ballet comunista", ya que giraba en torno de la Revolución mexicana y a "los tipos clásicos de 'redentores' que aprovecharon la sangre del pueblo para enriquecerse y alcan-

zar el poder", lo que podía "molestar a los personajes de nuestra política que pudiesen sentirse afectados".⁹⁵ Dos años después, *El rescoldo* causó controversia de nuevo, cuando se presentaron cuatro de sus escenas por la televisión y se suspendió el programa que lo transmitió.⁹⁶

Esas experiencias no detuvieron el trabajo del BNM; al contrario, fortalecieron los conceptos de Guillermina Bravo, quien consideraba que la danza mexicana no debía ser folclórica, ni abstracta, ni artepurista; alejada del "arte demagógico", debía contribuir al "ascenso revolucionario".⁹⁷ Bravo tenía una clara visión de la dinámica propia que debía tener la danza escénica, fuera del ámbito oficial, para no ser afectada por los cambios gubernamentales y las ideas de cada funcionario. Era necesario que los artistas de la danza construyeran las condiciones para desarrollar su trabajo lejos del Estado; con esto señalaba una situación aún vigente de la danza escénica mexicana, que sigue sujeta a subsidios e instituciones oficiales.

En 1956 Guillermina Bravo habló sobre sus conceptos y convicciones; y reconoció la influencia de Waldeen y Francis en su formación dancística, pero sobre todo la "beneficiosa" influencia del poeta César Vallejo y del compositor Bela Bartok en su obra coreográfica. Declaró que se había propuesto olvidarse de su tendencia porque debía "subyacer en la obra". No reconocía un estilo fijo, porque "el estilo son los residuos que de una obra quedan en otra". La conmovía, por encima de todos los problemas, la injusticia social, que debía ser abordada con un lenguaje contemporáneo y de calidad artística (sin ser "obvio ni cursi y que sea danza"). Consideraba que cada coreografía tiene un destinatario, un público determinado y "si tiene calidad conmovirá a cualquiera pero mucho más a quienes su contenido afecta directamente". No aceptaba que se considerara al BNM una compañía que hacía danza para el pueblo, pues "nosotros somos gente del pueblo que hacemos danza".

Con gran claridad habló de la especificidad de la danza: cuerpos pensantes que se expresan, ideas unidas a movimientos, trascendencia de la anécdota. Su esfuerzo intelectual "en el mejor de los casos, consiste en lograr que mi conciencia nutra correctamente a mi subconsciente", pero permitiendo que la danza exista como tal.⁹⁸

Guillermina Bravo llevaba a la práctica sus ideas, aunque a veces, según ella misma reconocía, "me he perdido en otros lenguajes; he querido decir algo y lo he colocado encima de la danza en vez de darlo en la danza misma".⁹⁹ Pero eso era positivo ante los ojos de David Alfaro Siqueiros, pues el contenido acabaría modificando la forma de su danza:

La búsqueda social de Guillermina Bravo y su grupo muestra otra faceta por demás importante del problema en marcha hacia la perfección integral. En mi

concepto Guillermina Bravo se está refiriendo más a lo que hay que decir que al estilo de decirlo, y no debe olvidarse nunca que cuanto habrá de decirse en la danza será una fuente de infinita fecundidad para la forma. A un nuevo discurso corresponde una nueva manera.¹⁰⁰

En busca de esa danza, en 1955 estrenó *Danza sin turismo* núm. 1 (m. Silvestre Revueltas; diseños Flores Canelo), basada en una nota del periódico que informaba sobre la muerte de un albañil al caer de un andamio. Seguirían otras dos danzas "sin turismo, porque era justamente lo que no ve el turismo":¹⁰¹ en 1956 *El demagogo*, *Danza sin turismo* núm. 2 (m. Bartok; esc. y vest. Xavier Lavalle) sobre una huelga que fracasa por la traición del líder sindical, y en 1957 *Braceros*, *Danza sin turismo* núm. 3 (m. Rafael Elizondo; diseños Flores Canelo) sobre "los lazos sentimentales de una pareja campesina y la cruda e inhumana explotación de un miserable", usando música de "lirismo vernáculo" y rock and roll llevado "a extremos hirientes y brutales".¹⁰²

Esa última obra había sido rechazada por el consejo del INBA, encargado de evaluar las coreografías que serían incluidas en la temporada del PBA de 1957, aunque tendría gran éxito en numerosos foros, incluyendo el PBA un año después. Otra de las obras rechazadas fue la "ópera prima" de Raúl Flores Canelo, *El corrido del género Vázquez y sus malas compañías*, creada también gracias al estímulo de Bravo. Ésta participaba como bailarina, al igual que en la primera obra de Carlos Gaona, *Canción de los buenos principios* (1956).¹⁰³

Para Raquel Tibol, colaboradora del BNM que mantenía su actitud crítica, *El demagogo* era una "obra de transición" de Bravo donde persistían "ciertas soluciones estatuarías" y "actitudes lánguidas", pero que tenía momentos de "una riqueza expresiva notable". Gracias a éstos y a su "sentido social", la comparaba con *La mesa verde* de Kurt Jooss, y subrayaba que Bravo era la única coreógrafa que se atrevía a hacer una danza política, directa y, en ese sentido, humanista.¹⁰⁴

Otros críticos señalaron que, aunque con "ribetes socialistas",¹⁰⁵ era una coreografía bien construida e interpretada que expresaba la realidad mexicana. Incluso fue una de las obras que se mencionaron en febrero de 1957 para ser incluidas en una película norteamericana, que no se concretó.¹⁰⁶

Frente a la danza estática de *El demagogo*, Raquel Tibol reconoció que en *Braceros* Bravo había logrado una "danza de línea directa, limpia", con economía de recursos dancísticos que permitió que el tema trascendiera "volcando en bloque su impacto, sobre la emoción del público".¹⁰⁷

Para Antonio Rodríguez, *Braceros* y su carga de denuncia política no eran "demagogia ni información periodística", sino "arte de vigorosa fuerza expresiva" y "enorme fuerza vital", con un "lenguaje coreográfico propio y una amplia gama de sentimientos".¹⁰⁸

Flores Guerrero, quien en ocasiones anteriores había escrito que Bravo enfatizaba demasiado "su tendencia realista" y debía hacer algunas "concesiones a la forma",¹⁰⁹ consideró a *Braceros* una obra donde la coreografía "era un verdadero alarde en el empleo de la danza como expresión".¹¹⁰ Para él, este tipo de danzas corría el peligro de caer en el ridículo, pero Bravo había logrado una resolución inteligente en términos de movimiento corporal.

Se anunciaba una nueva etapa creativa de Guillermina Bravo y el BNM, así como diferencias internas en torno de la forma de entrenamiento técnico, lo que llevó a Josefina Lavalle a abandonar la compañía en 1956. Su partida ocurría cuando llegaban nuevos vientos al Ballet Nacional y se avecinaba la transformación de Guillermina Bravo y la danza moderna mexicana.

Ana Mérida: Grupo Experimental y Ballet Mexicano

Cuando Ana Mérida quedó a la cabeza de la ADM en 1948, llamó de inmediato a su antigua maestra Anna Sokolow, quien logró darle fuerza de nuevo a la compañía y auspició la entrada de las sokolovas y los "clásicos". Todos trabajaron en las temporadas nacional e internacional de ópera, para las que Ana Mérida montó la ópera *Carlota*, además de bailar en otras de Sokolow. También en ese año, Mérida se incorporó como maestra a la recién fundada Escuela de Arte Teatral del INBA.

A la partida de Sokolow, en su calidad de directora de la ADM, Ana Mérida elaboró un "Plan de reorganización", donde hacía una crítica feroz a las y los bailarines de danza clásica que se habían incorporado y no tenían una "vocación para la danza moderna", sino que se conformaban "con cobrar sueldo y aceptar cualquier ballet, si es que así puede llamarse a la serie de movimientos que realizan al son de la música". Para ella, la ADM estaba reproduciendo la línea de la END y, con eso, "cavando su propia tumba".¹¹¹

También mostraba su desacuerdo con los maestros que impartieron clases ese año; se refería, sin mencionarlos, a Niní Theilade y a Adolph Bolm, y los rechazaba por ser extranjeros, no conocer la realidad mexicana, no tener preparación suficiente y no saber diferenciar la danza moderna del ballet clásico. En el tercer punto de su propuesta, Ana Mérida afirmaba que era necesario "y extremadamente urgente unificar el criterio en el sentido de que la Academia debe estar integrada exclusivamente por bailarines profesionales de arraigada conciencia en la danza moderna, eliminando, o enviando, a los bailarines clásicos o de inclinaciones clásicas, a la Escuela de Danza Clásica [END]".¹¹²

En diciembre de 1949 la ADM tuvo una temporada en el PBA con obras en su mayoría mexicanas. Entonces estaba de regreso Amalia Hernández (des-

pués de su breve estadía en el BNM) y, junto con Ana Mérida, formaba parte de los "coreógrafos y figuras principales" de la compañía.¹¹³

Amalia Hernández estrenó *Sinfonía india* (m. Carlos Chávez; libreto, decorados y vest. Federico Silva), con la música de Chávez del mismo nombre, quien seguía apoyándola en su trabajo. Con la frase "Tiembra la tierra. Comienza el canto de la nación mexicana",¹¹⁴ Hernández creó una obra dividida en cuatro partes: "Danza guerrera en honor de Tláloc", "Ofrenda y duelo", "Danza de Tláloc y Chalchihtlicue", y "Danza final de júbilo". Interpretó el papel protagónico de Chalchihtlicue y bailó en *Suite*, obra de Rosa Reyna y Martha Bracho, que también se estrenó en esa temporada.

Por su parte, Ana Mérida creó una de las obras más importantes de su repertorio, *La balada de la luna y el venado* (m. Jiménez Mabarak; vest. y decorados Rufino Tamayo), que desde el primer momento se convirtió en un éxito. Bailó el papel estelar de La luna, que ha sido recordado a través de los años por los espectadores. En esa coreografía, Ana Mérida logró lo que para ella era el arte: "suprema síntesis de emoción, de poesía y técnica",¹¹⁵ y se convirtió en un clásico que duraría muchos años en repertorio. Además estrenó *Norte* (m. Luis Sandi; decorados y vest. Leoncio Nápoles) y repuso *La balada del pájaro y las doncellas*.

Un cronista mencionó la "indudable calidad y técnica artística" de Amalia Hernández; señaló que sus obras eran "hábilmente resueltas y en general [tiene] mucho talento coreográfico". En cambio, hizo una dura crítica a Ana Mérida, a quien consideró "en franca decadencia" como bailarina y disintió "en principio y en detalle de [sus] insostenibles concepciones coreográficas", que comparó con desfiles de modas:

Ni los decorados de Tamayo, ni los trajes de Nápoles, ni las brillantes orquestaciones de Mabarak son el mismo ballet, sino algo para el ballet, pero ese ballet es lo que no existe [...] Ana Mérida lo afianza todo en algo que podríamos llamar "cuadros plásticos" teatrales pero no balletísticos. No vemos en ningún momento los amplios movimientos y conjunto que aborda el *Don Juan* de Guillermo Keys o la *Sinfonía india* de Amalia Hernández. No vimos tampoco la exactitud rítmica y de línea y la perfecta unidad de movimiento que alcanzan las bailarinas de la *Suite* de Scarlatti [...] Y por último no vimos que Ana Mérida realice ningún paso de bailar capaz de revelar a una verdadera bailarina, sea de clásico o de moderno.¹¹⁶

Esta crítica contradice lo que numerosos cronistas y espectadores han dicho a lo largo del tiempo sobre Mérida; probablemente se relaciona con la lucha interna del campo dancístico, en la que la crítica desempeñó un papel impor-

tante apoyando o atacando a cierta personalidad o grupo, y de la que también se valió Ana Mérida.

Al lado de esta crítica negativa muchas otras hablan de su calidad dancística, como la de Celestino Gorostiza, quien la llamó "la bailarina profesional más perfecta de la danza moderna en México",¹¹⁷ o la de Andrés Soler, entonces director del Instituto Cinematográfico de Radio y Televisión:

Todo en ella es armonioso y proporcionado. Su gracia rítmica y su vaporosa suavidad, así como la seguridad de sus movimientos, hacen consonancia con su delicado temperamento artístico. Sin saber aún quién era, el día que conocí a Ana Mérida, el primer pensamiento que me asaltó al verla fue el siguiente: "¡Esta mujer baila!"... su estructura física —cabeza pequeña, hombros estrechos, brazos delgados, caderas amplias— contribuyen a fijar esta reflexión, y su estetismo habitual —ritmo y calología— lo confirman posteriormente.¹¹⁸

Sin embargo, la primera crónica señala un aspecto de la danza moderna que se le criticaría fuertemente: la creación de obras coreográficas sustentadas en escenografía, música y argumento y no en los elementos propios de la danza. No obstante, para Ana Mérida precisamente "su música, su pintura y sus temas literario-sociales o puramente artísticos" serían lo "esencialmente mexicano en la danza moderna".¹¹⁹

En general, Ana Mérida tenía ideas más mesuradas que sus compañeras de generación, Guillermina Bravo y Amalia Hernández. Mientras ella reconocía a la danza clásica como "valioso auxiliar en la formación de bailarines modernos" al que no se subordinarían (como se muestra en su plan de reorganización citado), Amalia Hernández sostenía que "el ballet clásico no tiene ningún lugar en nuestro arte... ni [en] nuestros problemas y ambiciones", y Bravo lo reconocía como "elemento de estudio" pero no medio para "producir danza mexicana [pues] ésta cuenta con sus propios medios de expresión y está obligada a enriquecerlos".¹²⁰

Asimismo, Ana Mérida le reconocía valores en obras de danza moderna norteamericana (*La pavana del Moro* de José Limón), "donde la técnica esencialmente moderna respira como perfume innato en clasicismo evolucionado y perfecto". En contraparte, Hernández sostenía que las escuelas norteamericanas, como la Graham, habían degenerado en técnicas "híbridas, mecanizadas o gimnásticas, alejadas del sentido de belleza, rayando en filosofía barata", muy distantes de lo que debía ser la danza mexicana. Por su parte, Bravo señalaba que "lo esencial de una escuela de danza es la orientación en que se apoya"; la escuela norteamericana, formalista y estereotipada, era muestra del "decadentismo en el arte" por hacer una danza abstracta, "virtuosa en la forma y hueca de contenido".¹²¹

A pesar de los matices y el radicalismo de Bravo, las tres estaban en contra del desarrollo de "tendencias formalistas" al estilo de la escuela norteamericana de danza moderna y, mucho más, de la danza clásica; para ellas la danza mexicana debía partir de elementos propios y no reproducir los ajenos. Esto expresa su negativa a las tecnologías corporales rígidas de la danza académica y su reproducción en el trabajo creativo. Como la casi totalidad de la primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas de la danza moderna, se negaron (en un primer momento) a crear danza en estos términos y, por encima del énfasis en la precisión técnica, impusieron la expresividad de sus cuerpos. Esto no sólo significó una nueva postura respecto de la danza y la técnica, sino una contestataria al poder y una forma de liberación de la mujer a través de su propio cuerpo. Aunque ellas nunca lo vieron de esa manera, simplemente lo hicieron.

En mayo de 1949 habían ocurrido cambios en la estructura del INBA; Fernando Wagner ocupó la jefatura del Departamento de Teatro y Danza del INBA, con lo que el poder de Ana Mérida al interior de la ADM se vio afectado. Esta situación, su desacuerdo con "los clásicos" y con los criterios artísticos de la dirección del INBA, y su espíritu independiente la orillaron a fundar el Grupo Experimental con sus alumnos, a quienes entrenaba con su propia técnica, elaborada a partir de las enseñanzas de sus maestras Sokolow y Waldeen.¹²² Aquéllos eran principalmente bailarines y bailarinas muy jóvenes de la compañía que la respetaban y admiraban, que tuvieron su primer acercamiento a la danza gracias a ella y que se convertirían en grandes figuras de la danza mexicana.

El repertorio que Mérida montó con el Grupo Experimental, según Rocío Sagaón (una de las más brillantes de sus bailarinas), tenía "magia" por la marcada influencia de Katherine Dunham y "los movimientos negroides, movimientos libres, los que Ana captó muy bien y que todos bailábamos con verdadero entusiasmo. Su estilo tenía mucho sabor, era realmente excepcional en esa época. Todos la seguíamos por la gran admiración que le teníamos, por su forma de trabajar".¹²³

En enero de 1950 el Grupo Experimental viajó a Guatemala, en un avión especial enviado por el presidente de ese país, Juan José Arévalo. Dio funciones durante los VI Juegos Deportivos Centroamericanos e inauguró el Teatro al Aire Libre de la Ciudad Deportiva. Ahí estrenó Mérida su obra *Canción desesperada*, sin música y con el poema de Pablo Neruda declamado por Miguel Ángel Asturias.¹²⁴

En ese mismo año Miguel Covarrubias ocupó la jefatura del Departamento de Danza del INBA. Durante dos años impulsó notablemente a la danza moderna nacionalista, llevándola a la cúspide de su desarrollo. Logró conjun-

tar los esfuerzos de todos los y las artistas de la danza; sokolovas, waldeenas, clásicos e independientes, todos participaron, excepto Ana Mérida.

Para Covarrubias, Mérida era una de las personalidades de la ADM que era necesario incorporar a la compañía, lo que no logró; ella, que sólo lo veía como "administrador" y continuamente le hacía críticas,¹²⁵ consiguió en julio de 1950 que el subdirector del INBA, Fernando Gamboa, oficializara su Grupo Experimental dentro de la ADM. Los términos del acuerdo le permitían "la libertad necesaria para desarrollar sus actividades", tener espacio para trabajar, decidir sus formas de entrenamiento y contar con sueldo para nueve integrantes, "en la inteligencia de que artísticamente queda obligada a coordinar sus labores con la dirección de la Academia de la Danza, de la cual depende administrativamente".¹²⁶ Mérida no siguió esos lineamientos y actuó con total independencia de los dictados de Covarrubias.¹²⁷

Ella se resistía a perder poder y autonomía artística y a aceptar a otros "extranjeros". En comunión con los conceptos de Waldeen, consideraba que con José Limón y Xavier Francis la danza moderna mexicana se "academizaba y estereotipaba", mientras que su Grupo Experimental "se aventuraba por nuevos rumbos y refinaba la interpretación de los mejores hallazgos del movimiento iniciado" en 1940.¹²⁸ Sin embargo, Limón y Francis realizaron un importante trabajo conjunto con las y los artistas mexicanos, del que Mérida se relegó. Su obra *La balada de la luna y el venado* fue la única incluida en la primera temporada del Ballet Mexicano (marzo y abril de 1951).

En octubre y noviembre de 1950 Ana Mérida y su Grupo Experimental viajaron, por invitación de la Universidad de Guadalajara, a esa ciudad y presentaron su repertorio. Se enfrentaron con un público mayoritariamente masculino y desconocedor de la danza moderna. Guillermina Peñalosa, una de las bailarinas que participaron en esa gira, recuerda: "Había mucho público y muchos jóvenes. Y entonces, en una serie de movimientos al abrir a la segunda, se nos salió una pierna completa por la abertura de la falda y no sabes el chiflerío que se armó. Nos pedían dinero y una serie de cosas. Yo estaba azorada. Después vi que esas cosas pasaban, pero esa vez fue una impresión terrorífica".¹²⁹

Esas experiencias no hacían mella en Ana Mérida, quien continuó con las giras. En junio de 1951, con apoyo del gobierno del estado de Chiapas, partieron hacia Tuxtla Gutiérrez, después de un enfrentamiento directo con Covarrubias. Con el fin de evitar que los bailarines participaran en la gira, éste los amenazó con cesarlos (lo que efectivamente hizo), pero aun así y mostrando su fidelidad a Ana Mérida, gran parte del grupo se marchó. La bailarina Roseyra Marengo recuerda que en Tuxtla Gutiérrez "nos recibieron como si fuéramos dioses y reinas. Quedamos cesados de la compañía pero muy contentos"; al regresar a México fueron reinstalados en la ADM.¹³⁰

El repertorio que el Grupo Experimental presentó en el Teatro Francisco I. Madero de Tuxtla Gutiérrez, estaba compuesto por *Norte, Tres danzas jaliscienses, La balada de la luna y el venado, El hombre y el infinito y Huapango* de Ana Mérida; *Provincianas y Danzas románticas* de Evelia Beristáin; *Tres estudios de Chopin* de Mérida y Beristáin; *Fecundidad* de Guillermo Keys, y la obra colectiva *Suite de danza clásica*.

Después de sus exitosas funciones, Ana Mérida fue invitada por el gobernador de Chiapas, Francisco J. Grajales, a crear una obra sobre los recién descubiertos murales mayas de Bonampak. El resultado fue la obra *Bonampak* (argumento y texto Pedro Alvarado Lang; esc. Carlos Mérida; vest. Leopoldo Macías Báez y Ángeles G. de Macías), que la coreógrafa hizo "en contrapunto"¹³¹ con *Los cuatro soles* (m. Carlos Chávez; libreto Carlos Chávez y Covarrubias, esc. y vest. Covarrubias). José Limón había estrenado esta obra como coreógrafo huésped de la ADM y el Ballet Mexicano, en su temporada de marzo y abril de 1951, utilizando un enorme contingente de bailarines y estudiantes para representar la leyenda prehispánica. Limón y la ADM alcanzaron con ella un resonado éxito, y Ana Mérida quiso competir en los mismos términos: con una obra basada en motivos prehispánicos ejecutada por un gran número de participantes.

Mérida trabajó *Bonampak* sin sus bailarines y bailarinas, por lo que se vio obligada a

hacer el ballet con unos danzantes que me encontré en Avenida Juárez [en la ciudad de México]; contraté a 35 y me los llevé a Chiapas donde logré juntar a 140 elementos, contando entre ellos a las "señoritas de sociedad" [...] Se trataba de reproducir, de ponerle movimiento a los frescos de Bonampak; utilizaba pasos autóctonos y luego movimientos que yo inventaba.¹³²

Aunque *Bonampak* le valió a Mérida su restitución en la ADM, por parte de la SEP, Covarrubias consideró que "más que una danza es un gran espectáculo escolar",¹³³ agudizando las diferencias con la coreógrafa. Por su parte, Carletto Tibón escribió que la obra era "de gran fuerza y muy mexicana" y que le había parecido extraordinaria "por el sentido y por los conjuntos magníficos. Gente que no sabe bailar y que, sin embargo, baila, y lo hace con auténtica fe, diríamos, en el cuerpo. Esta fe es otorgada por la verdadera coreógrafa".¹³⁴

El estreno fue en noviembre de 1951 en el Teatro del Pueblo de Tuxtla Gutiérrez. En junio de 1952 se repuso en el PBA junto con dos obras más de Mérida, *Norte* y *Suite veracruzana* (m. Gerónimo Baqueiro Fóster; esc. y vest. Carlos Mérida), en medio de gran publicidad y con la presencia en una de las funciones del candidato oficial a la presidencia, Adolfo Ruiz Cortines.

Además de ese trabajo, Ana Mérida colaboró con Waldeen en el Ballet Concerto, que preparó para febrero de 1952 un repertorio nuevo con obras de su maestra y la suya propia, *Tres danzas jaliscienses*.

Con el cambio de gobierno, Ana Mérida regresó al medio oficial como bailarina y coreógrafa del Ballet Mexicano en 1953, desde donde atacó a Carlos Chávez y a Covarrubias, por haber fomentado el "favoritismo y la inmoralidad en el Departamento de Danza".¹³⁵ Aunque mantuvo al Grupo Experimental hasta febrero de 1953, cuando realizó una gira a Chihuahua y estrenó *Al aire libre* (m. Bartok; esc. y vest. Juan Soriano), su trabajo se centró en la compañía oficial.

Con Ballet Mexicano estrenó en 1953 *Psiqué* (m. Franck; libreto Miguel Bueno; esc. y vest. Carlos Mérida), donde representaba al personaje protagónico acompañada de cuatro bailarines varones. La obra le valió negativos comentarios por parte de Flores Guerrero, quien la calificó de efectista, porque consideraba que había recurrido "al fácil aprovechamiento de la proyección sentimental del gran público", y al "empleo constante de figuras plásticas desligadas que, no obstante su fina composición, no constituyen una unidad balletística".¹³⁶

En 1954 y 1955, además de su trabajo en la compañía oficial, Ana Mérida se integró a Quinteto, un grupo de cámara con cinco integrantes, donde bailaba en sus propias obras, como *La balada de la luna y el venado* y *Al aire libre*, además de *Quinteto* (cor. Magda Montoya; m. Haëndel). Quinteto (formado por su promotora Magda Montoya, Rosa Reyna, Ana Mérida, Ricardo Silva y José Silva) contó con apoyo oficial y dio funciones en diversos foros de México y otras ciudades. Ana Mérida no participó en la gira que el grupo realizó en enero de 1955 debido a una lesión que por mucho tiempo la afectó y fue determinante para su retiro como bailarina.

Quinteto siempre recibió excelentes comentarios por la gran calidad de sus bailarines, aunque no por sus coreógrafos. Flores Guerrero escribió al respecto y que de todos ellos sólo Ana Mérida se acercaba al "modernismo coreográfico". Decía que en *Al aire libre* podía apreciarse su "formalismo artístico", y que su "realización balletística, por intuitiva y no intelectual, ha imprimido a la danza un sentido poético fino, de buen gusto y con el peculiar estilo de la bailarina". Sin embargo, hacía énfasis en que Mérida se limitaba al "esteticismo momentáneo de los movimientos", en detrimento del "impacto emocional".¹³⁷

Convencido de que el nacionalismo y la expresión contemporánea eran los valores fundamentales de la danza moderna mexicana, Flores Guerrero fue el único crítico que hizo comentarios adversos a *La balada de la luna y el venado*. En 1953 señaló el "buen gusto esteticista" de Mérida en esa obra,

aunque a su parecer el tema y la forma de tratamiento eran parte de la tradición de la danza clásica y alejaban a la coreógrafa del "auténtico modernismo". Comparaba la obra con *La muerte del cisne* y otras similares que empleaban "sentimientos y alegorías animalísticas" que, para él, distaban del camino que debía tomar la danza moderna.¹³⁸

Por su parte, Siqueiros habló sobre la tendencia coreográfica de Ana Mérida y de otros artistas que seguían su línea, a la que el muralista definía como "posición teórica formalista (la transcripción de la pintura formalista a la danza formalista)". Para él, la bailarina contaba con grandes facultades y férrea disciplina, pero llegaría el momento en que chocaría "frente al muro final del callejón de las búsquedas formales, como le está aconteciendo a la pintura y a las artes plásticas en general. La potencialidad creadora de quienes mantienen tal posición se disolverá lamentablemente si es que una reacción oportuna no la hace cambiar".¹³⁹

Por su fuerte personalidad Ana Mérida se convirtió en líder de una de las facciones de la compañía oficial; hacia 1955 dirigía su propio grupo (que conservó el nombre de Ballet Mexicano) y sólo se plegó a Waldeen, cuando ésta fue nombrada directora del Ballet de Bellas Artes por un corto periodo en 1956. En ese año bailó *Polifonía* (cor. Helena Jordán), *Titeresca* (cor. Evelia Beristáin), *Zapata* (cor. Guillermo Arriaga), *Leyenda* (cor. Beristáin) y *Cuauhtémoc* (cor. Arriaga), además de *Poema*, la controvertida obra de Anna Sokolow.

Aunado a esto, por su versatilidad como bailarina y su enorme proyección escénica, participó como bailarina huésped con la compañía de danza clásica dirigida por Felipe Segura, el Ballet Concierto de México, en la obra *Fuego muerto* (cor. Jorge Cano; m. Wagner; diseños Luis Sánchez Arriola), la cual, debido a que abordaba la homosexualidad masculina, causó gran polémica.

Cuando Waldeen renunció a la dirección del BBA, la compañía oficial se dividió nuevamente en grupos; Ana Mérida y Guillermo Arriaga retomaron la dirección del Ballet Mexicano. Sin embargo, pronto surgieron conflictos internos, que desembocaron en la expulsión de la bailarina Colombia Moya,¹⁴⁰ y la del bailarín venezolano Tulio de la Rosa, quien había llegado a México invitado por Mérida para fortalecer a su grupo y quien se mostró crítico al trabajo de la compañía.¹⁴¹

En la temporada de noviembre de 1956 en el PBA, Ana Mérida repuso *La balada de la luna y el venado* (ahora con escenografía de Leonora Carrington), y estrenó *La balada de los quetzales* (m. Jiménez Mabarak; esc. y vest. Carlos Mérida), sobre una historia de amor imposible entre un quetzal y una joven, considerado "argumento original y atrevido".¹⁴² Mérida había dedicado el preestreno de esa obra a su maestra Waldeen, "quien con lágrimas en los ojos agradeció el homenaje".¹⁴³

Si bien entre los críticos no hubo acuerdo sobre el valor de las coreografías de Ana Mérida en esa temporada, muchos de ellos destacaron su participación como bailarina, pues era "una figura señorial que se apodera de las dimensiones escénicas para llenarlas de una sola idea, de una sola estatua y de una sola línea, en que se suman las ambiciones del esteta. En *La balada de la luna y el venado* llena esta artista al público de una cosita muy simple: de Ana Mérida".¹⁴⁴

Aunque criticó la coreografía, Flores Guerrero reconoció a Mérida como una excelente bailarina y artista "de primer orden", quien "interpreta *La Luna* con movimientos fluidos, etéreos, que revelan su personalidad inconfundible".¹⁴⁵

Como figura clave de la danza moderna, Mérida intervino en la discusión en torno del arte nacionalista que inició Anna Sokolow en 1956. Para Mérida la danza moderna mexicana contaba con solidez y no sería afectada por "las fuerzas externas que tratan de desvirtuar nuestro movimiento", sino que éstas acabarían por ser "devoradas por la gran fuerza creadora mexicana". Negaba ser nacionalista "porque el nacionalismo tiene un contenido estatal, trata de comportar a todos los connacionales en una línea", y el arte debía "aceptar todas las enseñanzas y valores universales y practicarlos de acuerdo con nuestra psicología y tradición, eso que llevamos dentro y que no podemos evitar sin traicionarnos vitalmente".¹⁴⁶ Así, Mérida hacía una síntesis de las ideas de Waldeen y Sokolow sobre la nacionalidad en la danza.

En marzo de 1957 Ana Mérida y el Ballet Mexicano viajaron a Venezuela con apoyo de la SEP. Se presentaron exitosamente en Caracas dentro del Congreso Bienal de Música de Latinoamérica, y tuvieron una temporada en el Teatro Municipal y en la Concha Acústica de las Colinas de Monte Bello, ante veinte mil espectadores. Al regresar a México, la compañía tuvo problemas internos de nuevo; las bailarinas y Guillermo Arriaga acusaron en julio de 1957 a Ana Mérida de tomar medidas absurdas y hacer manejos inadecuados en la compañía.¹⁴⁷ Sin embargo, siguieron trabajando y dieron funciones en varias ciudades del país y en el PBA con repertorio de Mérida y Arriaga.

Después de la temporada del PBA, cuando los problemas internos se volvieron irresolubles, Arriaga formó una nueva compañía, el Ballet Popular. El Ballet Mexicano desapareció, ya que Ana Mérida se vio obligada a retirarse para reponerse de su "vieja lesión en la columna vertebral".¹⁴⁸ Sin embargo, Ballet Popular incluyó a Ana Mérida como coreógrafa huésped, y en la gira que realizó a la Exposición Universal de Bruselas en septiembre de 1958, presentó *La balada de la luna y el venado*.

Amalia Hernández ha hablado en varias ocasiones sobre el origen de su interés por la danza tradicional mexicana, y siempre lo ha hecho como hablando de un enamoramiento. Dice que se dejó cautivar por la danza y la música que conoció en diversos lugares del país, cuando veía y oía a campesinos e indígenas en fiestas populares o en su vida cotidiana. Además, en su casa tocaba la guitarra y cantaba canciones mexicanas con su madre, y había tenido las enseñanzas de importantes maestros de danza mexicana en la END.

"Y soñaba —¡Qué precioso ha de ser irse de danzante por las ferias de los pueblos! Ése era un sueño poco ambicioso. Pero también tenía otro mayor —¡O bailarina de ballet para recorrer el mundo!"¹⁴⁹ Y Amalia Hernández cumplió su sueño. Lo logró al desarrollar profesionalmente una nueva forma de danza, a partir de su esfuerzo e inteligencia.

En 1951 Amalia Hernández todavía era integrante de la ADM, cuando Covarrubias impuso sus criterios. Para él la danza mexicana debía seguir el mismo camino de la pintura y la música: "surgir de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista" pero expresada con un lenguaje moderno y universal; por lo que la única manifestación que consideraba válida era la danza moderna. Descartaba a la danza clásica y a la folclórica, porque esta última se desvirtuaba en el teatro;¹⁵⁰ sólo "debería cultivarse con veneración y respeto como parte esencial de la educación de nuestros bailarines, no para 'mejorarla' sino para poseerla y aprovecharla en autenticidad".¹⁵¹

Este criterio limitó las aspiraciones de Amalia Hernández, quien en 1951 había pretendido crear una danza con los sonos antiguos de Michoacán, "y me dijeron que no, porque tenía que ser música contemporánea".¹⁵² Entonces se retiró de la ADM y buscó sus propios espacios.

Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández se vieron obligadas a separarse del INBA; todas tenían sus propias propuestas y se negaron a ceñirse a los dictados oficiales. Mérida regresó al medio oficial y, por un breve lapso, también Hernández, pero ella y Bravo tuvieron la fuerza de mantener compañías independientes (con los problemas económicos y de organización que les significó) que les han permitido trabajar con estabilidad hasta el presente.

Paralelamente a su trabajo con la ADM, Amalia Hernández había seguido colaborando con su maestra Waldeen; fue una de las bailarinas del Ballet de Waldeen que se presentó en el PBA en noviembre de 1949. Tres años después, una vez separada del INBA, promovió la creación del Ballet Moderno de México (BMM) y se encargó de financiarlo (incluso ensayaban en su casa), pero Waldeen tomó la dirección.

En marzo de 1952 el BMM se presentó en el PBA con obras de Waldeen, Amalia Hernández y Ana Mérida, ésta como artista invitada y autora de la obra *El despertar* (m. Salvador Levy). Hernández estrenó una de las obras que ha permanecido más tiempo en el repertorio mexicano, *Sones michoacanos* (m. autóctona por el Trío Los Aguillillas),¹⁵³ creada según su idea original, y con apoyo de Waldeen. Esa obra recibió muy buenas críticas; Flores Guerrero habló de su “toque de gracia y brillantez” y del “alegre sonido metálico de las sonajas de dos bailarinas que, en sucesiva aparición, emocionaron con sus hermosos y aéreos movimientos”.¹⁵⁴

En agosto y septiembre de 1952 el BMM tuvo funciones en la Sala Chopin; además de las obras de Waldeen y Evelia Beristáin, Amalia Hernández presentó *Contra la muerte*, *Tres sonatas españolas*, *Sones antiguos de Michoacán* y *Por la libertad*.¹⁵⁵ En esa ocasión la crítica se refirió a las integrantes de la compañía (Waldeen, Hernández, Beristáin, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez y Bary Rolfe) como un “conjunto de mujeres incomparables, jóvenes, bellas, artísticamente maduras, técnicamente completas y de simpatía cautivadora sin excepción”.¹⁵⁶ Así era Amalia Hernández en el foro, con una enorme proyección escénica que lograba captar la atención de los espectadores.

Después de esa temporada vino la ruptura con Waldeen, quien abandonó el grupo, y Hernández dedicó sus esfuerzos a un proyecto que modificó el campo dancístico mexicano. De nuevo, la alumna se respaldaba en su propio trabajo coreográfico y se liberaba de su maestra para encontrar su propio camino.

Hernández transformó al BMM y su repertorio, el cual no volvió a incluir obras de Waldeen. En noviembre de 1953 tuvo otra temporada en la Sala Chopin con las obras: *Danza yaqui*, *Fiesta*, *La danza de la guerra al dios Huitzilopochtli*, *Sones antiguos de Michoacán*, *El cupidito*, *Sones mariachis*, *Zapatado veracruzano*, *Sonatas españolas del Padre Soler*, *El fandango del candil*, *El amor en el Medioevo*, *Saludo*, *Concierto oriental*, *Danza negra* y *Danza eslava*, todas ellas de Amalia Hernández; además *Movimiento sinfónico* (cor. Roseyra Marengo) y *Contraste* (cor. Alma Rosa Martínez). A pesar de que el trabajo de Hernández se inclinaba cada vez más a la danza folclórica, aún había obras de danza moderna como la de Roseyra Marengo, que tuvo gran aceptación esa temporada.

Según Juan José Arreola el objetivo que perseguía Hernández con su trabajo era presentar “con un criterio artístico” las “muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criolla y moderna”, lo que significaba “depurar y elevar a su verdadero nivel algunas de estas creaciones populares”.¹⁵⁷ Covarrubias había combatido lo anterior, y para Flores Guerrero era cuestionable y alejado del “auténtico” movimiento de danza moderna mexicana que

debía “buscar lo esencial de la tradición artística del pueblo para traducirlo a los lineamientos de una creación original y propia del coreógrafo”.¹⁵⁸

La crítica de Flores Guerrero a esa temporada de 1953 fue devastadora; atacó desde “el acre sabor de unos textos mal redactados” del programa hasta el “carácter superficial” de las obras. Señalaba que las “coreografías ligeras” creadas para la televisión no habían resistido su presentación en un teatro. *La danza de la guerra al dios Huitzilopochtli* mostraba las dificultades de “llevar la arqueología al escenario”, lo cual requería de profundos conocimientos históricos, “además de una buena dosis de sensibilidad y buen gusto”; si esto no se conseguía, se caía “irremisiblemente en la ideal y fantasiosa concepción de algo burdo e irreal, en un mexicanismo artificial de plumas y macanas”.

Por su parte, *Zapateado veracruzano* caía en la “fácil escapatoria” del folclorismo, pues “no es recreación, sino traslación; no es coreografía original, sino adaptada”. *El amor en el medioevo* “invita sencillamente a cerrar los ojos y oír la música de Gluck”; *Danza negra* “evidencia la intromisión de lo que menos esperaba uno en la danza de concierto: la influencia lamentable, en este caso, de las películas norteamericanas de revista”. Inclusive le pareció que *Sones antiguos de Michoacán* había perdido todas sus virtudes y ahora era una obra “marchita”. Sin embargo, Flores Guerrero reconoció la calidad de las escenografías de Robin Bond y del vestuario de Dasha, quienes se convirtieron en parte importante de la propuesta escénica que Hernández desarrollaba.¹⁵⁹

Después de dar funciones en noviembre de 1954 el BMM desapareció, pero Amalia Hernández continuó trabajando con otro grupo, el Ballet de México, que había fundado en 1952 en forma simultánea al BMM. Era un pequeño grupo de ocho bailarinas de la ADM que trabajaba en la única televisora mexicana, y cuyas giras por el país eran patrocinadas por la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación.

Sones antiguos de Michoacán, la primera obra “inspirada en el folclor y desarrollada en una forma teatral”,¹⁶⁰ bailada por el Ballet de México y el BMM, recibió el Premio de Radio y Televisión de 1953 al mejor ballet folclórico. Éste le dio a Hernández seguridad para continuar en su línea; el apoyo del grupo de bailarinas de gran calidad con el que contaba le permitió expresar el refinamiento y sencillez que requería esa danza.¹⁶¹ Para crearla había contado con el apoyo de Waldeen, pero también del “zar de la televisión mexicana”, Emilio Azcárraga, con quien Amalia Hernández empezó a trabajar en 1952.

Gracias al éxito, el Ballet de México contó en 1954 con el patrocinio de la empresa General Electric para realizar veinte presentaciones en el programa de televisión *Función de gala*; el Banco del Ahorro Nacional patrocinó 47 presentaciones más, y en la televisión de Estados Unidos se programó el ballet ritual azteca de Amalia Hernández, *The White Orchid*. Para este trabajo

fue muy importante el apoyo que recibió de Luis de Llano, su tercer marido, quien "alentó el éxito" de Amalia Hernández desde su posición como director de Telecentro.¹⁶²

En 1955 el grupo obtuvo el Premio de la Ciudad de México como mejor compañía en su género; dio numerosas funciones en foros mexicanos y realizó dos giras a Cuba, presentándose al aire libre, en la televisión, en la Sociedad de Arte y en la Universidad de La Habana.¹⁶³

Amalia Hernández supo utilizar a la televisión como medio de difusión y realizó una "labor efficacísima, tenaz, al servicio de la danza".¹⁶⁴ El trabajo le exigía poner obras nuevas semanalmente, lo que le dio gran experiencia y mayores conocimientos en coreografía.

Telecentro estaba interesado en presentar danza dentro de sus programas, por lo que Azcárraga hizo una gran inversión para construir un teatro-estudio especial a finales de 1957. Por supuesto, Amalia Hernández fue la directora del proyecto, el cual pretendía establecer varios grupos con diversos coreógrafos y numerosos ejecutantes para crear un amplio repertorio "desde los tradicionales ballets sobre 'puntas' hasta las danzas místicas, folclóricas, cubanas, africanas y aquellas que hablan de la tradición y el recio sabor de nuestras danzas modernas".¹⁶⁵

La compañía de Hernández fue la columna vertebral de ese gran conjunto y montó *México a través de los siglos* con treinta bailarines y bailarinas, tres grupos de música y una lujosa producción. La obra hacía un recorrido por la historia del país y constaba de danza prehispánica, danza de la Colonia y danza folclórica y moderna. A pesar del esfuerzo invertido, Azcárraga rechazó la obra, aunque el Ballet de México mantuvo sus programas televisivos semanales.

Simultáneamente, Amalia Hernández coordinó la danza de la película *México lindo y querido*, y fue invitada por la Dirección General de Turismo al Festival de Montreal de 1958, con presentaciones en la televisión y la Comedia Canadiense, así como en la ciudad de Nueva York.

En Montreal, las presentaciones de la compañía (con el nombre de Ballet Moderno de México) tenían como base el frustrado espectáculo *México a través de los siglos*. Las opiniones del público y la crítica fueron muy positivas en general y fueron ovacionados de pie, pero también hubo quien consideró que el espectáculo, divertido y colorido, era más adecuado para un cabaret refinado y para turistas, pues la compañía no representaba a la cultura mexicana auténtica.¹⁶⁶

A su regreso a México, la embajada de Canadá les ofreció una recepción en la que bailaron ante embajadores y funcionarios, como el oficial mayor de la Secretaría de Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz.¹⁶⁷

En 1959 Amalia Hernández y Felipe Segura iniciaron un trabajo conjunto que involucró a sus compañías (Ballet de México y Ballet Concierto). Los integrantes de ambas, con el nombre de Ballet de México, codirigido por Hernández y Segura, se presentaron en la famosa revista *Fiesta musical* en el Nuevo Teatro Ideal. La incorporación de bailarines y bailarinas del Ballet Concierto, así como la disciplina que impuso Segura a la compañía, le permitió al Ballet de México avanzar hacia su profesionalización y mejorar su nivel técnico. Por su parte, para los bailarines de ballet la integración constituyó una fuente de trabajo y seguridad económica.

Después de la temporada en el Ideal, Miguel Álvarez Acosta, director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores, le dio un gran impulso a la compañía de Amalia Hernández, la cual tomó el nombre de Ballet Folklórico de México (BFM). A instancias del funcionario, Felipe Segura se incorporó a la compañía como su director artístico; a partir de su experiencia dentro de la danza clásica hizo aportaciones al concepto de espectáculo del BFM, y le dio unidad a las pequeñas danzas que conformaban el programa para convertirlas en ballets más largos y con un argumento mínimo; asimismo, reforzó la compañía con los bailarines del Ballet Concierto e incorporó su sistema de multas para imponer medidas disciplinarias. Amalia Hernández se concentró en sus funciones de directora, coreógrafa y encargada de las relaciones públicas.

El BFM fortalecido partió a Chicago para participar en el Festival de las Américas de agosto de 1959, realizado paralelamente a los Juegos Deportivos Panamericanos.¹⁶⁸ Ahí obtuvo un gran éxito de público y crítica; la revista *Life* le dedicó la portada.

Un mes después, el BFM acompañó a Gustavo Díaz Ordaz, ahora secretario de Gobernación, a Los Ángeles, en la conmemoración de las Fiestas Patrias. Actuó exitosamente en el City Hall, el Belvedere Recreation Park y el Teatro Griego de esa ciudad, además de la Ópera de San Francisco.

A partir de ese momento Amalia Hernández se desligó de la danza moderna y su propuesta folclórica tomó mayor solidez. Ella recuerda su etapa de "moderna" como un momento "durísimo" de su vida profesional que no le gustaría repetir, pero reconoce que le dio "una disciplina muy grande" e importantes conocimientos de sus maestros y maestras, como Waldeen. Fundamentalmente, dice, le debe a la danza moderna "el concepto contemporáneo" del arte que significa recuperar "la dinámica, el sentido que tiene la época que estamos viviendo", también presente en la danza folclórica.¹⁶⁹

En 1958 Adolfo López Mateos ocupó la presidencia y, aunque el país vivía una desnacionalización económica y social, la ideología del nacionalismo revolucionario se mantuvo en el discurso, pero con una nueva connota-

ción; ahora hacía referencia a una visión cosmopolita en la que el arte y la cultura nacionales eran considerados embajadores eficaces en el mundo. La danza folclórica, definida como nacionalista, resemantizaba a la danza tradicional y se adecuaba a la nueva época, y se convirtió en el arte oficial que requería el Estado mexicano. Éste utilizó el folclor para promover su imagen nacional y homogénea, vinculándolo con las bellas artes, lo que en la danza folclórica escénica se realizó a través de los procesos de academización y espectacularización.¹⁷⁰

Dentro de esta lógica, el nuevo director del INBA, Celestino Gorostiza, propuso a Amalia Hernández presentarse todos los domingos a las nueve de la mañana en el PBA. Era el horario en que se exhibía la cortina de cristal Tiffany y, aunque en un primer momento no asistió el público, después se convirtió en un éxito de taquilla, especialmente por la aceptación que tuvo entre los turistas, la que se ha mantenido cuarenta años después. El BFM proveyó al INBA de una entrada de recursos superior a la que hubiera podido lograr cualquier otro grupo dancístico.

Gorostiza se convirtió en presidente de la compañía, posición que quiso aprovechar para imponer sus criterios. Eso provocó que la prensa lo considerara su creador y no diera reconocimiento al trabajo que Amalia Hernández había realizado desde 1952. La prensa veía el "surgimiento" del BFM en 1959 como "un hecho natural y necesario: la danza popular mexicana debía ser presentada, definitivamente, en un alto plano de dignidad técnica y artística".¹⁷¹ Asimismo, apoyaba a la compañía frente a los grupos extranjeros que llegaban a los teatros mexicanos cada vez más, e incluso aparecieron caricaturas en varios periódicos, en las que "Celestynowsky" Gorostiza pateaba al ballet mexicano,¹⁷² o vestido como cosaco decía que "el INBA fomenta el *folklore*... ruso".¹⁷³

Así, en 1959 el BFM nació, oficialmente, por decreto presidencial, y las autoridades "designaron" como directora de su propia compañía a Amalia Hernández.¹⁷⁴ Ella recuerda el hecho sin ningún resentimiento; relata que López Mateos "me llamó un día y me dijo, 'Amalita, una compañía tan exitosa no puede pertenecer a una sola persona, te la voy a expropiar, ahora pertenece al pueblo de México'". Y ella aceptó, no sin antes poner sus condiciones, para evitar perder el control sobre su compañía.¹⁷⁵

A su llegada al PBA, Hernández hizo los cambios necesarios: "Cuando llegué al teatro me puse a estudiarlo y me di cuenta de que era un teatro para ópera, por eso le metí un gran coro de música mexicana que pudiera proyectar el sentido grandilocuente que tiene la ópera".¹⁷⁶ Amplió el espectáculo y modificó el foro, además de invitar a Guillermo Arriaga como director de escena. La compañía se lanzó entonces a un intenso trabajo para dar funciones permanentemente en el PBA.

La incorporación del BFM al INBA y su consecuente pérdida de independencia lo transformaron en el Ballet Folklórico de Bellas Artes (BFBA), el cual debutó en el PBA en enero de 1960. Se inició entonces la polémica en torno de su valor artístico, su autenticidad y su representatividad ante el mundo. Miguel Adam fue uno de sus críticos más severos. Sostenía que para que el folclor se presentara en un foro debía cumplir dos condiciones: autenticidad y profesionalismo, pero que en la práctica se estaba haciendo una "mamarrachada indigna" que sólo engañaba "a las parvadas de bobalicones turistas, que domingo a domingo engrosan las arcas del INBA asistiendo a las funciones del BFBA". Las dos condiciones citadas eran "sustituidas por la adulteración, el mercantilismo y la improvisación". El "show" que presentaba estaba constituido por tres etapas de la historia de México: la precortesiana, la colonial y la contemporánea, "de las cuales las dos primeras están absolutamente fuera de lugar como manifestaciones de folclor mexicano". La única razón que justificaba la inclusión de las danzas precortesianas era "que la danza con plumas y muchachas de piernas desnudas son exóticas, comerciales, y forman parte de toda revista musical que se respete". Sobre el periodo colonial, decía, sólo se presentaban danzas de castañuelas y pandereta y no lo más representativo, como el jarabe. La última parte,

compuesta por las danzas populares que todos conocemos y [un cuadro] más o menos logrado de la Revolución, sería la que menos reparos ameritaría por su composición, a pesar de la mediocridad en que se desenvuelve y que nos hace suspirar por algunas humildes fiestas de escuela [...] Sólo dos detalles nos dan la tónica de la "propiedad" con que están puestas las danzas: los hermosos vestidos veracruzanos han sido convertidos en multicolores vestidos de manta adornados con unas extrañas rayas oblicuas, en segundo lugar, pasos zapateados españoles alternan con los mexicanos en plena coexistencia pacífica, quizá para hacer gala de que aquéllos también nos los sabemos. Mas lo que rebasa toda medida y da idea clara de la confusión, es el afán incontrolado de taparse la cabeza con las enaguas, y dejar el resto expuesto a las miradas atónitas del respetable.¹⁷⁷

Además de este artículo, aparecieron otros que hablaban del "lamentable" trabajo del BFBA, por "la serie de mixtificaciones en que se ha incurrido".¹⁷⁸ Sin embargo, muchos otros halagaban el trabajo y lo consideraban auténtico:

Un aplauso sincero a Amalia Hernández, hija del conocido político y magnate don Lamberto Hernández, quien ha vertido todo lo que sus pupilas y mente absorbieron en sus muchos viajes, en sinfonía de colores y ritmo de movimientos sin igual en el ballet y coreografía que aplaudimos con delirio, con sentido de arte enaltecido por el sentimiento profundo de mexicanos.¹⁷⁹

Se consideraba al BFBA como el medio para "cultivar [las] manifestaciones del arte popular, preservarlas de la corrupción y el olvido como base de un importante espectáculo".¹⁸⁰ Así, lo mismo se le calificaba como espectáculo "revisteril" que como representante de las "esencias" y tradiciones nacionales.

El BFBA actuó en numerosos actos oficiales y, tan sólo en 1960, en ciento cuatro funciones en el PBA. La compañía se mantenía con sus propios ingresos, algo insólito en la danza escénica y, cuando a finales del año se dieron a conocer los récords de taquilla, el BFBA y el Ballet Georgiano fueron los espectáculos más destacados, por encima de muchos otros que visitaron el PBA.¹⁸¹

En 1960 Amalia Hernández estrenó *Danza de los quetzales*, *Revolución*, *Tonantzintla* y *Tehuantepec*, que pasaron a formar parte del extenso repertorio. En términos generales, éste se ha mantenido constante, pues está dirigido a un público compuesto por turistas y al que asiste a los festivales internacionales, por lo que no se requieren cambios frecuentes. Además, Amalia Hernández sostiene que cada una de las obras necesita largo tiempo para montarse, por el proceso de investigación previo y que a veces es muy prolongado.¹⁸²

En 1961 el BFBA incrementó sus actividades nacionales e internacionales, y obtuvo el apoyo técnico y artístico de Agnes de Mille, la notable coreógrafa norteamericana, quien trabajó unos meses con la compañía. Pero sin duda el evento del año fue su participación en mayo en el Festival del Teatro de las Naciones de París, donde compitió con treinta y seis espectáculos internacionales y recibió el primer premio. Este triunfo significó el lanzamiento internacional de Amalia Hernández y su compañía; cuando regresaron a México López Mateos los felicitó personalmente y empresarios de varios países empezaron a ofrecerles atractivos contratos.

A partir de entonces la compañía logró convencer a un número mayor de espectadores; el exigente Armando de María y Campos lo calificó como un "espectáculo folclórico superdotado", por medio del cual Amalia Hernández había logrado "convertir en realidad el sueño que tuvieron hace más de cuarenta años un grupo de escritores, compositores y pintores, que bajo la tutela económica del licenciado José Vasconcelos intentaron crear un espectáculo formado por los bailes y cantos de la ancha tierra mexicana".¹⁸³

En la prensa se manifestaba una euforia a favor del BFBA y Amalia Hernández, pero surgió la discusión (que persiste en la actualidad) sobre la legitimidad de explotar comercial y artísticamente el arte tradicional. Un grupo de músicos purépechas reclamó haber sido utilizado como informante por esa y otras compañías similares, sin que se les redituara nada a sus comunidades y a los "auténticos artistas populares". Encima de eso, el producto escénico tergiversaba sus tradiciones.¹⁸⁴

Por su parte, Amalia Hernández reconocía que “desgraciadamente, al trasladar al teatro una expresión popular, se sacrifica parte de su autenticidad para convertirla en espectáculo. Nuestra misión consiste en conservar —pese a cualquier transformación— el verdadero espíritu de México”.¹⁸⁵

Debido a los múltiples viajes, se formó una segunda compañía del Ballet Folklórico que, bajo la dirección de la hija mayor de Amalia Hernández, Norma López, se quedaría en el PBA de forma permanente. Desde entonces Hernández ha reconocido las capacidades de su hija, “mejor directora y administradora de lo que he sido yo”.¹⁸⁶ Norma López, a pesar de su juventud, tuvo la capacidad de realizar ese trabajo porque contaba con una gran experiencia, ya que había crecido en el interior de la compañía y había sido bailarina de ésta.

En 1962 Amalia Hernández tomó el mando total sobre su compañía, y la convirtió de nuevo en el Ballet Folklórico de México, desligándose del INBA. A inicios del año anunció la función que darían en junio ante los presidentes Kennedy y López Mateos en Nueva Orleans, así como el contrato que había firmado con el poderoso promotor internacional Sol Hurok.¹⁸⁷ Al parecer ésta fue la razón por la que se rompieron las buenas relaciones con Gorostiza, pues éste pretendía que Hernández respetara el contrato que él había firmado con Columbia Concerts. Trabajar con Sol Hurok significaba entrar al circuito internacional de teatros y festivales más importante del mundo; Amalia Hernández estaba convencida de su decisión y volvió a la vida independiente.

De lo anterior resultó la enorme difusión de la compañía en 1962, cuando cumplió su contrato en Estados Unidos y Canadá, y obtuvo un enorme éxito, pero también las represalias de Gorostiza, quien trató de expulsar al BFM del PBA y promovió a otras compañías del mismo género, como el Ballet Popular de Guillermo Arriaga, que se convirtió en “el dolor de cabeza” de Hernández.¹⁸⁸ Sin embargo, la posición de Amalia Hernández era firme e incluso fue protegida por López Mateos.¹⁸⁹ La compañía siguió siendo la “representante” del país en el mundo, y su prestigio se reforzó con numerosos premios y reconocimientos internacionales. El BFM ha sido presencia obligada en todos los actos oficiales en el país y el extranjero, así como en visitas de presidentes, reyes, ministros y embajadores en México, además de mantenerse constantemente en los foros y festivales más importantes del mundo.

El BFM se convirtió en el prototipo de compañía de danza folclórica en el país, y ha sido el modelo de todos los grupos de ese género. Por su estabilidad ha representado seguridad económica para muchos bailarines, coreógrafos, directores, técnicos y maestros que a lo largo de casi cincuenta años lo han conformado; además, ha sido un espacio de desarrollo para muchos artistas, a quienes Amalia Hernández siempre ha apoyado en forma generosa, y quienes, a su vez, han enriquecido a la compañía.

4. Saberes y experiencias

Una experiencia de poder y burocracia

El cambio de gobierno de 1958 significó la llegada de Ana Mérida a la jefatura de Danza del INBA; el 25 de febrero de 1959 recibió el nombramiento del nuevo director, Celestino Gorostiza. Ella, a su vez, nombró directora de la ADM a Josefina Lavalle, quien obtuvo el reconocimiento académico de la SEP y la profesionalización de los estudios dancísticos.

Desde esa fecha surgieron los rumores en el interior del mundo de la danza escénica. Se temían represalias de Mérida, "una de las más encarnizadas enemigas de los grupos ajenos al INBA", porque a lo largo de los años habían tenido diferencias con ella;¹⁹⁰ y se señalaba que pretendía "repetir su política de eliminación de los valores de la danza que le hacen sombra o que no simpatizan o comparten su criterio".¹⁹¹ Aunque Gorostiza los desmintió y anunció la creación de una compañía que aglutinaría a todos los bailarines de danza moderna, los rumores se confirmaron: con Ana Mérida habría represalias.

Mérida se convirtió en centro de atención. Antonio Luna Arroyo, su primer esposo, publicó un libro pretendiendo fortalecer su figura, así como combatir el concepto que se tenía de ella como una artista intuitiva sin capacidades intelectuales.¹⁹² Por su parte, la prensa cubría sus actividades, enfermedades y declaraciones. De la misma manera como se informó sobre un envenenamiento que tuvo por comer langostinos, que le valió el apodo de "la envenenadita",¹⁹³ se publicaban largas entrevistas con ella, en las cuales defendía su nuevo proyecto: la fundación de la enésima versión del Ballet de Bellas Artes (BBA).

Inició su gestión despidiendo a varios maestros de la ADM, especialmente los bailarines del Ballet Nacional y el Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis, uno de los "extranjeros" con los que siempre se negó a trabajar. Junto con Antonio López Mancera y Horacio Flores Sánchez, eligió a los miembros de la nueva compañía oficial (ninguno de ellos del NTD), que quedó formalmente constituida el 4 de junio de 1959 bajo la dirección de Flores Sánchez.

Las críticas no se hicieron esperar. Periodistas y bailarines (especialmente Guillermina Bravo y Xavier Francis) argumentaban que la danza moderna no requería una compañía oficial que concentrara los recursos, sino que debían mantenerse los diferentes grupos que realizaban un trabajo experimental. Acusaban a Mérida de aprovechar su puesto para imponer criterios arbitrarios que no cubrían las necesidades de la danza mexicana y atacar a sus antiguos enemigos. Se le comparaba con Eva Perón, quien "desde palacio abrió su cofre de tarántulas sobre aquellas actrices ex compañeras suyas que le eran poco

gratas".¹⁹⁴ Como apoyo a las protestas, Emilio Carballido rechazó los criterios e intervención de funcionarios culturales, su falta de respeto y de apoyo a las diferentes tendencias e individualidades, así como al "amor vergonzante por los clásicos y sus zapatillas voladoras [y] un desprecio inconfeso por las características raciales de nuestras bailarinas".¹⁹⁵

Ana Mérida se mantuvo firme en sus ideas y tuvo todo el apoyo de Gorostiza, además del de algunos periodistas, quienes hablaron de la "energía" con la que actuaba esa "bailarina estupenda" y "coreógrafa destacada". Señalaban que se le podía juzgar hasta ver el resultado de su trabajo y que las críticas sólo eran muestras del "desahogo, el resentimiento y la chismografía". Un periodista deseaba que su enfermedad, "de la que tanto se han aprovechado para lanzar cargos sin valor alguno, ya que han recurrido a la sucia política de mezclar su vida pública con la vida privada", no le impidiera seguir trabajando.¹⁹⁶

En ese ambiente nació el nuevo BBA, que pretendía encauzar el trabajo de los bailarines y coreógrafos mexicanos "más valiosos" y "restablecer los principios de una danza cimentada en el fondo artístico e histórico de México, que refleje e interprete la vida e inquietudes del país y que sea una manifestación genuina de la sensibilidad nacional".¹⁹⁷ La compañía estaba formada por veinticuatro bailarines, la encargada del entrenamiento (Nellie Happee) y el maestro de danza folclórica (Ramón Benavides). Además del director, existía un consejo (al que pertenecía Ana Mérida) y responsables de las áreas de apoyo.

Dicha organización era un esfuerzo para dar solidez a la compañía, además de implantar una férrea disciplina. Para ese fin se elaboró un reglamento, en el cual se establecía que el consejo directivo era el único encargado de seleccionar bailarines, aprobar repertorios, decidir sanciones y solucionar conflictos; se hablaba de las obligaciones y compromisos de sus integrantes, de la contratación por medio de becas, de las "faltas de ética profesional" y de "comportamiento moral" motivo de expulsión; e inclusive se prohibía hacer declaraciones a la prensa sin consultar a las autoridades.¹⁹⁸

La inclusión de Ramón Benavides como maestro de danza folclórica reflejaba la tendencia predominante, en la que Ana Mérida pretendía participar. Promovió la creación de este tipo de obras para el BBA para que fuera considerado para giras internacionales y cubriera "los gustos" imperantes. La gira que realizó el Ballet Folklórico en 1959 a Chicago había sido ofrecida originalmente al BBA, cuya línea era lejana de la que desarrollaba Amalia Hernández, y los bailarines se negaron a participar. Para Mérida el BBA "podría perfectamente cumplir" las funciones de danza folclórica que se requerían, sin que eso significara un gasto adicional para el INBA.¹⁹⁹

En la primera presentación del BBA, ante la señora Eva Sámano de López Mateos, funcionarios y embajadores, Ana Mérida incluyó obras del repertorio ya probado (como *La balada de la luna y el venado*) y el estreno de *La culebra* (cor. Benavides), a la que seguirían otras de línea folclórica.

El único bailarín de Ballet Nacional que permaneció, por razones económicas, en la compañía oficial (aunque siguió participando en el BNM), fue Raúl Flores Canelo, quien años después habló sobre esa experiencia: "Aquello era deprimente. Era una guerra de vanidades. Después inventaron un consejo, y ahí me tenía tratando de hacer planes, pero no funcionaba nada. No había convicción ni visión. Y cuando pasa eso, siempre lo primero que se les ocurre es traer a alguien de fuera del país. Lo mejor que hizo el BBA fue traer a Anna Sokolow".²⁰⁰

Poco tiempo después de fundado el BBA se iniciaron los problemas entre sus integrantes, tanto por el descuido de sus directores como por la "guerra de vanidades" que en realidad se refiere a la lucha interna del campo dancístico por prestigio y poder (en la que todos y todas participaban muy activamente).

Así, los bailarines protestaron por las malas condiciones de una gira realizada a Tijuana, mientras que "Ana Mérida está en viaje de bodas en Nueva York y Flores Sánchez en un congreso en Brasilia".²⁰¹ Más tarde y paulatinamente, Flores Sánchez, Guillermo Arriaga, Graciela Arriaga y Graciela Castillo del Valle renunciaron a la compañía (quedando Mérida como única directora); después varios bailarines se separarían del BBA por el burocratismo imperante y la presión para crear espectáculos de danza folclórica.

En su afán por internacionalizar a la compañía, Ana Mérida contrató a Mathias E. Kelemen como representante administrativo y publicista, e incluso consiguió una audición del BBA frente a empresarios del Hollywood Bowl, pero no logró sus objetivos. La única gira internacional que realizó la compañía fue a Cuba en marzo de 1960, para participar en el Festival Internacional de Ballet de La Habana. Sin embargo, estaba realmente comprometida con el BBA y pretendía fortalecerlo; programó cursos y giras, e invitó a coreógrafos huéspedes de diversas tendencias. Así, impartieron clases David Wood (1959), Mary Anthony y Anna Sokolow (1960). Como coreógrafos huéspedes, participaron Sokolow (1960 y 1961), José Limón (1961), Gloria Contreras (1962), Trisha Brown y Joseph Schlichter (1962). Además, el BBA se convirtió en espacio para que algunos de sus integrantes experimentaran nuevos caminos, aunque en muchas ocasiones sus obras fueron criticadas por su audacia.

En cada temporada del BBA Ana Mérida estrenó y repuso obras suyas; en 1961 bailó de nuevo *Zapata*, a pesar de que la lesión que la aquejaba la había hecho retirarse como bailarina tiempo atrás, algo a lo que no estaba resignada.

En 1960 Mérida estrenó *Complejo de Electra* (m. Guillermo Noriega; esc. y vest. José Solé); en 1961 *La Llorona* (m. Jiménez Mabarak; libreto Carmen Toscano de Moreno Sánchez; esc. y vest. Antonio López Mancera); y en 1962 *Triángulo de silencios* (m. Bela Bartok; poema Elías Nandino; esc. y vest. Juan Soriano).

Todas sus obras, estrenos y reposiciones, fueron comentadas por la crítica. Luna Arroyo consideró que *La Llorona* era "una excelente y expresiva coreografía mexicanísima",²⁰² y la defendió de los ataques de otros críticos. Jorge Martínez Lizardi señaló que en *La Llorona* se utilizaba la escenografía para "ocultar las deficiencias coreográficas, como repetición excesiva, falta de variedad evolutiva, abuso de la pantomima".²⁰³ La antigua compañera de Mérida, Helena Jordán, describió a *La Llorona* como "ballet de calendario, vacío, intrascendente que a nadie en nuestra sociedad puede interesar";²⁰⁴ además, acusó a Luna Arroyo de defender incondicionalmente a Mérida y sostuvo que ambos atacaban a todos aquellos que no compartían sus criterios, "que debieran ser exclusivamente artísticos" y no personales.²⁰⁵ Hans Sachs consideró a *La Llorona* como una obra original;²⁰⁶ y la integrante del BNM, Lin Durán, opinó que al basarse en el argumento, Mérida había caído en la pantomima "con deleitosa morbosidad".²⁰⁷

En cambio, con *La balada de la luna y el tenado*, Mérida tuvo el consenso de los críticos; lo mismo la elogiaba Luna Arroyo que Carmen G. de Tapia, para quien era una obra muy bella y uno de los más expresivos ballets mexicanos.²⁰⁸ Luis Bruno Ruiz decía que con esa obra Ana Mérida "traduce sensaciones de la selva de un poema de Kipling",²⁰⁹ y que en ella "si existe intensa poesía moderna".²¹⁰ También Luis Bruno Ruiz halagó *Sones jaliscienses* de Mérida, porque estilizaba "con gusto delicado" el folclor y por ser un "espectáculo de optimismo".²¹¹

Por *Triángulo de silencios* Mérida recibió buenas críticas de Emilio Carballido, quien escribió "que contiene algunos de los momentos más bellos en la carrera de esta coreógrafa".²¹² Sin embargo, para Carmen G. de Tapia era una obra "intrascendente" y un autoplagio de Mérida a su obra *Al aire libre*.²¹³

Muchas de las críticas contra el BBA de 1959 a 1962, se dirigían a su directora por la falta de unidad que mostraba la compañía. Mérida no logró aglutinar a todos sus integrantes y se mantuvieron las divisiones internas, quizá porque la consideraban como una compañera y no fue capaz de convencer con sus propuestas artísticas y organizativas y, con eso, le fue imposible mantener la hegemonía.

Por otro lado, participaba en la "guerra de vanidades" e imponía criterios a veces arbitrarios, como incluir a otras compañías (como el BNM en 1959

y el Ballet de Cámara en 1961) pretendiendo que eran parte del BBA. En esas ocasiones las compañías huéspedes tuvieron mayor aceptación y permitieron hacer comparaciones con el BBA, el cual salió mal librado. También mantuvo su rechazo al NTD, a cuya escuela negó el respaldo institucional, a pesar de ser reconocida como un centro riguroso de formación de bailarines.

Antes de que concluyera la temporada de 1961, cuando participaron como coreógrafos huéspedes Sokolow y Limón, se retiraron de la compañía y acusaron a Ana Mérida de querer acaparar los créditos "como organizadora, coreógrafa y bailarina".²¹⁴ Este incidente y las diferencias de Mérida con el periodista que escribió la nota ocasionaron agresivas acusaciones contra ella, que afirmaban que el Departamento de Danza "está en manos de señoras menopáusicas e histéricas, que sacrifican la difusión artística en beneficio de su particular vetetismo desvelado".²¹⁵

Cierto es que con el poder, Ana Mérida concentró la atención y ataques de todos los detractores del BBA; se le exigía que, como directora, "señalar[a] rutas y prohijar[a] sentimientos a través de la capacidad y cultura de sus colaboradores".²¹⁶ Se aprovechaban los errores que cometía para ironizar sobre sus amplios criterios artísticos,²¹⁷ y minimizar sus esfuerzos para fortalecer al BBA.²¹⁸

Sin embargo, la decisión más desafortunada de Ana Mérida fue censurar las obras que produjo el BBA en 1962 e imponer líneas artísticas para que las nuevas coreografías fueran más convencionales. Esto interrumpió la libertad creativa de la compañía, la cual había permitido el estreno de obras de Sokolow (*Opus 1960* y *Sueños*) y de Josefina Lavalle (*Informe a una academia*), que habían causado gran controversia. Mérida optó por la censura debido a las exigencias de Gorostiza, a las críticas negativas que se hicieron en la prensa y al rechazo del público, porque eran obras nuevas y experimentales que buscaban caminos alternativos y no fueron entendidas en su momento. Además, las obras que seguían haciéndose dentro de la tendencia nacionalista hacían evidente que dicha propuesta artística estaba agotada, pues no alcanzaban la calidad y maestría del pasado. La decisión de Mérida tenía un sustento en el trabajo real del BBA, pero no se dio cuenta de que clausuraba el impulso renovador en la danza moderna oficial.

Emilio Carballido hizo una crítica más serena que, sin dejar de ser aguda, reflejó la situación que vivía Mérida al frente del Departamento de Danza. Sin mencionarla nunca, Carballido hacía referencia al criterio oficial que se había seguido para evitar que se crearan tantos "ballets trágicos" y, en su lugar, se hicieran otros más acordes con el gusto del público. Consideraba que la designación de "bailarines al frente de los puestos administrativos" había provocado un "fenómeno absolutamente lógico":

un artista convencido de la valía de su trabajo está fácilmente dispuesto a pensar que puede con derecho marcar el camino de todo el trabajo por hacerse. Y eso, por supuesto, es otra locura [...] Un puesto burocrático cohibe la obra personal del artista, y muy a menudo convierte a éste en un dictador más o menos peligroso, con una mayor o menor tendencia a pensar "El arte (la danza en este caso) soy yo".²¹⁹

Aunque varios críticos mencionaban la crisis que atravesaba la danza moderna y en especial el BBA, Ana Mérida lo negaba. Consideraba que era un arte joven, con sólo veinte años de edad, todavía en proceso de creación, y "la coreografía no es un plato de enchiladas". Defendía al BBA, formado con los mejores bailarines y coreógrafos "que pudimos encontrar en México" y que trabajaban duramente en alcanzar un mejor nivel técnico, lo que "no se logra tomando café y discutiendo", en alusión al BNM.²²⁰

Mérida se cerró a las críticas y acabó perdiendo el control del BBA. Para la temporada de 1962 en el PBA, aunque puso "todo su entusiasmo y todos sus desvelos" en el cierre de ese "infortunado año",²²¹ la división "cada vez más grande entre la directora y el grupo orilló a aquella, en un arrebato infantil, a poner la temporada en manos de los bailarines, quienes por su probada falta de disciplina y seriedad —salvo una o dos excepciones— sólo lograron hacerse bolas".²²² Poco después las y los integrantes de la compañía declararon que, debido a la ineficiencia de las autoridades, habían solicitado "codirigir la compañía y promoverla", pero Mérida les había contestado que "lo único que importaba era llenar el teatro y se encargó de regalar localidades".²²³

Esto tuvo consecuencias para la compañía y sus integrantes. Al regresar de vacaciones en enero de 1963, Ana Mérida les comunicó la disolución del BBA. Se inició entonces una guerra de declaraciones en la prensa entre las y los ex integrantes del BBA y las autoridades del INBA. Acusaban a Mérida de desconocer la situación de la danza en el propio INBA, pues "únicamente [le] importa su propia vanidad"; de haberse autonombrado directora del BBA, así como "maestra del grupo, coreógrafa y bailarina, en contra de su imposibilidad física"; de censurar el trabajo de coreógrafos para crear "obras más sencillas". Argumentaban que el fracaso económico de la temporada de 1962 se debía a las malas decisiones tomadas por Mérida y acusaban a Gorostiza de coartar la libertad de expresión artística.²²⁴ Solicitaron un amparo para protegerse de la medida tomada por el INBA y después de muchas declaraciones, apoyos de otros artistas y maniobras legales (en las que intervino Luna Arroyo), en la prensa se acusó a las y los bailarines inconformes de ser "comunistoides algunos y comunistas los demás",²²⁵ para desprestigiar sus demandas. Finalmente,

perdieron el amparo y con la participación de Mérida, el INBA creó una nueva compañía, el Ballet Clásico de México.

Muy lejos quedó su defensa de la danza moderna de 1949, cuando la llegada de bailarines de danza clásica a la ADM. Aparentemente era incomprendible que en 1963 traicionara las convicciones que había expresado, a pesar de ser una de las figuras fundamentales de la danza moderna, que ella había impulsado desde 1940, y en la que se había desarrollado como bailarina y coreógrafa. Sus compañeras y compañeros lo consideraron una "traición" y aún se duelen de ello.²²⁶

Sin embargo, no puede considerarse solamente una traición o una salida fácil para ganar la guerra, aunque la posición de México desde el poder y su deseo de mantenerlo fue fundamental en su actuación. Además, sus declaraciones dan la impresión de que trató de resistirse a los criterios oficiales, aunque acabó sometiéndose a ellos. Más allá de esto, en su calidad de jefa del Departamento de Danza, seguía una lógica institucional que consideraba que la danza moderna de los sesenta ya no cumplía con las expectativas ni las tendencias que en ese momento predominaban en la cultura y el arte. Dentro del proceso de modernización, el Estado tenía interés en transformar la imagen de México en el exterior, y grandes sectores de la sociedad imponían su visión cosmopolita y cambiaban sus formas de consumo del arte. Las formas dancísticas que cubrían estas nuevas necesidades eran la danza clásica y folclórica.

En cuanto a la formación del Ballet Clásico de México, de nueva cuenta se presentaron los conflictos con Ana Mérida; para crearlo se desintegraron las dos compañías independientes de danza clásica que existían, el Ballet Concierto de México y el Ballet de Cámara, y sus bailarines tuvieron que audicionar. Los directores de ambos grupos, Felipe Segura y Nellie Happee, y Mérida hicieron la selección, a pesar de que Segura había solicitado que esta última no interviniera. Sin embargo, los tres, junto con otros artistas, conformaron el consejo que dirigió en su primer momento al Ballet Clásico de México. Debido a las diferencias Segura y Happee renunciaron casi de inmediato, aunque en esta ocasión Mérida no se quedó con la dirección, pues no contaba con la experiencia que se requería para llevar a cabo ese trabajo.

"La señora Mérida" siguió trabajando dentro de la danza moderna, ahora como independiente. En 1963 fue coreógrafa huésped del resucitado Ballet Mexicano, dirigido por Guillermo Arriaga, con el que repuso *Triángulo de silencios* y *Pas de deux en jazz*, que según Luna Arroyo estaba "muy bien compuesto [y tenía] gran expresión sentimental".²²⁷ Su presentación se dio poco meses después de que el Ballet del Siglo XX, dirigido por Maurice Béjart, visitara México, y Luna Arroyo escribió que el estreno tenía "un parecido en la presentación técnica a las obras" de la compañía belga, "sin que se sospeche

la menor copia o subordinación". Decía también que ese "sincronismo estético" había sido la razón por la que Bèjart la había invitado "a trabajar en una próxima temporada en Bruselas, como coreógrafa huésped",²²⁸ lo cual por supuesto nunca se llevó a cabo.

En contraste, Luis Bruno Ruiz escribió que *Pas de deux en jazz* era "una obra de arte menor, propia para la televisión",²²⁹ y Víctor Reyes señaló el comercialismo en que había caído el Ballet Mexicano.²³⁰

Éstas serían las últimas funciones de Mérida con un grupo estable, pues a partir del cambio de gobierno en 1964 las condiciones se modificaron y nunca más volvió a ocupar una posición política determinante dentro de la danza mexicana.

Tres posturas de la danza de los sesenta

En 1960 la periodista Cassandra Rincón realizó entrevistas con las y los protagonistas más representativos de la danza mexicana.²³¹ Amalia Hernández, Ana Mérida y Guillermina Bravo hablaron sobre diversos aspectos de su quehacer, y explicaron sus conceptos, logros y preocupaciones. En sus opiniones es posible confirmar las diferencias surgidas de las experiencias concretas y proyectos artísticos de cada una; aunque a veces compartían puntos de vista, cada una construía su propio discurso sobre sí misma y su trabajo.

Ana Mérida consideró que los únicos bailarines valiosos eran los profesionales que no habían comercializado su danza (un ataque velado al BFM). Los bailarines mexicanos no sólo podían compararse con los de cualquier país, sino que eran mejores "en el aspecto psíquico y en la proyección social, que arrancan de notables culturas prehispánicas y coloniales".

Para Amalia Hernández los bailarines eran ante todo seres humanos, quienes, además de pretender cubrir sus necesidades económicas y de "vanidad profesional" en la danza, tenían "el deseo de integrar una personalidad y lograr su realización". Su interés en que cada elemento del BFM alcanzara el "lugar artístico adecuado a su personalidad" (que se traducían en su lugar dentro de la estructura jerárquica de la compañía y el sueldo que percibían), la asemejaba, según sus palabras, a "mamá" de todos ellos.

Hernández consideró que para que una compañía tuviera solidez era necesario respetar la individualidad de sus integrantes y que éstos se aglutinaran alrededor de una meta común, "lo suficientemente importante como para dedicarle su vida". La planeación del trabajo, que permitía la canalización de los esfuerzos colectivos, era parte de ese proyecto. Además consideró que, debido a que no todos son "totalmente idealistas", una compañía debe dar compensacio-

nes artísticas y económicas. En esto había faltado la compañía oficial de danza moderna del INBA, como otras compañías que finalmente desaparecieron.

Sin mencionar a Ana Mérida, afirmó que en términos éticos lo que faltaba en el BBA era "un jefe" que respetara a sus elementos. Sostenía que en el aspecto artístico la compañía había partido de una "fuente equivocada", la danza moderna norteamericana. Ésta se habían tratado de "nacionalizar" y, con ello, la danza moderna mexicana se había convertido en "una especie de danza 'pocha', intelectualoide". Para recuperar el camino, era preciso que sólo se tomaran del exterior las técnicas y se recordara que "hay que partir de uno mismo".

Para Hernández, el legado de Waldeen y Sokolow era el "sentido de responsabilidad en el trabajo" y el concepto de "lo moderno", pero no debía copiarse a las maestras, sino utilizar las enseñanzas de éstas para crear una danza propia. Su propuesta dancística o "idea personal, es crear un espectáculo que aporte una forma de expresión de lo que es México y los mexicanos", recurriendo inclusive a técnicas ajenas a la danza folclórica ("con o sin contracciones", en alusión a la técnica Graham).

A pregunta expresa, Guillermina Bravo habló de la imagen que tenía de sí misma como bailarina, la que dependía de las etapas de su vida artística. Como siempre trataba de desprenderse de su "imagen anterior", ninguna se mantenía fija ("se hace y se deshace") y la descubría continuamente.

Al comparar a los bailarines mexicanos con los de otros países, reconoció que los extranjeros habían logrado mayores avances en términos de técnica y profesionalización, lo que al mismo tiempo los limitaba para crear nuevas posibilidades. En la medida en que tenían mucho que construir, los mexicanos podrían desarrollar esas innovaciones.

A una pregunta sobre su satisfacción con el trabajo realizado, Bravo contestó escuetamente que sentía una "profunda insatisfacción"; Ana Mérida respondió que "indudablemente" estaba satisfecha por haber dedicado su vida a la danza y "muy especialmente a la danza moderna mexicana". Su contento provenía de su trabajo pionero, al lado de Bravo, desde los años cuarenta y de la fundación de la ADM, así como de la colaboración con artistas de otras disciplinas y de la superación de las "penurias económicas". Como funcionaria del INBA, decía Mérida, estaba satisfecha ("a pesar de las incomprensiones de gentes que no conocen el asunto") por el apoyo oficial que recibía; no así de su trabajo personal. Para lograrlo tendría que darse una evolución mayor en la danza mexicana, hasta ocupar un lugar importante dentro del panorama internacional. Mérida consideró que ésos eran "los motivos para la realización de mi obra personal y la de mi contribución al movimiento de la danza moderna" (todo lo cual se desvaneció en 1963).

Amalia Hernández sentía satisfacción por el triunfo de su compañía, la cual había conseguido que el público mexicano se sintiera identificado y participara en un "intercambio de emociones", lo que para ella constituía el "clímax en el artista". En contraparte, esa "gloria" significaba trabajar con total dedicación, de donde provenían "el drama" de no tener una vida independiente de la "balletística" y la necesidad de "olvidar que también se tiene corazoncito".

Guillermina Bravo señaló la pasión que experimentaba cuando trabajaba en una nueva obra, y el "estadio de obsesión" en que entraba como creadora, cuando "sólo existe la necesidad de producir". La obra concluida pertenecía al pasado y "el impulso creador toma otra dirección que se percibe como la necesidad imperiosa de superar esa obra mediante una próxima".

Afirmó que la danza moderna era "una necesidad real para expresar la vida de México", y la única forma en que podían manifestarse su dinamismo y contemporaneidad. Aunque la danza moderna tenía raíces en la folclórica, ésta tenía una técnica limitada y expresaba experiencias de épocas pasadas y muchas veces olvidadas.

Sobre el desarrollo de la danza moderna en el futuro, Bravo sostuvo que sería el "resultado maduro del impulso creador profesional". La danza debía confrontarse continuamente con el público, pues "no creo que pueda haber un movimiento artístico fuerte si no hay un público fuerte que lo guíe".

Amalia Hernández señaló que el "refinamiento" definía el "carácter fundamental de lo mexicano". A pesar de las influencias externas ("Hay que confesar que a una le gusta agarrarle pasos a [José] Limón"), la danza debía recuperar dicho refinamiento para expresar la personalidad propia de la danza mexicana. Habló de la ambivalencia de la personalidad de los mexicanos, que ella veía claramente expresada en el son huasteco.

Ana Mérida afirmó que la danza moderna mexicana había nacido bajo la influencia del muralismo, y ambas manifestaciones artísticas habían conquistado un "lugar innegable en el arte mundial". Sobre la formación de nuevos bailarines, dijo que la ADM estaba dando los elementos intelectuales y técnicos que se requerían para profesionalizar la danza, lo que en el pasado había sido una carencia, aunque "es de recordar que yo tuve la buena fortuna de poder salir a estudiar a Estados Unidos los cursos teóricos y técnicos que entonces no se impartían en México".

Guillermina Bravo negó que las artes tuvieran un desarrollo simultáneo, pues "el movimiento artístico de un país es siempre fluctuante". El desarrollo de la danza mexicana sería lento por la falta de "antecedentes inmediatos" y de una escuela ("como concepción estética") que la sustentara. Sin embargo, la danza era la expresión artística que tendría mayores alcances por su "fuerza

avasalladora"; la de ese momento no cabía en ningún "ismo. Cuando quepamos en uno, tendremos que volver a empezar".

Guillermina Bravo afirmó que la imagen que el público y la crítica tenían del trabajo dancístico era muy limitada, debido a que los artistas no habían podido difundir su danza adecuadamente. La crítica de danza era superficial por falta de conocimientos y de comunicación con los artistas y en general, los críticos actuaban como "cualquier espectador de primera vez".

Amalia Hernández manifestó que había una idea tergiversada sobre bailarinas y bailarines, considerados "niñas coquetas" y "maricones"; sin embargo, "en la compañía tengo niñas tan serias, que ni pegándoles se rien y hay chicos que ni con la amenaza de quitarles el sueldo". Esa idea equivocada tenía relación directa con la desventajosa posición social de la danza, a pesar de que había logrado "con nuestro esfuerzo, ocupar un puesto importante dentro de la vida artística mexicana".

Sobre la crítica de danza, Hernández citó a Hamlet: "El aplauso de los tontos es el peor de los insultos", y como tales clasificó a la mayoría de los críticos, aunque también los había inteligentes, que "la hacen a una temblar".

Según Ana Mérida el público mexicano era afecto a la danza moderna, especialmente cuando trataba temas indígenas, folclóricos y sociales, por la cercanía a sus tradiciones y su "formación patriótica". Sin embargo los bailarines no sólo deberían "darle al público lo que a él le gusta" porque las artes están sujetas a la transformación y "hay que luchar lo mismo con el público, para enseñarlo primero y cultivarlo después". Además, los artistas "tienen derecho a expresar lo que sienten" y no sólo lo que el público prefiere. El creador del arte es "el pueblo en su conjunto", pero el artista "lo interpreta estéticamente".

Al igual que las otras dos artistas, Mérida consideraba que no había "verdaderos críticos" de danza, y que muchos de ellos modificaban continuamente sus criterios, "tal vez porque no han recibido ayuda económica por falta de subsidio que los inspire" (y citaba el caso de Luis Bruno Ruiz). Esa crítica deficiente podía incidir en los artistas, transformando el "natural narcisismo" de los bailarines en un "delirio de admiración". Sin embargo, los grandes bailarines podían asimilar las críticas positivas como estímulo a su trabajo. De esa manera bailarines y coreógrafos debían "poseer una buena dosis de serenidad frente a la crítica", además de reflexionar sobre su trabajo, tener seguridad y ser autocríticos.

Ana Mérida reconoció a sus compañeros como "excelentes bailarines" y "notables coreógrafos" que habían llegado a la madurez, incluyendo a Guillermina Bravo. Sin embargo, dijo tener diferencias con muchos de ellos porque "confunden el ser buen bailarín con ser coreógrafo", para lo cual se requieren

no sólo vocación y preparación técnica, sino una "mayor cultura", "una mejor proyección escénica y, sobre todo, talento creativo, que es un don excepcional". A pesar de que decía estar satisfecha con el apoyo que recibía de Gorostiza, señaló que se requerían mayores recursos económicos para los bailarines, así como "mayor libertad de acción" y que "ayude con su interés personal, que no le dé oído a los reaccionarios o ignorantes que no tienen intuición o interés en el porvenir".

Para Guillermina Bravo la danza implicaba un trabajo colectivo que se reflejaba en la "homogeneidad técnica" y la "afinidad espiritual". Consideró que el mayor valor y el "verdadero creador" de la danza mexicana eran los bailarines y, aun así, trabajaban en las peores condiciones y no se reconocía que bailar era "el más terrible esfuerzo físico" posible. Dijo que la falta de recursos económicos los obligaba a dedicarse a otras actividades para sobrevivir y les impedía satisfacer sus necesidades mínimas y tener contacto con otros movimientos dancísticos. Además, muchas veces trabajaban durante largo tiempo sin siquiera llevar ante el público su trabajo (espacio de realización de la danza).

Bravo señaló la necesidad de que los artistas mexicanos de la danza estructuraran una escuela dancística propia a partir de su experiencia, la cual podría enriquecerse con las aportaciones externas y las diversas técnicas existentes, pero siempre cubriendo "la necesidad de estudiar correctamente la danza". No debía esperarse más al "Mesías" que viniera del exterior a formar a los bailarines del país, sino que éstos debían tomar esa tarea en sus manos.

Mientras que para Amalia Hernández los ideales de los bailarines eran ser respetados individualmente y recibir reconocimiento artístico y económico, para Ana Mérida los ideales eran la vocación y el trabajo "sin límites al servicio de la danza", tener conocimientos de las demás artes, una preparación en diversas técnicas dancísticas, superarse constantemente en su práctica para darle un lugar a la danza dentro de "la historia del arte mexicano", y guardar lealtad a la danza y luchar por la danza moderna, "sin importar personas ni sucesos".

En otro lugar,²³² Amalia Hernández había hablado sobre las dificultades de ser bailarina, provenientes de las exigencias disciplinarias de la carrera, que "a veces parece destinada a agotarnos en el empeño". Los bailarines nunca terminaban su formación y aunque se convirtieran en coreógrafos, debían seguir bailando para "no perder el contacto con el público, ni la dinámica que requiere la composición coreográfica". El final de la carrera de un bailarín dependía de sus facultades físicas y, al llegar, quedaban los recursos de la enseñanza o la composición, aunque algunos bailarines pretendieran ser coreógrafos "por el afán de ser solistas".

También sostuvo que la danza y los bailarines folclóricos habían “desbancado” a la danza moderna, la cual “ha caído por falta de cabeza, primero, y de pies luego”. La concentración de los estímulos en la danza folclórica no era pretexto para que la danza moderna hubiera perdido fuerza, pues “cuando se tiene dentro el baile, el estímulo se encuentra”.

La transformación permanente

En el contexto de guerra fría que se vivió en los años cincuenta en México, Guillermina Bravo y el Ballet Nacional fueron señalados constantemente como comunistas. En 1956 se intensificaron las acusaciones en la prensa; se les consideraba “jóvenes de costumbres inequívocas y miembros del Partido Comunista”.²³³ Bravo contestó que los respaldaba su trabajo, “de aquí que no me importen en lo más mínimo los rumores sobre las tendencias de que se me acusa”.²³⁴

Ni los ataques ni la precaria situación económica de las y los bailarines impidieron que el BNM participara en el VII Festival de la Juventud Democrática que se realizó en Moscú en 1957. Además del BNM, y de manera independiente, viajó el Ballet Contemporáneo, una de las fracciones de la compañía oficial del INBA. Sorteando las dificultades económicas, cada uno preparó su repertorio de danza moderna y folclórica; el BNM eligió *El demagogo*, *Braceros* y *La nube estéril* de Bravo, además de *En la boda* (cor. Waldeen) y *Juan Calavera* (cor. Lavalle).

Cuando se dio a conocer que viajarían al Festival, la campaña contra el BNM y el Ballet Contemporáneo se hizo más agresiva, y las autoridades del INBA amenazaron con cesarlos. Con todo, partieron hacia Moscú el 12 de julio de 1957.

Su primer destino fue París, donde empezaron las revelaciones que marcarían el trabajo creativo de Guillermina Bravo. La escultura de Rodin la cautivó y, con enorme sentido autocrítico, se comparó: “al mirarlo me miro inmensamente retrasada en mi forma de expresión, tan decadente y romántica”.²³⁵

En Moscú, Bravo recibió un impacto “al corazón y a la cabeza”, a pesar de sus “capas y capas de escepticismo”: la danza que veía era “perfecta y emocionante”; “un arte colectivo y viril” de “atletísimos y virtuosos” bailarines con gran disciplina y convicción que conocían a fondo las formas coreográficas y los recursos teatrales. El contenido de esas danzas expresaba “una juventud libre de dramas, de miseria verdadera, de complejos y de Freud”.²³⁶

La presentación de sus obras ante los espectadores rusos, también la afectó; en *El demagogo* el público identificó al personaje del imperialista norteamericano con un funcionario público “y le aplaudían por eso, ante mí asombro terrible porque estaban entendiendo mi ballet al revés”.²³⁷

Las dos compañías mexicanas fueron muy bien aceptadas por el público y los demás grupos y artistas participantes, pero no por la burocracia soviética la cual, a pesar de que reconoció el talento y "el montaje inteligente de la acción plástica" en las obras mexicanas, rechazó su "construcción 'no melódica'" y sus movimientos "antiestéticos", con los que expresaban un "arte negativo".²³⁸ Además, las y los mexicanos se reunieron con la célebre Galina Ulánova y otros integrantes del Ballet Bolshoi, quienes criticaron la ideología expresada en sus obras. Bravo atacó a su vez a la *ballerina* rusa por mantener una tradición caduca en una nación que se transformaba por la primera revolución socialista del mundo, y por mostrar sólo espectáculos "alegres y positivos".²³⁹ La respuesta de los rusos fue inaudita: ellos bailaban el repertorio tradicional del ballet clásico "con aliento socialista".²⁴⁰

Esto, aunado a las "experiencias horribles" que vivió en Rumania, donde comprobó la inconformidad de un "pobre pueblo ajeno a la teoría y a cualquier explicación científica, [que] sólo se siente privado de las cosas que ama",²⁴¹ afectó fuertemente a Guillermina Bravo, quien estaba segura de las bondades del socialismo y de que en la URSS "me iban a reconocer mis tendencias políticas, pero sucedió todo lo contrario. La posición estética de los soviéticos era exactamente la opuesta al realismo socialista... Para mí fue un choque espantoso. El mundo en el que vivía se me derrumbó".²⁴² Además, entendió que el "melodrama" que encerraban sus danzas y la lucha de "buenos contra malos" podía interpretarse de diferentes maneras;²⁴³ no volvería a utilizar esos recursos fáciles en su danza.

A pesar de las rivalidades existentes entre las dos compañías mexicanas, éstas se unieron como Ballet Nacional Contemporáneo de México para continuar la gira por China, Rumania e Italia, donde dieron exitosas funciones. En ese viaje, Bravo conoció el arte integral chino, que la llevó a cuestionamientos fundamentales de su obra:

Siempre he pensado que ir cambiando es cosa buena, pero cuando a uno se le derrumban sus convicciones en una sesión de tres horas y media [en la Ópera de Pekín] mirando a un "chango" contarnos aventuras, pues le tiemblan las piernas y el gáznate y se dice una "¿Dónde estoy parada? ¿Qué rayos es eso del realismo?" Hueca y tonta palabreja que no hace más que meter en unos moldecitos algunas obras que nos asombran y que de algún triste modo hemos de catalogar [...] y allí vamos como bueyes a seguir el realismo que, a fin de cuentas, se nos hace bolas y no sabemos explicar.²⁴⁴

La gira continuó y, en todos los puntos que tocaron, alcanzaron un gran reconocimiento del público, la crítica, los artistas locales y las autoridades guber-

namentales. Estos éxitos acallaron los ataques que les hacían en México y, en diciembre de 1957, regresaron triunfantes, en medio de felicitaciones de la prensa y las autoridades del INBA.

Para todos los participantes la gira fue una "experiencia vital",²⁴⁵ no sólo porque confrontaron su trabajo, sino porque conocieron nuevas manifestaciones artísticas, tuvieron contacto con otros públicos y lograron un intercambio con numerosos artistas, lo que los motivó a incursionar en nuevas formas dancísticas. Según Emilio Carballido (uno de los viajeros), a partir de ese momento la danza mexicana se apartó del "mexicanismo pleonásmico" y Guillermina Bravo "dejó de hacer mensajes explícitos [y] aprendió formas nuevas".²⁴⁶

La gira del 57 había modificado los criterios de Guillermina Bravo, quien ahora veía a la danza nacionalista que habían hecho ella y sus compañeros como una reproducción del ballet clásico, pues sus obras se basaban en argumentos y no en los elementos específicos de la danza. Reconocía que la danza moderna se había apoyado en la literatura y la pintura mural, pero carecía de una construcción propia. Además, su nacionalismo era "romántico", se valía del "melodrama" y era utilizado por el discurso oficial y reaccionario; según ella, por esa razón no se habían entendido sus obras en los países visitados.²⁴⁷

Así, Bravo inició su etapa no realista como coreógrafa (1958-1963), con obras como *Imágenes de un hombre* (m. Silvestre Revueltas; esc. y vest. Flores Canelo) de 1958, y *El paraíso de los ahogados* (música magnetofónica de Jiménez Mabarak con la colaboración de Federico Hernández Rincón, Guillermina Bravo, Rafael Elizondo, Alicia Urreta, Héctor Oropeza y Xavier Sánchez; esc. y vest. Flores Canelo) de 1960; ambas con influencia china.

Imágenes de un hombre hacía referencia a la vida y los fantasmas de Silvestre Revueltas, y retomaba un poema de César Vallejo. En general recibió muy buenas críticas, sobre la calidad dancística de la obra, apartada de la narración. Flores Guerrero consideró que con esa obra Bravo había llegado a su madurez como coreógrafa, pues era "una danza expresiva y moderna por su lenguaje conceptual y forma superior, que ha roto, al fin, las barreras del nacionalismo estrecho para alcanzar los linderos de la verdadera universalidad".²⁴⁸

La búsqueda que inició Guillermina Bravo a finales de los cincuenta era parte de un proceso general que sufrió la danza moderna en el mundo, el cual convirtió en danza contemporánea. Ésta seguía la tendencia iniciada con el siglo, donde se definía "al modernismo dancístico como un rompimiento respecto del pictorialismo",²⁴⁹ y que después de la segunda guerra mundial había llevado a Merce Cunningham a desarrollar en Estados Unidos sus nuevas ideas sobre la danza, apartándola del psicologismo y las referencias sociales de las pioneras de la danza moderna. Para él no debía trabajarse con ideas o imágenes, sino con el cuerpo, lo primordial para la danza.²⁵⁰

Estas nuevas posturas expresaban la necesidad que tenía la danza de afianzar su autonomía y buscar su especificidad frente a las otras artes. En México Bravo promovió un cambio en la danza sin recurrir a formas ya probadas, sino experimentales e innovadoras. Además, resistió el golpe que la burocracia cultural le dio a la danza moderna en 1963, y confirmó que siempre había tenido razón: el único camino para desarrollar su trabajo era manteniendo su independencia. El BNM logró sobrevivir a pesar de las carencias económicas, la falta de apoyos y las rivalidades del medio dancístico porque, según Raquel Tibol,

su tendencia o su orientación había sido lo necesariamente fuerte, lo suficientemente saludable como para contrarrestar sus flaquezas. Al burocratismo convenenciero había opuesto la experimentación sin trabas; a los refinamientos esteticistas en boga enfrentó el humanismo de inspiración popular y trascendencia social; a las fáciles fórmulas nacionalistas opuso una revisión crítica y una búsqueda desprejuiciada de los valores nacionales. Dentro del muy accidentado desarrollo de la danza moderna en México, ése era el capital artístico del Ballet Nacional.²⁵¹

Así, Bravo y el BNM lograron permanecer y tener vigencia dentro de la danza moderna y contemporánea. Bravo creó un lenguaje propio, expresado en los términos de la danza: exploró y reelaboró el cuerpo, el movimiento y la energía. La danza que empezó a experimentar tenía ahora relación con la poesía por el uso de elementos cotidianos y la construcción que se requería. En 1962 afirmó que la danza mexicana como concepto no existía para ella, porque hacía referencia al nacionalismo y "toda obra de arte, si de verdad lo es, rebasa las catalogaciones". Pero aceptaba la lección recibida del poeta César Vallejo:

danza y poesía son las artes más afines, puesto que sus instrumentos, el cuerpo y la palabra, tienen esa calidad de lo cotidiano que no se encuentra en ningún otro arte. Nuestros pies, nuestros espinazos, todo nuestro cuerpo, realizan continuamente gestos y movimientos comunes y rutinarios; la palabra, igual. Coincido también en cuanto al ritmo y la metáfora. Además, la poesía me sugiere —como ni siquiera la realidad misma puede hacerlo— una riquísima variedad de posibilidades plásticas: las imaginarias [...] Mi idea [sobre la creación coreográfica] es que la forma y el contenido nazcan juntos en lugar de ponerle "pasos" a una idea o querer exprimir de la forma un tema.²⁵²

Simultáneamente, el BNM experimentó cambios en sus formas de entrenamiento e introdujo paulatinamente desde 1959 la técnica Graham, para cons-

truir los cuerpos que necesitaba; después la impulsó como técnica "oficial" en el país. Ésta significó el desplazamiento de los bailarines que hasta entonces habían formado parte de la compañía, quienes se habían concentrado en expresividad y convicción. Surgió entonces una nueva generación de bailarines y bailarinas (más jóvenes y con capacidades físicas más adecuadas para cumplir las exigencias que demandaba la técnica Graham), quienes se convertirían en los virtuosos intérpretes que actualmente forman la compañía. Todos optaron por el encierro para "buscar nuestra técnica, nuestros cuerpos, qué es construirlos, [estudiar] la dinámica, el foro".²⁵³

Ese proceso permitió a Guillermina Bravo y el BNM una mayor profesionalización en su trabajo y una búsqueda creativa por caminos experimentales. Los cuerpos "perfectos", entrenados rigurosamente dentro de la lógica disciplinaria, tenían como fin lograr la experimentación de nuevas formas y llegar a la libertad expresiva. Si bien se ha señalado que el BNM implantó de manera ortodoxa la técnica Graham,²⁵⁴ en diversas ocasiones Bravo ha subrayado que su compañía sólo ha recuperado los "elementos físicos" de esa técnica para la construcción de sus cuerpos,²⁵⁵ y no como "imitación de conceptos",²⁵⁶ sino para crear un lenguaje propio: ha sido un paso para "encontrar el camino exacto, el vocabulario preciso del cuerpo para expresar... y que sea sólo punto de energía, de movimiento".²⁵⁷

Desde los años setenta hasta la actualidad, Guillermina Bravo ha asegurado que no es necesario inventar una técnica propia porque la Graham es capaz de construir cuerpos con gran rapidez, cuenta con los principios teóricos que permiten "crear formas ilimitadamente" y "pone al maestro y al estudiante en actitud creadora",²⁵⁸ posición que ha sido rebatida por muchas y muchos creadores de las recientes generaciones.

El lenguaje que Guillermina Bravo ha desarrollado en y con esos cuerpos finamente trabajados por métodos disciplinarios, ha sufrido transformaciones, "porque la vida misma está cambiando constantemente. Los objetivos no son fijos, los métodos no son fijos, las técnicas no son fijas. Estamos constantemente cambiándolos y adecuándolos a nuestras necesidades diarias".²⁵⁹ De esa manera, la escuela de BNM, que se había creado desde 1956, también experimentó cambios, y se ha convertido en uno de los centros de formación de bailarines más importantes e influyentes del país que poco a poco introduce nuevas técnicas en sus planes de estudio.

Bravo "jamás se conforma con lo que ha creado. Siempre quiere probar algo nuevo".²⁶⁰ Ha considerado que el arte debe ver hacia adelante y que sólo la danza contemporánea puede hacerlo porque permite la exploración y experimentación permanentes. La creación artística es "una especie de lanzamiento hacia el vacío, hacia lo desconocido", y las obras exponen al desnudo a las

y los coreógrafos.²⁶¹ Se opone a la acumulación de repertorios, porque cree en "los periódicos cambios de piel"; no dirige sus obras a "un público establecido en modelos académicos o coreografías consagradas, sino a ese otro sector de receptores activos, participantes, que buscan, porque necesitan, lenguajes en proceso, liberados de estereotipos".²⁶²

Por ello, su proceso como coreógrafa ha sido muy rico y lleno de contrastes. Ha atravesado por diversas etapas: exploración del coro (1964-1967); exploración del espacio escénico y del enfoque de la vida interior y sus relaciones eróticas y oníricas (1967-1971); integración de corrientes anteriores (1972); composición para solistas y énfasis en los temas del amor y la muerte (1973-1988), y regreso a las raíces y análisis de la identidad (1983-1991).

Estas etapas han resultado de los cambios sociales, políticos y culturales del país, pero también de su búsqueda personal, sus transformaciones internas, sus nuevas y viejas preocupaciones, su deseo de manifestarse, su convicción en el trabajo de la compañía, las influencias de sus compañeros. Ninguna de las etapas ha sido gratuita y, aunque algunas de sus obras han sido apuntes inacabados y otras muestras de perfección y maestría, siempre han tenido el sello de su oficio y resultado de su obsesión creadora. Además, cada obra parte de los cuerpos que rodean a Bravo.

Soy muy cambiante, no tengo una sola personalidad a través de mi obra. Eso me lo han criticado mucho. Yo lo acepto. Estoy cambiando siempre, también, porque los cuerpos que se están formando son cuerpos diferentes a los que se formaron una generación atrás, ya que tienen otros métodos, otras técnicas. Alcanzan otro nivel de desarrollo muscular. Todo eso hace que en mí haya cambios. Yo puedo componer con un cuerpo poco formado o con una silla pero si tengo a mi disposición profesional un cuerpo realmente bien construido puedo trabajar más, dar más. Es un placer mayor la creación coreográfica.²⁶³

A pesar de las particularidades de cada una de sus etapas creativas y sus obras, Bravo ha conservado elementos que la definen: la forma y el movimiento corporal siempre tienen una razón de ser; la precisión de las acciones corporales buscan la "apertura del espíritu cuando esos trazos tocan las fibras sensibles"; su lenguaje es "minuciosamente explorado"; y recupera la individualidad de sus bailarines y bailarinas.²⁶⁴ Además, siempre ha considerado como sus maestros a los indígenas,

pero no para utilizar sus formas en imitaciones aztecoideas, sino para asimilar y transformar el "drama" de sus códices, sus piedras y sus entrañas mágicas; y por otro lado, para indagar en la esencia dancística del pueblo actual —que somos

nosotros mismos, esto es, en nuestra propia esencia— y enlazarla al espíritu del hombre universal: propiedad también de lo contemporáneo.²⁶⁵

Nunca se ha apartado de los temas políticos, porque la siguen afectando, pero más que política, considera a su danza revolucionaria, lo que no estriba en los temas, sino en las formas, “en el punto de vista estético [y] artístico”.²⁶⁶

Algunas de las numerosas obras que han sido hallazgos de esa, su danza contemporánea, son: *Apuntes para una marcha fúnebre* (1968), *Juego de pelota* (1968), *Homenaje a Cervantes* (1972), *Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila* (1973), *Estudio número 8. Leona-cazadora* (1979), *Epicentro* (1977), *Visión de muerte* (1980), *El llamado* (1983), *Constelaciones y danzantes* (1987), *Sobre la violencia* (1989) y su última obra, *Entre dioses y hombres. Códice Borgia* (1991).

En cuanto a sus numerosas composiciones para solistas, afirma que se ha basado en sus bailarines, a quienes conoce “más que a mi propio cuerpo”.²⁶⁷ La relación bailarín-coreógrafo es excepcional en el arte porque “sobreviene una simbiosis entre ambos”;²⁶⁸ por lo que sus obras han alcanzado una brillantez y belleza conmovedoras.

Cuando el BNM se concentró en el estudio del cuerpo y las técnicas dancísticas, sufrió una dolorosa separación; más de la mitad de sus integrantes, encabezados por Raúl Flores Canelo, abandonó la compañía para fundar el Ballet Independiente en 1966. Después vendrían otras escisiones de importantes integrantes, pero la compañía se mantuvo firme.

Las décadas de los sesenta y setenta fueron difíciles para la danza contemporánea y el Ballet Nacional; el público, la crítica y los funcionarios, en general, aún no lograban asimilar su propuesta experimental, que resultaba “difícil” y provocaba “en el espectador un trabajo mental que muchas veces interfiere con la apreciación emotiva y plástica de las obras”.²⁶⁹

Debido a ese rechazo, la compañía recibió críticas demoledoras, como la escrita en 1966 por Christian Caballero, que sostenía que el BNM:

ni es nacional en su trascendencia, ni es mexicano en su danza, ni menos aún ballet. [...] Resaca del estilo que en un tiempo fue moderno, sin por eso alcanzar calidad; ahora pasada ya la novedad de su manera reptante y antiestética solamente muestra, en desagradable forma, su impotencia, su falta de verticalidad y de elevación en todos los sentidos. Sus componentes [...] se contorsionaron, rodaron por el piso, levantaron las piernas, pretendieron ser simbólicos y sólo lograron ser deficientes en todo aspecto. En medio de aquel acervo de fealdad, hizo papel de “rey tuerto” el engendro *Bernarda* de Ana Mérida.²⁷⁰

Bravo decía que “hacían falta cómplices, o sea, gente dispuesta o predispuesta a la aceptación de los presupuestos de esta tendencia, comprendidos el estilo, la forma, la carga espiritual y las intenciones”.²⁷¹ El BNM logró formar a sus cómplices: un público conocedor, con los medios simbólicos para comprender, disfrutar y consumir la danza contemporánea y sus propuestas concretas. Pero era un público reducido, ya que la danza contemporánea privilegiaba “la experimentación formal más que su inserción social”²⁷² y, entre otras cosas, requirió de los teatros y condiciones técnicas adecuadas para presentar sus obras (en contraste con la danza que promovió el BNM en los años cincuenta).

En 1968 Juan Vicente Melo escribió sobre los logros artísticos de Guillermina Bravo, quien

ha experimentado todas las posibilidades que ofrecen la escena y los bailarines con que cuenta. Con el curso de los años su talento, su ingenio, su voluntad se han ido depurando: a la indispensable denuncia social que animaba sus primeros ensayos, ha sucedido una concepción multidimensional, en el que cuerpos y actitudes invaden y hacen estallar una escena, un territorio, una verdadera patria que sólo puede concebirse aquí en la Tierra, y para gloria del cuerpo humano.²⁷³

En 1972 Guillermina Bravo explicó con gran claridad su trabajo y el de muchos otros artistas de la danza contemporánea.²⁷⁴ Advirtió que “definir la danza sería como pretender definir la vida”, porque su vitalidad se encuentra en sí misma, no requiere de una teoría que la explique y “sólo bailando puede encontrarse el verdadero significado de la danza. El bailarín está inmerso física y emocionalmente en una experiencia totalizadora. De ahí que sea difícil para él manejar definiciones”.

Caracterizó la danza que se hacía, que era capaz de desconcertar al público porque removía “funciones orgánicas aletargadas”. Para ella, permitía que se expresara “la vida íntima del organismo” por el uso de “formas agresivas” y “significados no-explicitos”, y estaba construida “a base de imágenes sucesivas”. Esto explicaba la escasez de público y crítica para la danza contemporánea.

Bravo concebía a la danza contemporánea como “un proceso, un organismo que cambia y se desarrolla”, que crea obras irrepetibles. Para ella, esa danza había nacido de una vuelta a “los orígenes del movimiento animal-humano para encontrar por qué primariamente el hombre bailó... [y] con qué elementos físicos y emotivos se lanzó a representar el mito”. Esto no significaba que la danza contemporánea imitara el pasado ancestral, sino que volvía a él para transformarlo y “remover en el cuerpo funciones olvidadas, proscritas”, y movimientos que la “civilización” había tratado de desaparecer porque

eran "feos, antisociales, amorales"; entonces, "la intimidad orgánica reveló un mundo ilimitado de verdades alucinantes que existen en todo ser vivo".

Habló sobre los tres pasos que había dado la danza contemporánea para crearse como tal, que le sirvieron para explicar por qué había roto con la danza moderna nacionalista. El primero era el descubrimiento que había hecho la danza contemporánea del movimiento, que "percibió como el significado de formas distintas, distantes y a todas luces desperdiciadas por la danza" anterior. Por eso era una "corriente artística de carácter subversivo", alejada del estereotipo y concepto nacionalista.

El segundo paso era la superación del nacionalismo para llegar a "la expresión del placer de moverse y su complementario, la necesidad de trascender". Con una cita de Octavio Paz, Bravo explicaba que el artista transforma la naturaleza para convertirla en obras y significados. El cuerpo era la materia de la que partía la danza y lo reelaboraba en función de conocimientos ordenados (técnicas). "En la danza, pues, un movimiento sin elaborar, sin categoría técnica no puede ser válido dramáticamente, y por lo tanto, no puede pretender la trascendencia." En esos términos, decía, se cerró "el camino anécdota-pasos-solferino-canana" del nacionalismo, porque era falso para la danza y carecía de esa técnica. Después de su ruptura con el pasado, la danza inició

la conquista de una herramienta capaz de propiciar la creación y la invención artísticas con una libertad que sólo puede proporcionar el control, la disciplina en el rigor de una técnica que alcanzara las raíces del movimiento y que, al mismo tiempo, tuviera la virtud de poder ser revitalizada y enriquecida constantemente para poder sustentar la construcción de una danza que en su proceso está cambiando con la realidad. En danza, sólo el dominio técnico hace posible la libertad; sin eso la libertad es sólo un azar.

El logro de la danza contemporánea, como síntesis de una práctica disciplinaria y libertaria, era el inicio del tercer paso: la etapa experimental, que definió como "el conocimiento profundo de los materiales" que permitía "llegar a verdaderos encuentros y resultados lúcidos".

Guillermina Bravo aprovechó para desmentir la "crisis" que vivía la danza contemporánea; señalaba la carencia de apoyos por parte de la burocracia cultural, pues ésta no aceptaba sus preocupaciones artísticas y, "por su propia estructura psíquica y cultural, no 'soportan' lo sucio de los pies descalzos". Arremetió contra las otras formas dancísticas: la danza clásica tenía apoyos oficiales porque era un espectáculo rentable para un "público porfirista" y de "indefensos niños de primaria", y la danza folclórica porque "le ofrece lauros tricolores pagados por veteranos de las guerras norteamericanas".

A pesar de esa situación desventajosa, el Ballet Nacional había crecido y sus integrantes estaban dotados "con esa lucidez que sólo se encuentra en los locos muy inteligentes, con una vitalidad exuberante y excepcionalmente encauzada al placer de la disciplina y la creación, cada uno; con el espíritu comunal —no familiar— que priva en su interior y que capacita a los bailarines para un trabajo voluntario y de autodeterminación en su vida profesional".

Por eso el BNM tenía una obra colectiva y trataba de mantenerse al margen de las luchas internas del campo dancístico y las relaciones de poder de la esfera oficial (lo que es casi imposible). Sin mencionar nombres, acusaba a sus compañeros de generación de engrosar las nóminas de la burocracia y de sufrir la enfermedad de "falta de voluntad creadora, pues viven, fantasean y especulan con sus 'excelsas obras del pasado'".

Guillermina Bravo fue la única de las artistas de su generación que siguió trabajando con un grupo estable y que rechazó abiertamente, con sus obras y sus declaraciones, a la danza nacionalista. Su intento por trascenderla y su énfasis en la técnica Graham le valió, a su vez, agudas críticas de sus ex compañeros, quienes consideraban que estaba negando el pasado y la fuerza creativa de la primera danza moderna mexicana.

Pero Bravo defendía a la danza contemporánea, la que encabezaba en el país, porque sería, según sus palabras, "un arte indispensable en la vida cotidiana", pues reflejaba al ser humano y dialogaba con él. Sentenciaba que "la obra reveladora de la condición humana que propicie el entendimiento del hombre con el hombre, proporcionándole además el goce que produce el contacto con la belleza, es el propósito de este infinito proceso del movimiento del cuerpo en su trayectoria por el espacio".

En 1979 Guillermina Bravo obtuvo el mayor reconocimiento que otorga el gobierno a los y las artistas: se convirtió en la primera mujer (y además, del arte dancístico) en recibir el Premio Nacional de las Artes. Eso no sólo premiaba su trabajo tenaz, sino también a la danza contemporánea misma, la que había conquistado un lugar dentro de la cultura mexicana después de largos y difíciles años. El anuncio del Premio conmovió a Bravo²⁷⁵ y la impulsó para continuar su labor y fortalecer su posición.

También en la década de los setenta el BNM se preocupó de manera especial por "cultivar las características físicas de lo masculino y lo femenino",²⁷⁶ lo que se expresaba, fundamentalmente, en los cuerpos atléticos de los bailarines varones de la compañía, pues "Guillermina se había propuesto, y lo conseguía, realzar las capacidades dancísticas de los hombres".²⁷⁷ Así, en esos años, la compañía se distinguió "por la promoción de intérpretes masculinos, así como de excelentes bailarines, que no sólo dominan la técnica contempo-

ránea, sino que cuentan con la madurez interpretativa que todo artista requiere para plasmar con sentido y profundidad las obras encomendadas".²⁷⁸

A la pregunta de por qué el BNM estaba integrado mayoritariamente por hombres, Bravo respondió en esos años (y sigue pensando igual) que era reflejo de la participación exclusiva de los hombres en la danza tradicional de México:

Entre los campesinos, el que baila es el hombre. Cuando hay un papel de mujer, es el hombre quien lo hace, se viste de mujer. La mujer en México, en el campo, está dedicada a hacer otras cosas. Creo que es un fenómeno natural y ancestral [...] Por otra parte, creo que entre otras cosas, la danza contemporánea surgió para rescatar al hombre de sus papeles de acompañamiento, rescatarlo de las garras de los príncipes de *El lago de los cisnes* y obras por el estilo.²⁷⁹

El referente primero, la materia prima de la danza son los cuerpos, y al ser éstos diferentes, porque sus constituciones lo son, Guillermina Bravo crea específicamente para bailarines y para bailarinas, y señala que tiene predilección por "la gran fuerza y energía muscular" de los hombres.²⁸⁰ Sin embargo, no reproduce los estereotipos tradicionales de hombres y mujeres, sino que éstas también tienen una gran fuerza física y expresiva, y rompen con la supuesta debilidad que se les atribuye social y culturalmente.

Bravo reconoce que en la danza escénica existe un número mayoritario de mujeres, y lo explica porque socialmente es más aceptada para ellas que para los varones. Además, en la medida en que el matrimonio se presupone una meta para las mujeres, el foro es visto como un escaparate que puede servirles para "conquistar marido".²⁸¹

Así, es más común que sean las mujeres las que bailen en función de la mirada del otro, para seducir y "lucirse". En cambio, dice Bravo, como para los hombres es más difícil entrar a la danza profesional por los prejuicios existentes, los bailarines tienen generalmente una vocación más definida y buscan en la danza un medio de expresión vital.

Ella, sin hacerlo premeditadamente, porque "la danza es tan física que en realidad la conciencia es una conciencia del cuerpo",²⁸² ha creado danzas con varones que apelan a la mirada femenina, por la belleza de los intérpretes, porque los recupera en su "fisicalidad" y "animalidad", y porque resultan cuerpos-bailarines que son vistos por la espectadora (y el espectador) como deseables eróticamente. Así, Bravo se ha reapropiado de las imágenes de esos hombres para el placer de la mirada de las mujeres.

La fuerte presencia escénica de los bailarines del BNM ha sido una importante influencia para que muchos otros varones del país se dediquen a la

danza contemporánea, pues han encontrado elementos que los identifican (por esa reproducción de la masculinidad hegemónica), y ven a la danza como una opción real.

Después de la gira del 57, el Ballet Nacional ha realizado muchos otros viajes por el país y el mundo. A Cuba (1960 y 1984), Estados Unidos (1966 y 1996), Puerto Rico (1987) y más de quince países de Europa (1974, 1978, 1980, 1988 y 1990). Asimismo, Bravo ha estudiado en África (1977), Grecia (1980) y Alemania (1986); cada uno de estos viajes ha fortalecido a la compañía y ha estimulado a sus coreógrafos y directora.

Al volverse a enfrentar al público europeo, quien calificó a los repertorios como "abstractos pero netamente mexicanos",²⁸³ Bravo redescubrió su nacionalidad en la danza. Dejó de preocuparle el nacionalismo "porque yo nací en Chacaltianguis. ¡Imagínate! Así que cualquier cosa que haga tendrá mi esencia totonaca".²⁸⁴ La impresión que recibieron los públicos extranjeros le permitió comprobar que "lo nacional" se construye a partir de la experiencia de los sujetos, que tiene conexión con el pasado y las raíces culturales pero se vive en el presente y la transformación constante; no es un nacionalismo estático ni estéticamente identificado sólo con el pasado ancestral y los símbolos obvios de la cultura tradicional.

Para Guillermina Bravo, "el BNM es un espejo donde me veo reflejada. Aquí sigo porque me ha dado todo",²⁸⁵ y porque ella ha hecho de esa compañía su proyecto de vida, y es su motor y líder. Es ella quien se ha convertido en "un reto a la destreza, a la imaginación, a la sensibilidad" de los y las bailarinas de la compañía;²⁸⁶ también quien ha estimulado el estudio concienzudo de las técnicas de entrenamiento y composición; la que ha impulsado, a diferencia de muchas otras compañías, el surgimiento y desarrollo de talentosos coreógrafos; quien se ha encargado de brindar los medios para que exista un ambiente propicio para el trabajo: quien ha apoyado en todos sentidos a sus integrantes. Esto también le ha valido críticas por su "calificada debilidad" al no querer "imperar ella sola en su grupo [...] De ahí que en sus temporadas haya que ir dispuesto a aguantar expresiones de madurez junto a titubeos de iniciación".²⁸⁷

Además, tiene una visión colectiva del fenómeno dancístico que la ha llevado a impulsar la formación de artistas completos de todas las áreas al crear cursos, discusiones y trabajo conjunto; la participación de colaboradores externos que los han enriquecido, y el "espíritu democrático que ha favorecido el crecimiento y madurez de muchos de sus miembros",²⁸⁸ para involucrarlos en la toma de decisiones y responsabilidades. Todo esto convirtió al Ballet Nacional en una "comuna", que reúne a "locos que comparten su miseria económica y sus enormes riquezas en aprendizaje, talento, disciplina y profesionalidad".²⁸⁹

Por su gran capacidad de trabajo y su entrega a la compañía, Guillermina Bravo "inspira devoción",²⁹⁰ y ha contagiado a los y las integrantes de la compañía. Aunque en 1971 se retiró como bailarina, después de participar en *Danza para bailarines* (de la brillante bailarina y coreógrafa Yuriko, procedente de la compañía de Martha Graham), ha continuado su entrenamiento cotidiano, el cual le permite mantener estrechos vínculos con el resto de los integrantes del BNM.

Guillermina Bravo y el BNM son referencias obligadas de muchas generaciones de artistas de la danza mexicana y de los grupos de danza contemporánea que se han formado siguiendo su modelo y lenguaje o los que lo han hecho para oponerse a él. Todos ellos "son hijos o nietos de ella. Es la madre Coatlicue, prolifera, devoradora, terrible pero generosa y providente".²⁹¹ Ella misma dice que, en cierto sentido, "le pertenecen" y se siente parte de ellos.²⁹²

El sólido lugar que ocupan Bravo y el BNM en la cultura y el arte mexicanos está legitimado por la lucha que han debido dar para defender a la danza contemporánea, incluso en las etapas más difíciles, y su capacidad para tender lazos de continuidad entre diversas generaciones, siempre contando con la "audacia y autoridad" de Guillermina Bravo.²⁹³

5. Hasta las últimas consecuencias: mujeres-fortaleza

Siempre la danza y el amor: Amalia Hernández

El concepto de danza moderna de los años cincuenta y sesenta implicaba la defensa de la vocación y una mística de sacrificio que la apartaba de lo comercial. Por esa razón, muchas veces Amalia Hernández y su compañía recibieron críticas, tanto por su incursión en la televisión como por el hecho de que BFM se convirtió en una "empresa" y "único gran negocio que ha hecho la danza mexicana".²⁹⁴ Sin embargo, fue el espacio de trabajo de muchas y muchos de los bailarines y coreógrafos de danza moderna cuando se desintegraron sus grupos, incluyendo a la compañía oficial.

Todos ellos se incorporaron porque el BFM se ofrecía como una alternativa para continuar trabajando dentro de la danza escénica y tener seguridad económica; porque era un espacio de aprendizaje por la complejidad de su estructura y su espectáculo, y por el reconocimiento que le tenían a Amalia Hernández, quien supo atraerlos "con ese imán que tiene".²⁹⁵ Así, grandes figuras de la danza se adhirieron a la compañía y recibieron de la directora impulso y respeto a su trabajo.²⁹⁶

La estabilidad laboral y económica que ofrecía el BFM no era producto del éxito fácil, sino también de las maniobras que se veía obligada a hacer Amalia Hernández, quien lo mismo empeñaba sus joyas²⁹⁷ o el Cadillac de su padre,²⁹⁸ que firmaba contratos con los empresarios más importantes del mundo para mantener a la compañía en actividad y con el más alto nivel de calidad en sus producciones. Siempre lo hizo defendiendo su autonomía, pues según sus palabras, el artista necesita "una libertad total" y "su único compromiso debe ser con el arte".²⁹⁹

En 1968 Amalia Hernández se lanzó a una gran aventura y creó dos nuevas compañías con el apoyo del presidente Díaz Ordaz: el Ballet de los Cinco Continentes, donde trabajaron los coreógrafos provenientes de los diversos países elegidos, y el Ballet de las Américas, con obras creadas por coreógrafos mexicanos después de haber viajado para estudiar y recopilar las danzas en los países de origen.

Estos proyectos fueron idea original de Pedro Ramírez Vázquez. Hernández aceptó porque a lo largo de sus viajes por el mundo había conocido la danza folclórica de muchos países, y le pareció que sería un material muy rico para ser trabajado por bailarines mexicanos. Con esas compañías "hizo evidentes sus dotes [...] su dominio de los sentimientos que en diferentes partes del mundo genera la danza".³⁰⁰

Para el Ballet de los Cinco Continentes, invitó a los coreógrafos a montar obras representativas de la danza étnica de su país, como Alvin Ailey (Estados Unidos), Loukia (Grecia), Tamara Golovanova (URSS), Michel Cartier (Canadá), Güngör Kecec (Turquía), Beth Dean (Australia), Mirinalini Sarabhai (India) y Robert Ofundu (África), entre otros. Para el Ballet de las Américas, recurrió a los coreógrafos mexicanos de danza moderna para que realizaran investigaciones y crearan obras sobre cada país de Latinoamérica; a quienes se mostraron inseguros casi los obligó y el resultado de su trabajo fue de gran calidad. Participaron Rosa Reyna (Perú), Josefina Lavalle (Colombia), Aurora Agüeria (Panamá), Farnesio de Bernal (Guatemala), Guillermina Peñalosa (Bolivia), Evelia Beristáin (Venezuela), Roseyra Marengo (Argentina), Martha Bracho (Costa Rica) y Rodolfo Reyes (Cuba), entre otros.

Con estos dos proyectos, Amalia Hernández logró aglutinar a un gran número de artistas de la danza y otras disciplinas, lo que trajo un auge importante a la danza folclórica y fortaleció el prestigio de la directora, a quien incluso se le llamaba "la intocable".³⁰¹ El trabajo realizado recibió el reconocimiento de público, crítica y funcionarios mexicanos. También fue muy bien aceptado internacionalmente; el propio Igor Stravinsky declaró, después de asistir a una función del Ballet de las Américas en el Music Center de Los Ángeles: "Mi alegría fue enorme y mi impresión profunda. En este grupo de bailarines y músicos que tan

alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen".³⁰²

Originalmente, las dos nuevas compañías y sus repertorios sólo se presentarían durante la Olimpiada Cultural, pero debido a su éxito, se mantuvieron por varios años en foros mexicanos y extranjeros.

También en 1968 Amalia Hernández inauguró su nueva escuela y teatro, que la ha dotado de cuadros y ha formado a cientos de bailarines que se han desarrollado profesionalmente en numerosas compañías y escuelas. De nuevo el presidente Díaz Ordaz fue el encargado de inaugurar el impresionante edificio, diseñado por su hermano Agustín Hernández y construido a mitad del camino entre "el teatro Margo y el de Bellas Artes, de modo que nuestros estudiantes puedan elegir libremente qué rumbo agarran".³⁰³

Aunque el proyecto artístico central de Amalia Hernández eran su escuela y su compañía, mostró gran interés y apoyó a otras manifestaciones, y contribuyó de manera generosa a la formación de muchos bailarines, maestros y coreógrafos de la danza mexicana. Además de acercarse a grupos y artistas para invitarlos a participar con ella, en los setenta creó tres escuelas, de danza folclórica, contemporánea y clásica; así como tres grupos artísticos, que sirvieron como espacio de experimentación y creación.

En el área de la danza folclórica surgió el Grupo Experimental del BFM, dirigido por Tizoc Fuentes. En la de la danza clásica, en 1969 creó el Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee, que planteó innovadoras propuestas dentro de su especialidad. Esa compañía permitió la conjunción de un excelente grupo de solistas, quienes trabajaron con numerosos coreógrafos como Job Sanders, Michael Uthoff, Roseyra Marengo, Nellie Happee, John Fealy, Gloria Contreras y Nelsy Dambre, entre otros. A pesar de que con esta compañía el ballet recibió un impulso y se renovó el repertorio, sólo subsistió cinco años, porque Hernández manejó la compañía de manera semejante al BFM y este pequeño grupo tenía necesidades diferentes.³⁰⁴

En la escuela de danza contemporánea, además de los maestros mexicanos que ahí laboraban, Amalia Hernández le dio espacio a las escuelas norteamericanas alternativas a la Graham. Programó cursos de técnica Nikolais, impartidos por bailarines y maestros de las compañías de Alwin Nikolais y Louis Murray de Nueva York, quienes trajeron "una oxigenación frente al dominio"³⁰⁵ de la técnica "oficial". Al mismo tiempo, becó a numerosos bailarines y coreógrafos mexicanos para que estudiaran en Nueva York. Hernández consideraba al trabajo de Nikolais como "el sistema adecuado para entrenar a bailarines latinoamericanos, suficientemente abierto como para permitir el nacimiento de una nueva idiosincrasia dancística en vista de que no sólo entrena músculos, sino libera la actitud del bailarín hacia la danza".³⁰⁶

En 1974 surgió el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, bajo la dirección de Graciela Henríquez, con el fin de presentar música y danza contemporáneas, la cual contó con la participación de compositores como Manuel Enríquez, Mario Lavista y Federico Ibarra, y una nueva generación de talentosas y talentosos bailarines y coreógrafos. Era un laboratorio para crear, según Amalia Hernández, "las mejores coreografías para una nueva danza mexicana".³⁰⁷ Además de tener un espacio y recibir un sueldo, todos tenían "total libertad para experimentar", y el BFM se convirtió para ellos en "la Corte de los Milagros".³⁰⁸

Así, en el momento en que la danza contemporánea atravesaba una etapa difícil por falta de apoyos y compañías, Amalia Hernández contribuyó para que tomara nuevos ímpetus, que las y los jóvenes accedieran a otras técnicas y concepciones, y que se creara "un ambiente de interacción, de experimentación, desfachatez y soltura"³⁰⁹ que tuvo repercusiones.

Una de ellas fue el grupo Forion Ensemble, que se presentó por primera vez en 1977, con Amalia Hernández como "madrina". Ella los apoyó por cinco años brindándoles un espacio³¹⁰ y permitió el desarrollo de una danza contemporánea independiente, irreverente y contestataria. Ha brindado ese apoyo a muchos otros grupos que han encontrado en el BFM un espacio para trabajar.

Además, en los setenta creó un proyecto de apoyo y difusión de grupos y artistas de todas las disciplinas, que incluía cursos, conferencias y presentaciones y en los que participaron Waldeen, Bodil Genkel, la compañía de Louis Murray, la de Alwin Nikolais y grupos de danza folclórica de diversas universidades del país, entre otros.³¹¹

En la actualidad, los grupos experimentales citados han desaparecido, pero la escuela permanece y sigue siendo un centro importante de formación de bailarines, además de que sigue programando maestros extranjeros para impartir diversas técnicas.

En respuesta al apoyo y generosidad de Amalia Hernández, varios artistas le hicieron reconocimientos, como el homenaje que le rindieron los compositores contemporáneos en enero de 1979 dentro del V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, y ante la presencia del presidente José López Portillo, por su "solidaridad y desinterés".³¹² El propio Nikolais declaró en esas fechas, a raíz de una invitación: "Admiro y respeto la labor que Amalia Hernández viene desarrollando desde hace más de tres años. Es muy difícil encontrar personas que como ella patrocinen el arte tan desinteresadamente; por lo que estaré aquí en su escuela cuantas veces me lo pida, y seguiremos colaborando con ella enviándole los maestros que solicite para la superación de la danza moderna en México".³¹³

Homenaje y declaraciones, así como varias cartas de apoyo a Hernández se daban en el contexto de un conflicto laboral que se vivía en el interior del BFM. Un grupo de cincuenta y seis de sus bailarines, que incluía a los de una compañía que trabajaba con sede en Acapulco y también era dirigida por Hernández, habían sido despedidos en diciembre de 1978 por su intento de conformar un sindicato para defenderse del "autoritarismo" y "explotación" de que eran objeto. Los "disidentes" exigieron su reinstalación y una auditoría al BFM; acusaron a Hernández de no respetar sus derechos laborales, plagiar obras coreográficas y explotar con fines comerciales la danza tradicional en beneficio de su "empresa capitalista", el BFM.

En respuesta los abogados de Hernández (quien nunca se presentó a las averiguaciones) los acusaron de "asociación delictuosa, secuestro, amenazas, difamación y sabotaje", y ofrecieron la liquidación a los cincuenta y seis bailarines, quienes la rechazaron.

El conflicto se desarrolló a lo largo de 1979 y 1980; en la prensa (especialmente en el diario *Excelsior*, apoyando a los bailarines inconformes) e instancias legales y laborales se entabló una guerra entre ambas partes que involucró a otras organizaciones, como a sindicatos universitarios que dieron su apoyo a los "disidentes", y la Confederación Regional de Obreros y Campesinos, a Amalia Hernández.³¹⁴

Además de resistir este y otros conflictos laborales, el BFM ha recibido duras críticas por parte de especialistas de la danza tradicional, como Marcelo Torreblanca, quien defendía los derechos de los indígenas, creadores originales de esa danza,³¹⁵ y de cronistas que atacaban "el concepto de *showbusiness*" de la compañía.³¹⁶

Sin embargo, Amalia Hernández y el BFM han conseguido un lugar privilegiado en el mundo entero; es la única compañía mexicana que ha logrado internacionalizarse y ha viajado a casi todos los países del mundo como "embajadora oficial". Su permanencia se debe a la propia Hernández, al equipo de trabajo que ha constituido, incluyendo a bailarines y bailarinas de gran calidad, y a que, aunado a su talento coreográfico, "tiene una cualidad más, única, un sentido teatral magnificante que imprime al espectáculo un ritmo ascendente y brillante".³¹⁷

Ella siempre se ha distinguido por ser "obsesiva y perfeccionista" en su trabajo, y las más de setenta obras que ha creado en su vida han seguido el mismo proceso (incluyendo las coreografías de las óperas *La Traviata* para el National Arts Center de Ottawa y *Moctezuma* para la Compañía de Ópera de Boston):³¹⁸

Cuando estoy proyectando una coreografía, pienso en ella todo el tiempo; durante el día me la paso tarareando las melodías e incluso sueño con los movi-

mientos. Si algo queda pendiente no puedo estar tranquila; necesito estar segura de que no hay errores y de que la obra corre bien. Una coreografía nunca se termina de corregir, pueden pasar años y se le pueden seguir haciendo cambios.³¹⁹

Por eso ha centrado su vida en el BFM y dice, con su sentido del humor, que no ha hecho "otra cosa en estos cincuenta años. Bueno, he tenido tres hijos, que también cuestan trabajo, pero éstos no costaron tanto tiempo".³²⁰

Asimismo, el equipo de apoyo es fundamental para que la propuesta dancística de Hernández tenga resultados en escena y, consciente de ello, se ha rodeado de las personas indicadas para lograr una gran calidad en la producción de cada obra. Además de la coreografía, se pone gran cuidado en la música y en los diseños y practicidad de vestuario y escenografía; la compañía es autosuficiente en todos los aspectos técnicos y cuenta con una infraestructura de varias toneladas de equipo.³²¹

Amalia Hernández es una mujer con don de mando que ha sido capaz de mantener una férrea disciplina dentro del BFM, porque considera que es el único medio para mantener la unidad en la compañía y el espectáculo, "producto de una disciplina que nada debe alterar y que es indispensable... sin [ella] un espectáculo no puede tener calidad profesional".³²² Por eso se le ha caracterizado como una mujer "con la gracia etérea de una joven bailarina y la habilidad estratégica para el combate de un general de división".³²³

Todo esto ha significado que la compañía sea una de las pocas que sobrevive a nivel internacional desde la década de los cincuenta, cuando surgió la teatralización de la danza tradicional en el mundo. Continúa presentándose durante largas temporadas en los foros más importantes; su impacto es tal, que con meses de anticipación se venden las localidades del Royal Drury Lane Theatre de Londres, el Metropolitan Opera House, el Carnegie Hall, el City Center, el Madison Square Garden y Radio City de Nueva York, entre muchos otros; comparte foros y festivales con las compañías más afamadas, como el Ballet Bolshoi y el Royal Ballet; y es invitada obligada a los festivales y concursos internacionales. A Hernández se le ha comparado con Ninette de Valois y el BFM se encuentra entre las cinco compañías más importantes del mundo.

Estos triunfos superaron, en mucho, las expectativas de Hernández, quien sostiene que nunca hace planes a largo plazo, y "lo hice todo como algo natural, poco a poco. Primero bailaba por gusto, luego profesionalmente y después empecé a componer mis propios ballets",³²⁴ hasta llegar a constituir una enorme compañía y un nuevo género en el campo dancístico. Estos logros le valieron, entre numerosísimos premios y reconocimientos, el Premio Nacional de las Artes en 1992. Ella y Guillermina Bravo son las únicas, entre todos los artistas de la danza mexicana, que lo han recibido.

¿En qué estriba el éxito de Amalia Hernández y su BFM? Cristina Pacheco escribió al respecto en 1978: años atrás había presenciado una función en una universidad norteamericana y fue testigo de cómo los hispanoamericanos y mexicanos asistieron "como quien va rumbo a la tierra prometida".³²⁵ En la función

adoptaron de pronto un gesto orgulloso. Casi podría afirmar que a partir de esa noche los estudiantes mexicanos pisaron un poquito más fuerte en el *campus*. De hecho el triunfo del BFM les había dado la oportunidad de afirmarse frente al poderoso, de mostrar un lado más interesante [...] ese que no se fabrica ni se compra porque tiene su raíz y su origen en un concepto ancestral de la vida y la muerte [...]. El BFM se muestra no sólo como un maravilloso espectáculo artístico, sino como una embajada cultural que denota el espíritu, el talento y la disciplina de su creadora.³²⁶

Este comentario refiere al concepto que maneja Amalia Hernández en sus obras y que apela a un sentimiento de "orgullo e identidad nacional", basado en la nostalgia y la necesidad de afirmarse frente al otro. Por otro lado, en entrevista con Pacheco, Hernández aseguró que la danza, "como mensajera, puede ser tanto o más efectiva que las palabras"³²⁷ y, en el caso del BFM, la efectividad ha sido enorme y ha tenido incidencia en la construcción de los metadiscursos con los que los mexicanos se explican su realidad y con los que se sienten identificados; ha contribuido a modificar el imaginario de los espectadores mexicanos que pretenden verse a sí mismos en una fiesta permanente y dinámica, y se enorgullecen de su cultura.

Este proceso no es igual para los espectadores extranjeros, quienes gustan de esa danza, según Hernández, porque "representa la riqueza de México".³²⁸ Ellos no se identifican con la danza en los mismos términos, pero también se emocionan con el poder del cuerpo y porque el espectáculo les despierta el deseo de participar en la fiesta escenificada. Es un proceso de intercambio emocional y emocionante que se da entre artistas y público participante.

El BFM es compañía de una sola coreógrafa; Amalia Hernández es la autora de todas las obras del repertorio. Aunque cada montaje ha seguido su propio proceso, en general todas han iniciado con la investigación antropológica que realizaron ella y su equipo de apoyo. Han viajado por el país para grabar, filmar y fotografiar la música, danza e indumentaria de diferentes regiones y, después, ella las ha recreado para la escena. En sus montajes recupera los movimientos y diseños de los danzantes autóctonos y reelabora los elementos de la cultura popular con fines teatrales.

Según Felipe Segura, el repertorio de Hernández está dividido en cuatro grupos: los ballets prehispánicos, los de raíces prehispánicas, los populares

mestizos de diversión y los teatralizados. Los primeros están basados en la investigación de códices, arqueología y cerámica mesoamericanas. Los segundos recuperan danzas de origen prehispánico que actualmente se presentan en las comunidades indígenas del país. En los terceros conjunta el ambiente de fiesta original y el virtuosismo de los bailarines; son obras que se agrupan por regiones del país y que conservan su estilo. Y los últimos, en los cuales personajes populares, guiados por un argumento, escenifican "danzas pantomímicas".³²⁹

Así, en su repertorio lo mismo caben las "reconstrucciones imaginarias" de danza prehispánica, imposible de conocer en la actualidad, que la representación de las sobrevivientes que, llevadas al foro, sufren modificaciones sustanciales. Para ella, son precisamente estas danzas indígenas las que constituyen un mayor reto, pues en comparación con los bailes mestizos, no tienen como punto de partida "un motivo alegre y lleno de movimiento".³³⁰

Para los bailes populares mestizos, Hernández exige la especialización de los bailarines de danza folclórica, por el virtuosismo individual y de coordinación grupal que ella requiere. Las danzas pantomímicas han sido concebidas por Hernández a partir de sus propios argumentos y, muchas veces, recurriendo a los conocimientos y habilidades que otras técnicas dancísticas brindan a sus intérpretes.

Por eso, Amalia Hernández ha declarado en varias ocasiones que "la coreografía en el BFM combina el estudio histórico con la creatividad".³³¹ Sostiene que su punto de arranque es la observación directa de la danza tradicional, así como las aportaciones de informantes y de otras manifestaciones artísticas en las que es posible basarse para recrear el movimiento. Ese acercamiento e investigación le sirven para encontrar "soluciones y explicaciones"³³² de la danza misma.

Analiza los elementos comunes que se presentan en una danza tradicional, que ella llama "su estilo profundo" (porque ahí radica su fuerza), y las causas que provocan ese estilo. Así es como define el carácter, que recupera y desarrolla coreográficamente, para "enriquecer" la danza original con fines teatrales. Selecciona las danzas y los movimientos para lograr los contrastes que se requieren para un espectáculo colorido y diversificado, el cual no puede ser repetitivo, pues "lo que busca el público es la sorpresa, lo nuevo".³³³

Elabora el argumento para unir y desarrollar dramáticamente danzas, música y canciones, y define el estilo "realista o estilizado" de la obra, que debe tener congruencia con todos los elementos que participan en el hecho escénico, incluyendo vestuario, escenografía e iluminación.³³⁴

Amalia Hernández ha aclarado constantemente que la danza tradicional sólo lo puede ser en su contexto, "en la región de origen, bailando el día de su

motivación"; cuando se le desprende de ahí y se lleva al foro debe ceñirse a las leyes escénicas, porque de lo contrario "simplemente se vuelve nada".³³⁵ Esto incluye "el sentido de los intérpretes", quienes en la danza tradicional cumplen un ritual o un placer, y en la danza teatral el fin de "transmitir al público una vivencia, una emoción, [pues] el artista baila para los demás".³³⁶

Para ella, la danza y las otras artes son medios de expresión del creador, quien se halla en busca de la perfección y trabaja por su deseo de "dar a los demás", lo cual, según Hernández, justifica el "sacrificio" y la dedicación total de los artistas a su trabajo y, en el caso de la danza, al entrenamiento disciplinario diario.³³⁷

Hernández explica su propuesta artística como el resultado de sus estudios teatrales con Seki Sano (en los inicios de su carrera), de donde tomó elementos para trasplantar la danza tradicional y hacer del foro "una ventana" de México.³³⁸ Al estudiar el arte prehispánico, "me di cuenta de que tenía no solamente que estudiarlo sino también vivirlo, hacerlo propio" (reproducirlo) y, más tarde, transformarlo con conocimientos y elementos técnicos dancísticos para llevar "al máximo" esa danza, "desarrollar sus fuerzas, tradiciones" y "talentos".³³⁹

Compara este proceso con el que han seguido otras artes. Se refiere al caso de Rufino Tamayo, quien pinta las formas y colores mexicanos pero no los copia sino que los interpreta "para que su fuerza crezca": "ésa ha sido mi lucha, tratar [de que la danza tradicional] sea algo grandioso, a la altura de lo que es México".³⁴⁰

Amalia Hernández considera que un coreógrafo o coreógrafa no puede dejar de bailar; ella dejó de hacerlo en el foro a mediados de los sesenta debido a un accidente que tuvo uno de sus bailarines, quien durante una función se cortó con un machete; "en ese momento me di cuenta de que o era directora o bailarina. Desde ese día tomé mi decisión y jamás, pero jamás, he vuelto a bailar".³⁴¹

Sin embargo, durante muchos años continuó tomando clases de danza y, en los setenta, se inició dentro del yoga, como práctica corporal y porque se convenció con su filosofía y su intento por lograr una "armonía con la naturaleza y seguir sus leyes. Creo que el que no lo hace se aniquila. A mí me interesa conservarme en forma porque siento la obligación de seguir trabajando para el Ballet".³⁴² El yoga le abrió una puerta para la reflexión, y en la década de los ochenta se refugió en un monasterio, donde estudió en profundidad su filosofía, "casi me sentía Gandhi, pero como tengo mucho trabajo y no puedo dejar el Ballet",³⁴³ salió de su retiro. Sin embargo, "está totalmente convencida de que un ser supremo la protege" por el nivel espiritual que ha alcanzado y su "karma positivo".³⁴⁴

Amalia Hernández es una mujer de ideas firmes y, a lo largo de su vida, ha considerado que la danza es su modo de expresión. En 1960 definió su vocación como sangre: "El arte es sangre. A mí me ha llevado a ser bailarina folclórica mi amor compulsivo por México. Hay mujeres mexicanas que se expresan con veinte hijos. Yo bailando".³⁴⁵ En 1985, dijo que con la danza trataba de dar "lo profundo" de ella misma, y la definía como su misión espiritual.³⁴⁶ Para ella, la misión de los artistas es buscar la perfección, lo que pretende con su danza.

La presencia de Amalia Hernández siempre ha sido impactante; lo fue sobre el foro como bailarina y lo es ahora a sus ochenta años. Después de largo tiempo de no dar entrevistas, en 1997 aceptó una; la periodista Dora Luz Haw la describió con gran tino: "Su mirada rasga, traspasa, cuestiona y ordena. No dice, se siente; no juzga, se burla. Se dice débil, pero su fuerza golpea, su amabilidad resulta sospechosa. Amalia Hernández es una mujer de poder. Su edad desaparece cuando habla, el éxito sostiene su discurso, sus frases nunca se tambalean, pareciera impenetrable".³⁴⁷

Haw también hace referencia a su apariencia "femenina" y el cuidado que pone en todos los detalles de su vestido y peinado, lo que habla del sentido teatral de Amalia Hernández y la conciencia de saberse vista. Niega ser vanidosa, "porque mi madre nos educó para ser humildes. Ella nos decía que éramos unas changuitas muy feitas, quizá por eso siempre me compré ropa y sombreros, no quería quedarme soltera".³⁴⁸ Y Amalia Hernández tuvo cuatro maridos con los que surgió "como separación reiterada, una cortina de celos, porque ha preferido conservar el escenario".³⁴⁹

Yo al amor le huyo porque siempre que da, tira bocabajo. Es un problema muy grave que tiene el ser humano, es más, creo que no existe como tal, ya que puede haber amistad, cariño, respeto, comprensión y ternura, pero ¿qué es el amor? Las ilusiones de la juventud son muy bonitas, pero son eso, ilusiones [...] Siempre me reclamaban "primero el ballet, primero el ballet, primero el ballet", y así fue; nunca me dejé dominar ni destruir.³⁵⁰

La dedicación de Amalia Hernández a su compañía ha sido total. Incluso en 1960 declaró que su marido era el BFM, porque ahí están sus mayores intereses; "están 180 muchachos de talento y están mis hijos".³⁵¹

Ella supo "organizar su vida como madre, coreógrafa, bailarina, administradora y esposa"³⁵² para seguir su trabajo. Lo logró porque "metió" a sus tres hijos al BFM, "porque no puedo meter el Ballet a mi casa".³⁵³ Ella se siente orgullosa de haberlo logrado y de nunca haber abandonado a sus hijos.³⁵⁴

La mayor, Norma López, es pieza fundamental del BFM desde 1960, y actualmente es la directora artística. El segundo hijo, José Luis Martínez, "de-

ció no saber nada del Ballet y se hizo economista; desde joven fue muy independiente".³⁵⁵ La tercera hija, Viviana del Llano, es bailarina del BFM, además de participar en su red organizativa. Además, se ha incorporado el nieto de Amalia Hernández, Salvador López López (hijo de Norma), como director administrativo y coordinador de giras. Eso le ha permitido a Amalia Hernández vivir una vida familiar y profesional integrada y, al mismo tiempo, le ha representado un apoyo, especialmente ahora que tiene problemas de salud, su única preocupación.³⁵⁶

Seguramente el esfuerzo que le ha significado lograr esa integración en su vida, es lo que la hace considerar a la "misión" de una madre como trascendental, y ver la maternidad como una forma de expresión de las mujeres.³⁵⁷

Además, ella extiende su maternidad a las y los integrantes de su compañía, pues "siempre los cuido, los protejo de sí mismos; siempre he sido mamá"³⁵⁸ de todos ellos. Y se siente "una Coatlicue"³⁵⁹ porque su influencia permanece en el campo dancístico mexicano a través de numerosos grupos que siguen el modelo de su compañía. Quizá, en el fondo, ese sentimiento maternal de Amalia Hernández recupera la lección que una vez le dio su madre: "Las mejores mujeres son madres y maestras"³⁶⁰ y ella cumple con los dos requisitos.

Belleza y dolor de Ana Mérida

A pesar de que Ana Mérida no volvió a ocupar un puesto burocrático tan importante después de su salida del Departamento de Danza del INBA en 1964, y que tampoco logró constituir un grupo estable, hasta el momento de su muerte mantuvo su prestigio dentro del campo dancístico. Su participación en la desaparición de la compañía oficial de danza moderna y su distanciamiento respecto de sus ex integrantes, le significaron la pérdida de espacios para desarrollar un trabajo continuo como coreógrafa. Pero aun así, su trabajo tenía reconocimiento, inclusive de Guillermina Bravo, quien en sus duras críticas a la danza moderna mexicana de los años cuarenta y cincuenta, siempre consideró que su "hermana" tenía un lugar aparte:

Ana Mérida hacía cosas diferentes y muy buenas, inspiradas en cuadros de su padre, o sea, en la pintura nuevamente, pero muy de su invención. Es decir, inspirada también en temas mexicanos nada más que de otra forma [a la del Ballet Nacional]... Ana siguió otro movimiento, el que siguió también su padre aparte de la Escuela Mexicana de Pintura, que hoy vemos perfectamente válido y que le daba obras de otro tipo de belleza un tanto poetizadas o melodramáticas [y] menos realistas de lo que pretendía el BNM.³⁶¹

Ese nacionalismo "menos realista" ha sido visto de manera diferente por otro importante participante del movimiento de la danza moderna, el compositor Guillermo Noriega, quien ha hablado sobre el nacionalismo "superficial" que sólo tomaba "elementos de colorido y de ritmo, de movimiento y los pone porque son muy bonitos, muy clásicos, como Tamayo, por ejemplo". El prototipo de este nacionalismo en la danza era Ana Mérida.³⁶²

Guillermina Bravo ha reconocido que la primera danza moderna logró tener un gran impacto ante los espectadores, principalmente por la intervención de "bailarinas muy bellas como lo era Ana Mérida";³⁶³ Raúl Flores Canelo sostenía que aunque "no había grandes danzas, había grandes divas"; una de ellas era Mérida, en quien tenían puestos los ojos "funcionarios, pintores, músicos, literatos y público".³⁶⁴ Ella siempre se distinguió por su "belleza poco común y una inquieta e inquietante personalidad"³⁶⁵ las cuales, según Josefina Lavalle, se manifestaban en el foro y transformaban el espacio "al solo movimiento acompasado, armónico, lento y al mismo tiempo firme de solamente un brazo que Ana desplazaba, mientras su figura erguida, estática, llenaba cada una de las partículas de un escenario que se desbordaba en vibraciones".³⁶⁶

Tras varios años de casados, Ana Mérida se separó de Antonio Luna Arroyo; y siguieron tres matrimonios más, sin hijos. Sólo procreó a una niña, cuyo poético nombre, Ana Luna, evoca a la propia Mérida en el impactante personaje que le valió tantos elogios. Precisamente *La balada de la luna y el venado* la había creado durante su embarazo, razón por la que le tenía un cariño especial.³⁶⁷

Respecto de su trabajo coreográfico, que ha sido caracterizado como "narraciones visuales",³⁶⁸ en 1976 declaró que "todo movimiento artístico parte del folclor"³⁶⁹ y en 1983 que en sus obras retomaba la danza tradicional, en tanto expresión de las raíces de la cultura mexicana, y la reelaboraba para crear una danza nueva. Para lograrlo, partía de los argumentos:

Yo hacía danza moderna con ideas y movimientos míos, como yo pensaba que debía ser la danza inspirada en temas populares que yo consideraba que nos daban una identidad propia; así hice varios ballets como *Norte*, *Las danzas jaliscienses* y la serie de tres baladas que estaban basadas en tres historias. [*La balada de los quetzales*, *La balada de la luna y el venado* y *La balada del pájaro y las doncellas*.]³⁷⁰

Mérida decía que en los cincuenta existió una interrelación de la danza con literatura, música y pintura, porque todos los artistas buscaban la identidad nacional. El objetivo era crear una danza

que nos pudiera identificar en cualquier parte del mundo como una danza mexicana [nacionalista]... Existían tantas cosas de donde poder tomar temas [...] Yo me dediqué más a las cosas mayas, me gustaba trabajar las cosas prehispánicas. *La balada de la luna y el venado* es una danza universal, y al mismo tiempo nacional; sigue vigente la danza del venado, aunque yo la haya recreado [...] La danza moderna tenía una trayectoria preciosa. Se llenaban los teatros, y había una gran comunicación entre el público, el bailarín, los artistas y los intelectuales.³⁷¹

Como en muchas otras declaraciones, en esta entrevista Mérida habló de Guillermina Bravo y las diferencias existentes en las propuestas escénicas de ambas. Con frecuencia recurría al nombre de Bravo y su pasado común para dar legitimidad a su trabajo; seguramente la respetaba como artista, y al plantearse como igual a su "rival", fortalecía su posición.

Sin embargo, también criticaba el giro que había tomado la danza contemporánea, fundamentalmente bajo la influencia de Bravo. Para ella, la danza que se creó a partir de los sesenta era muy diferente de la que ella idealizaba de la década anterior, debido al énfasis en el trabajo técnico, principalmente, en la escuela Graham. Esto significó una ruptura con el pasado, que en 1983 veía con nostalgia:

[Los bailarines] se dedicaron a la técnica y olvidaron el pasado, negaron lo que había atrás; no hay ningún grupo que siga con lo anterior, hubo una gran dispersión de toda la gente y se olvidó lo nacionalista. Nosotros educamos un público para la danza, que nació con nosotros; iba a ver danza muy accesible y muy bella, aunque mal bailada porque no teníamos técnica. Ahora van a ver muy buenos bailarines pero no gustan las coreografías. No hay un público de danza moderna ni fuerza de cohesión en la danza.³⁷²

Un año después de la entrevista, guiada por la nostalgia y su afán de difundir el trabajo que habían realizado las y los artistas de la danza de su generación, Mérida impulsó la realización del programa de televisión *Época de oro*, de la Unidad de Televisión Educativa de la SEP. Era una serie de doce programas con reposiciones de las obras más representativas de Waldeen, Anna Sokolow, Guillermina Bravo (cuya resistencia logró vencer), Guillermo Arriaga, Rosa Reyna, Farnesio de Bernal, Josefina Lavalle, Evelia Beristáin, Raúl Flores Canelo y ella misma. Gracias a esos programas las generaciones actuales de bailarines y coreógrafos mexicanos pueden acercarse aunque sea parcialmente a la danza que les dio origen.

Durante su vida, Ana Mérida desarrolló diversas actividades. Hasta 1959 había participado, como bailarina y coreógrafa, en varias películas, además de

La corte del faraón, como *Un beso en la noche* y *Bésame mucho* dirigidas por Gabriel Martínez Solares; como coreógrafa en *Piel canela*; y *La viuda celosa*, en la cual bailó en una coreografía de Waldeen. Asimismo, desarrolló varios trabajos dentro de la televisión y, cuando ocupó la jefatura del Departamento de Danza, impulsó la creación de varios programas de radio y televisión para difundir la danza.

También tuvo una importante actividad como maestra, tanto dentro del INBA como de otras instituciones públicas y privadas. Impartió las primeras clases de muchos de los y las bailarinas que llegarían a distinguirse en diversos momentos de la historia de la danza escénica quienes, a pesar de su fama de "temperamental",³⁷³ le guardan admiración y respeto. Desde 1946 elaboró diversos proyectos en apoyo a la educación dancística, tanto en México como en Guatemala (1950), muchos de los cuales se llevaron a la práctica.

Mérida atrajo el interés de fotógrafos y pintores, quienes la utilizaron como modelo; entre ellos, Carlos Mérida, Alfredo Zalce y Diego Rivera. Este último creó su famosa obra de caballete *La danza moderna* (1952), donde aparece una Ana Mérida multiplicada y en movimiento.³⁷⁴

Aunque sin continuidad, Mérida siguió trabajando como coreógrafa hasta los años ochenta. En 1966, a pesar de sus diferencias, Guillermina Bravo la invitó a trabajar con el Ballet Nacional. En esa ocasión Mérida creó una de sus obras mejor logradas, *Bernarda* o *La casa de Bernarda de Alba* (m. Joaquín Rodrigo y Miles Davis; guión Lizandro Chávez Alfaro, según el drama de Federico García Lorca; diseños Antonio López Mancera), "por su valor estético y por su contenido profundamente humano"³⁷⁵ que "electrizó al público".³⁷⁶ Debido al éxito, después repuso esta obra con varias compañías.

A este estreno seguiría el trabajo conjunto que realizó con Carlos Gaona en 1968, cuando crearon la obra *Ballet de Etiopía* y fundaron el Ballet Folklórico de ese país, por invitación de Su Majestad Haile Selessie I, quien la condecoró por su trabajo, lo cual recordaba con gran emoción.³⁷⁷ La obra y la compañía etíopes se presentaron en México durante la Olimpiada Cultural de 1968 (cuya coordinadora general fue Ana Mérida), que mostró al público mexicano manifestaciones folclóricas de todo el mundo (asistieron cincuenta y seis grupos y cerca de seis mil bailarines). Otra de ellas también contó con su participación, pues Mérida formó el Ballet Cantos y Danzas de Israel que representó a la comunidad judía de México en 1968, y lo dirigió por varios años.

Desde su salida del INBA en 1964, Mérida descubrió "el idioma ya no del cuerpo sino del verbo"³⁷⁸ que la llevó a escribir poesía y publicar en 1970 su libro *Mi verdad* (dedicada a sus padres), motivada por el mismo impulso que la había llevado al foro. "Cuando yo bailaba sentía que daba una parte de mi vida. Esa misma necesidad de dar me impulsa actualmente a escribir."³⁷⁹

Cuatro años después de hacer esas declaraciones, en 1976, algo inusitado sucedió en su vida: regresó al foro como bailarina en el papel de la Luna en la obra de teatro *Bodas de sangre* de García Lorca. A pesar de que la obra tuvo críticas adversas, así como la "cosa rarísima" que bailaba Mérida, "como interpretando los versos que dice la luna",³⁸⁰ significó para ella un renacimiento. Vestida de blanco volvió a bailar; "cuando logró ese momento todo quedó en el olvido: los meses sobre una plancha de acero, la silla de ruedas de la que pensó no volverse a parar porque 'si no puedo bailar, no me interesa caminar'; la soledad de su casa, la tristeza que sufre desde la muerte de su madre"³⁸¹ (ocurrida a principios de los setenta).

Desde su lesión en 1947 había aprendido a "vencer sus dolencias" y en 1962 fue intervenida quirúrgicamente y sentenciada a no poder bailar: "Nadie puede imaginar lo que significaron esas palabras. Desde que tienes conciencia empiezas a entrenar tu cuerpo para expresar tus inquietudes artísticas y de pronto te dicen 'hasta aquí'. He sufrido mucho por dejar de bailar".³⁸²

Mérida se negaba a ser considerada un "mito" (porque son "lejanos, duros, fríos") y prefería ser vista "como una mujer que ama, que quiere ser amada, que tiene una hija a la que adora y una nietecita de nueve meses. Que treinta años de su vida dedicó a la danza y que allí dejó su semilla".³⁸³ Sin embargo, las afirmaciones de la periodista Nadia Piemonte contradicen eso:

En un mundo como el del espectáculo Ana Mérida no ha podido sacudirse la antigua pátina del divismo. Llevando encima un cliché que parecía haber desaparecido. Una mezcla de Eleonora Duse y decadentismo. Danuziana. Un personaje, quizá, difícil y discutible, pero ciertamente fascinante. Su rostro etéreo y diáfano, la mirada inquieta y oscura. La voz extraña, modulada por tonos que saben a dolor y desmayo, la teatralidad y la lucha que no cesa.³⁸⁴

Y su lucha era contra la amargura y "esa soledad que tanto me pesaban" y sólo podían desaparecer con el trabajo: "bailar aunque sea de vez en cuando"; hacer coreografía, que es "la verdadera creación en la danza"; y transmitir sus conocimientos, "como si fuera amor". En esa ocasión, también Ana Mérida habló sobre los tres sucesos más importantes de su vida: "haber tenido los padres que tuvo, su hija y que 'Dios me haya seleccionado para bailar'".³⁸⁵ Además su "vida quieta" había cambiado "por el mundo en movimiento de los niños", sus nietos Francisco y Karla, que la llenaban de felicidad.³⁸⁶

En 1975 Mérida creó *Equilibrio en punto negro* (m. Saint-Saëns y Brahms) con la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana de la ADM; en 1976 y 1979, la Compañía Nacional de Danza (CND) del INBA repuso *La balada de la luna y el venado* (interpretada por los primeros bailarines Laura Urdapilleta y

Jorge Cano), y en 1977 *La casa de Bernarda de Alba*. Además, la CND estrenó en 1979 *Profecía* (m. Jorge Sarmientos; texto Carlos Monsiváis; esc. y vest. Carlos Mérida) en homenaje a su padre, la cual se presentó en México y en Guatemala, donde recibió una condecoración como mejor espectáculo internacional en 1985.

El trabajo que realizó Ana Mérida en la CND le permitió acercarse a sus jóvenes integrantes y transmitirles sus maduros conocimientos. Una de las bailarinas de esa compañía, Cecilia Lugo, quien después se convertiría en una talentosa coreógrafa de danza contemporánea, recuerda el impacto que recibió al participar en el elenco de *La casa de Bernarda de Alba* a finales de los setenta:

Se abrió para mí otra posibilidad, una posibilidad más de emoción que de técnica [...] Era una mujer, que a sus [casi sesenta] años tenía una vitalidad, fuerza y voluntad impresionantes. Parecía como de mi generación. Era una diva, una auténtica, la reina del mundo [...] Profesionalmente influyó mucho en mis obras porque tratan de mujeres reprimidas. En ellas se dio una extroversión femenina, una necesidad de gritar nuestra verdad y eso ha sido para mí un gran descubrimiento.³⁸⁷

La gran presencia escénica de Ana Mérida pudo apreciarse de nuevo en 1979, cuando se vio obligada a suplir a la bailarina que interpretaba el papel de Bernarda en su obra.

En 1983 Mérida creó *Chorros* (m. Heitor Villalobos), estrenada en el Festival Internacional Cervantino; y *Ausencia de flores*, en homenaje a José Clemente Orozco, presentada en Guadalajara. Como maestra y coreógrafa, trabajó en la Universidad de Guanajuato y el Grupo de Artes Escénicas de ese estado (1969 y 1974), donde repuso varias de sus obras; con el Ballet Folklórico de Colima montó *Bonampak* en 1987.

Además, trabajó en el área de promoción (en la CND, el Festival Internacional Cervantino y varios programas de televisión); hizo coreografía para teatro y cine (como la película *Gringo viejo*, dirigida por Luiz Puenzo en 1983). Como actriz protagonizó la película *Santo Oficio* dirigida por Arturo Ripstein, y recibió la Diosa de Plata en 1973 por su actuación. Obtuvo varios reconocimientos del INBA, y la Universidad de Colima le otorgó el grado de doctora Honoris Causa (1989). Cuando se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989 se integró a él y fungió como jurado y asesora, cargos que de nuevo la llevaron a acercarse a las y los jóvenes bailarines y coreógrafos.

El 12 de agosto de 1991 Ana Mérida murió en la ciudad de México. Era el fin de una vida creativa y polémica, pero también llena de dolor. Su lesión en la columna vertebral, con la que aprendió a bailar y a vivir, que afrontó

con gran dignidad y que la obligó a terminar su carrera como bailarina, la acompañó hasta el final.

Llevo mis labios ya secos
de tanto gritar y gritar
y nadie responde
a mi grito
con este gritar sin gritar.

Llevo mis ojos ya secos
de tanto llorar y llorar
y nadie responde
a mis ojos
con este llorar sin llorar.

Llevo mi cuerpo ya seco
de tanto dolor y dolor
y nadie responde
a mi cuerpo
con este dolor sin dolor.

Ana Mérida³⁸⁸

La bruja y su desesperante humanidad: Guillermina Bravo

Guillermina Bravo es una mujer sencilla, sin ornatos ni artificios, y de gran inteligencia. Es una intelectual pero lo niega,³⁸⁹ porque reivindica ante todo la inteligencia del cuerpo; para ella, lo que cuenta es "la vida física" y ha "anulado la contradicción, por lo menos personalmente, entre lo psíquico y lo físico. Hay un todo. No creo en la separación espíritu-cuerpo".³⁹⁰ Vive muy atenta "a lo que mi organismo dice. Creo que el sistema muscular y esquelético que uso en mi trabajo es muy inteligente y lo que él pide, lo hago".³⁹¹

En 1979 el escritor Alberto Dallal, uno de sus más fervientes admiradores y seguidor desde hace años del trabajo del BNM, la describió con precisión:

[Es] un ser que vive intensamente y que contagia a los demás de la agilidad mental y de esa superactividad que la caracterizan [...] Camina con rapidez por la calle, fuma muchísimo, regaña, piensa todo el tiempo en sus coreografías. Su voz, ronquisima, agrade; sus ideas, espetadas siempre en pleno rostro del inter-

locutor, a veces escandalizan, a veces fascinan [...] Es un trozo de desesperante humanidad. Nunca descansa y siempre tiene la respuesta más inteligente, la más agresiva en la boca. A flor de piel, su crítica hiere. La gente que la rodea debe ser lo suficientemente fuerte para no sucumbir. Con una frase casi ingenua, Guillermina, sin rodeos, sin máscaras, acaba con el más pintado.³⁹²

Todos dentro de la danza mexicana la llaman "la bruja", porque parece tener poderes sobrenaturales que le han permitido mantener a su compañía por cincuenta años, crear coreografías vitales que han marcado las vidas de bailarines y espectadores, convencer a funcionarios, fundar instituciones y decir verdades contundentes. Es una "bruja fascinante"³⁹³ que sabe dar vida y una "bruja insaciable" que exige lo mismo que da. Por eso tiene un lugar privilegiado en la danza mexicana; nadie se escapa a su encanto ni deja de intimidarse ante su fuerza.

En la década de los ochenta, la correlación de fuerzas del campo dancístico se reacomodó con el surgimiento de numerosos grupos independientes de danza contemporánea, irreverentes y jóvenes, que buscaban nuevos caminos. En contraposición a ellos, su entusiasmo e inestabilidad, el BNM y dos compañías subsidiadas más se consolidaban como las fuerzas hegemónicas de la danza contemporánea mexicana.

La irrupción de los nuevos grupos que renegaban del BNM y la técnica Graham, y que estaban dispuestos a todo para bailar, provocó las críticas de Guillermina Bravo, quien consideraba que carecían de formación, rigor y profesionalismo. Pero además, tomó acciones precisas; en 1991 fundó el Centro Nacional de Danza Contemporánea en Querétaro, con la intención de apoyar la profesionalización de la danza contemporánea, que poco a poco se apoderaba del panorama artístico del país. En 1994 hacía el diagnóstico de la situación:

Veo en los grupos independientes una falta de estabilidad, producida por la pésima situación económica en la que sobreviven los bailarines y a su falta de preparación técnica. Esto último constituye un gravísimo problema para las nuevas generaciones de ejecutantes que se preparan sobre metodologías sumamente pobres y mal empleadas y de inmediato, en medio de su caos muscular, quieren explorar posibilidades que suponen vanguardistas.³⁹⁴

Bravo reconoce y aprecia a los bailarines y sus esfuerzos. Su intención y la de los integrantes del Ballet Nacional era dar una alternativa de solución (en sus propios términos) mediante su trabajo pionero en Querétaro, el cual ha permitido la formación de nuevos bailarines y bailarinas y el cultivo de un público mayor para la danza. El reto de vencer obstáculos y prejuicios ha estimulado su trabajo.

Ahora Guillermina Bravo está dedicada de lleno a ese proyecto; cree en él y pone toda su energía y prestigio para sacarlo adelante. Sin embargo, desde 1991 ha dejado de hacer coreografía, pues además del esfuerzo que exigen la escuela y la compañía, está involucrado un problema de honestidad: "Mi cuerpo ya no está para investigar, ya no me responde como debería responderme, tengo setenta y siete años y soy bastante cuerda". Ella concibe a un coreógrafo o coreógrafa como

un investigador de su propio cuerpo. Para no repetirse, para poder realmente inventar nuevos lenguajes, tiene que trabajar con su cuerpo muy rigurosa y profundamente; de otro modo cae en cosas muy superficiales o en lo que le dé cada bailarín, en vez de que ese bailarín parta de una forma y sobre esa explore y sea creativo. Yo no creo en los coreógrafos que dirigen desde una silla.³⁹⁵

Si bien han sido enriquecidas por los y las intérpretes, todas las obras de Guillermina Bravo han sido concebidas en su propio cuerpo, a manera de laboratorio. Ha bailado todo su repertorio antes que los propios bailarines, porque su danza siempre ha partido de sí misma. Cada movimiento e intención, con toda su belleza, su grado técnico de dificultad, su fuerza y expresividad, nació de ella.

Sabe que en su vida artística llegó el momento de cambiar de rumbo, modificar su estética, empezar de nuevo,³⁹⁶ pero también sabe que si su cuerpo no puede participar con la misma energía y disposición de siempre, no lo logrará. Como no se hace concesiones, no ha vuelto a hacer coreografía.

En 1996, al cumplir setenta y cinco años de edad, la danza contemporánea mexicana y las instituciones culturales del país le rindieron a Guillermina Bravo uno más de los homenajes que ha recibido en su vida; ella fue el elemento de cohesión para que se diera la inaudita reunión de todos ellos. Durante el año entero que duró el homenaje nacional, el cual culminó con el otorgamiento del doctorado Honoris Causa de la Universidad Veracruzana, se reconcilió con los jóvenes bailarines y coreógrafos. Éstos crearon obras especiales para honrar a "la bruja", pero también para tratar de entenderla, ahondar en ella y expresarla en sus múltiples facetas. Por primera vez, por medio de la danza se hizo referencia a su homosexualidad; los jóvenes se atrevieron justo cuando Guillermina Bravo es la figura más respetada en la danza mexicana que cobra la forma y fuerza de un mito.

En general nunca se habla sobre las preferencias sexuales de Bravo, quizá porque en México "la identidad sexual pública de las mujeres no existe fuera de las relaciones heterosexuales",³⁹⁷ pero es un hecho que ha sabido vivir libremente su sexualidad. Es quizá, por eso, una "mujer de corazón de hombre":

Las mujeres de corazón de hombre [entre los indios piegan canadienses] no comparten el recato, la sumisión, la dulzura, el pudor y humildad de su sexo. Son agresivas, atrevidas y audaces. Mujeres que no se contienen ni en sus palabras ni en sus actos: algunas de ellas orinan en público como si fueran hombres, cantan canciones de hombres e intervienen en conversaciones masculinas. Este comportamiento corre parejo con un dominio perfecto tanto de las tareas masculinas como de las femeninas que realizan. Aspiran a ser más virtuosas que las demás mujeres y en caso de adulterio, no temen ser arrastradas por la plaza pública, pues son conocidas por saberse defender por sí solas cuando se les acusa de brujería.³⁹⁸

En el homenaje lo mismo se bailó con lirismo una Guillermina Bravo "húmeda" que "se entregó por dignidad y desencanto a los brazos de su mismo sexo" (*Breves instantes*, del grupo Delfos), que se la sacó del "nicho-clóset" por medio de "una estética travestida al analizar [sus] gestos y movimientos" (*Piensa en Marlon Brando*, de Leticia Alvarado, Lorena Glinz y Lidya Romero), sin faltar el eterno cigarro que la acompaña y que ella fuma "como la mujer del puerto".³⁹⁹ También se bailó a la Guillermina Bravo "hacedora de la danza"⁴⁰⁰ en un trío de mujeres (*Nicolasa*, de Cecilia Lugo), pero no se recuperó a la hogareña, capaz de cocinar y con una vida cotidiana que comparten muchas mujeres, aunque no tengan "corazón de hombre".⁴⁰¹

Guillermina Bravo tuvo dos hijos con Carlos Sánchez Cárdenas, Claudia y Lucio: "Fui madre vieja, tuve dos hijos, una a los treinta años y otro a los cuarenta. Imagínate, tuve dos hijos únicos, todo lo que prohíbe Freud lo hice".⁴⁰² Tiene un sentimiento de culpa porque "mis hijos vivían muy abandonados [...] desde el punto de vista práctico. A veces hacía giras y los tenía que dejar. Cuando regresé del viaje por la URSS, China y Europa encontré a mi pobre hija flaca y débil. Fue horrible".⁴⁰³

Durante esa gira, en diciembre de 1957, Bravo escribió a Sánchez Cárdenas sobre los amores que había dejado en México y los que la acompañaban:

Aquí me tienen en Nochebuena, definitivamente triste, pero llena de amor por ustedes, cerquisima de ustedes y siendo yo misma y mi niña, mi niña y tú como centro de mi vida, mezclados en mi sangre y mi pensamiento... [Estoy] aquí, sola, pensando en ustedes y repasando en mi mente lo que he recorrido de mundo y humanidad en los cinco meses y catorce días que ha durado la gira... [Y] ¿cómo he de sentirme sola esta Nochebuena, sí, al igual que con el tuyo, mi ser está amasado con tanta humanidad?⁴⁰⁴

El amor a su familia, su trabajo y sus ideas la obligaban a tratar de integrar todas sus actividades. De Sánchez Cárdenas siempre recibió apoyo "como jefe

de familia, independientemente de mis ideas políticas, con las cuales no estuve de acuerdo en una etapa de mi vida". Durante su matrimonio de treinta años, ese apoyo se tradujo en la posibilidad de tener "una vida propia, independiente y artística", pero aun así, una "vida de malabarista":

Al mismo tiempo que me dedicaba a la danza tenía que atender a mi hija, y después a mi hijo, en medio de unas pobrezas tremendas. Además mi marido, como militante político, a cada rato iba a dar a la cárcel. Pero yo jamás faltaba a un ensayo ni a una clase. Atendía a Sánchez Cárdenas en la cárcel por un lado, y a los hijos por el otro... y hasta al gato. No te puedo decir cómo, pero lo hacía; no había otro remedio.⁴⁰⁵

Guillermina Bravo también en el amor tiene conceptos muy claros. Lo considera "un don" y sabe disfrutar la relación de pareja y "sus tribulaciones", siempre y cuando ese amor surja de "dos independencias. Si eso no se respeta, la vida se convierte en un infierno". Dice que hay pruebas muy duras para las parejas, como la cotidianidad que "es capaz de borrar toda huella de erotismo. Si ese elemento no se mantiene fresco, hay que cambiar, cada diez o quince años, siempre y cuando la pareja lo entienda así, sin agresiones, sin abandono".⁴⁰⁶

Aunque Guillermina Bravo no tiene frustraciones "porque lo que he tenido que hacer, lo hago",⁴⁰⁷ hay algo que le "agarra adentro". Se siente incapaz de decir más cosas porque no entiende al mundo actual y eso le impide concebir otro de los hilos secretos que le han permitido crear más de sesenta coreografías "para experimentar algo diferente técnica y emocionalmente". Se duele porque no lo puede hacer justo cuando la sociedad, "que siempre ha sido tan atarantada, parece que por fin despierta".⁴⁰⁸

Considera que su función como coreógrafa es exponer y expresar al mundo cambiante en el que vive; convoca a los jóvenes bailarines y coreógrafos a hacerlo conscientemente; les pide reflexión y autoanálisis para incorporar a la danza dentro de un proyecto nacional, participar con él, sustentarlo y alcanzar un peso definitivo dentro del arte y la cultura del país.⁴⁰⁹

También de la muerte ha hablado Guillermina Bravo. No la desea ni la teme. Está segura de que va a morir dentro de la danza. Cree que "lo que permanece de uno es lo que uno hace. Nunca he pensado personalmente ni he tenido ambiciones en el sentido de tener cosas. Siempre estoy preocupada sobre lo que voy a hacer al día siguiente".⁴¹⁰ Por eso dice que no tiene "tiempo de elucubrar", ni de elaborar "metafísica al respecto". Señala que lo importante es

dejar algo que pueda continuarse haciendo. El arte. La obra. Creo que todos poseemos un sentido de trascendencia. En alguna forma, cada ser en la vida

deja algo. En el arte es más complicado. En realidad, creo que en el arte es otra naturaleza y yo vivo en un arte en que las cosas se ven distintas: la muerte se ve como algo que te va a alcanzar pero no importa que te alcance. Es una aventura más, probablemente la más importante porque es definitiva y no la puedes cambiar... A menos que nos vayamos al Tlalocan.⁴¹¹

La primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas de la danza moderna surgió bajo el impulso de sus maestras Waldeen y Sokolow; ellas les descubrieron un camino nuevo, lleno de retos y obstáculos. Pero fueron ellas, las alumnas, quienes anduvieron esos caminos, enfrentaron los retos y vencieron los obstáculos.

Todas ellas, mujeres incansables y creativas, dieron una lucha feroz por construir el campo dancístico mexicano y desarrollarlo. Crearon sus compañías y escuelas, defendieron sus conceptos, y trazaron una línea que se mantiene y diversifica a través de varias generaciones.

Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida son parte medular de esa línea. Dedicaron su vida a esa causa y, cada una con sus propias formas y motivos, abrieron brecha a muchas otras mujeres y hombres para que, como ellas, encontraran la plenitud en la danza.

Notas

- ¹ José Rogelio Álvarez (dir.), "Lamberto Hernández", en *Enciclopedia de México*, México, 1978, p. 403.
- ² Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, "Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta", en *Siempre!*, núm. 1303, México, junio de 1978, p. 34.
- ³ Amalia Hernández, en Fernando Aranzabal, "Amalia Hernández quiso ser bailarina del circo a caballo", en *Excelsior*, México, 13 de mayo de 1978, pp. 1 y 2-B.
- ⁴ Luis Suárez, "México baila", en *Vanguardia*, México, 17 de junio de 1993, p. 14-A (original de marzo de 1960).
- ⁵ Amalia Hernández en Charla de danza con Amalia Hernández, conducida por Rosa Reyna, México, CENIDI Danza-INBA, 9 de julio de 1985, inédita.
- ⁶ "Mexicana. Una orgía de colorido. Bailes e incitantes ritmos indígenas y españoles", en *Politiken*, Copenhague, 10 de octubre de 1965, traducción del BFM, incluido en el expediente del BFM, CENIDI Danza-INBA.
- ⁷ Gabriela Aguirre Cristiani, "El Ballet y su creadora", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1994, p. 18.
- ⁸ Fernando Aranzabal, *op. cit.*
- ⁹ Alberto Dallal, "¡Bravo, Guillermina!", en *Artes Escénicas*, núm. 3, año 1, México, septiembre-octubre 1987, p. 6.
- ¹⁰ Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, "Entrevista con Guillermina Bravo. 'No pienso en la muerte, importa la vida y la obra'", en *Reforma*, México, 19 de marzo de 1994, p. 10-D.
- ¹¹ *Idem.*
- ¹² Alberto Dallal, "¡Bravo, Guillermina!", *op. cit.*, p. 5.

- ¹³ Guillermina Bravo, en Eugenia Pérez Olmos, "Guillermina Bravo, piedra angular de la danza", en *El Nacional*, México, 22 de noviembre de 1996, p. 41.
- ¹⁴ Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, *op. cit.*
- ¹⁵ *Idem.*
- ¹⁶ Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de danza moderna, 1959, p. 13.
- ¹⁷ Adela Salinas Salinas, "Ana Mérida: la reina del mundo", en *Siempre!*, s/f.
- ¹⁸ *Idem.*
- ¹⁹ Ana Mérida, en "Festival de las Artes. Ana Mérida habla de la danza moderna", en *Esto*, México, p. 5.
- ²⁰ Ana Mérida, en Nadia Piemonte, "'Nací marcada por el destino; tenía que ser bailarina o no ser nada': Ana Mérida", en *Excélsior*, México, 27 de enero de 1976.
- ²¹ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 16.
- ²² Carlos Mérida, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", en *El Universal Ilustrado*, México, 20 de julio de 1920, cit. en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDIAP-INBA, 1990, p. 31.
- ²³ "Festival de las Artes. Ana Mérida habla de la danza moderna", *op. cit.*
- ²⁴ *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, México, INBA/SEP, 1986, p. 303.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 312-313.
- ²⁶ Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México: el nacionalismo", tesis, México, UNAM, Facultad de Filosofía, 1983, p. 179.
- ²⁷ Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 34.
- ²⁸ Guillermina Bravo, en César Delgado, *Guillermina Bravo. Historia oral*, México, CENIDI Danza-INBA, 1994, pp. 20-21.
- ²⁹ *Idem.*
- ³⁰ Waldeen, en César Delgado, *op. cit.*, p. 26.
- ³¹ Larry Warren, "Anna Sokolow and the Foundation of Modern Dance in Mexico", en *International Conference on Dance Research*, México, CENIDI Danza-INBA, 1987, p. 169.
- ³² Folleto del Teatro de las Artes. Escuela de danza, bajo la dirección de Waldeen, México, 1942.
- ³³ Lola Bravo, "Así llegué a la luna (Recuerdos de Seki Sano)", en *Seki Sano 1905-1966*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 56.
- ³⁴ Xavier Icaza, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 168.
- ³⁵ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 28.
- ³⁶ Ana Mérida, en *ibid.*, p. 107.
- ³⁷ *Excélsior*, México, 1945, cit. en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 107.
- ³⁸ Guillermina Bravo, en César Delgado, *op. cit.*, p. 25.
- ³⁹ Guillermina Bravo, en Rafael Madrid, "Entrevista a Guillermina Bravo", en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 199, México, INBA/Dirección de Literatura, 23 de septiembre de 1981.
- ⁴⁰ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 35.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 37.
- ⁴² Lin Durán, en Kena Bastien, "Lin Durán", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 21), 1989, p. 56.
- ⁴³ Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, Historia de la Revolución, vol. 16, México, El Colegio de México, 1982, p. 28.
- ⁴⁴ Ley de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura del 30 de diciembre de 1946 que entraría en vigor el 1º de enero de 1947, publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1946.
- ⁴⁵ El Ballet Waldeen estaba integrado por los y las bailarinas Guillermina Bravo, Ana Mérida, Evelia Beristáin, Josefina Martínez Lavalle, Beatriz Flores, Lin Durán, Grishka Holguin, Gabriel Houbard, Abel Almazán y Miguel Córcega. Los colaboradores eran Carlos Mérida, Julio Prieto,

Dasha, Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak, Manuel Álvarez Bravo y Seki Sano. El apoyo de la SEP había sido de 150 pesos. Los patrocinadores mencionados en el programa de mano eran: Vicente Lombardo Toledano, Sebastián Sampallo (embajador de Brasil), el senador Manuel R. Palacios, Margarita Urueta de Villaseñor, Gustavo Baz, senadores y diputados federales de la CTM. Además el grupo fue apoyado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Seki Sano, Carlos Mérida y Antonio Luna Arroyo. Según el programa de mano, el Ballet Waldeen rendía homenaje al presidente Manuel Ávila Camacho y al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.

- ⁴⁶ Carlos Chávez, "Bellas Artes", 1948, documento mecanografiado, 9 pp., en Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza.
- ⁴⁷ Programa de mano cit., en Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986, p. 113.
- ⁴⁸ Carta de Waldeen a Guillermina Bravo, 1º de enero de 1947, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 46.
- ⁴⁹ Programa de mano, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México*, op. cit., p. 113.
- ⁵⁰ Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "El problema del nacionalismo en la danza moderna en México", en *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*, México, CENIDI Danza-INBA, 1987, p. 132.
- ⁵¹ Lin Durán, "El viaje en profundidad", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Xalapa-Camden, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, julio-septiembre de 1996, p. 72.
- ⁵² Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el arte*, núm. 12, México, INBA, 30 de noviembre de 1952, p. 106.
- ⁵³ Antonio Luna Arroyo, 1947, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 31.
- ⁵⁴ Amalia Hernández, en Luis Suárez, op. cit.
- ⁵⁵ Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", op. cit., p. 182.
- ⁵⁶ Carlos Jiménez Mabarak, en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, México, UNAM (Textos de danza, 5), 1982, p. 45.
- ⁵⁷ Josefina Lavalle, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, México, CNCA, 1999.
- ⁵⁸ Evelia Beristáin, en *ibid.*
- ⁵⁹ Carta de Waldeen a Carlos Chávez, fechada el 12 de marzo de 1947 en Hollywood, California, en Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza-INBA.
- ⁶⁰ Carta de Waldeen a Guillermina Bravo, fechada el 10 de mayo de 1948, cit. en Patricia Cardona, op. cit., p. 52.
- ⁶¹ Guillermina Bravo, en César Delgado, op. cit., p. 25.
- ⁶² Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", op. cit., p. 193.
- ⁶³ Folleto *Espacios Danza*, México, 1949.
- ⁶⁴ Ana Mérida, en *idem.*
- ⁶⁵ Guillermina Bravo, en *idem.*
- ⁶⁶ La nota anónima dice: "Creo indispensable dejarle a Usted esta nota personal traicionando una confidencia que se me hizo, pero es indispensable que Usted lo sepa. Guillermina se fue de viaje acompañada de su 'amigo' Carlos Sánchez Cárdenas, un joven director del P.C., muy activo, entusiasta, inteligente y peligroso. De allí se deducen tres resultados: 1o. El grupo—más o menos puritano—se siente ofendido, y, además con una falta de disciplina. 2o. El punto de vista artístico de Guillermina se ve alterado por el punto de vista social de Sánchez Cárdenas—o por lo menos muy forzado—. 3o. Han hecho propaganda—como es su obligación como miembros de un Partido político..." La nota está manuscrita e incompleta, sin fecha ni firma, dirigida a Carlos Chávez, con el membrete de la Subdirección del INBA. Carta tomada del Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza-INBA.
- ⁶⁷ Guillermina Bravo, en César Delgado, op. cit., p. 32.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

- 70 Guillermina Bravo, 1944, en Lola Bravo, *op. cit.*, p. 56.
- 71 Guillermina Bravo, en César Delgado, *op. cit.*, p. 28.
- 72 *Idem.*
- 73 Oficio de renuncia dirigido a Carlos Chávez, 16 de enero de 1948, Fondo Carlos Chávez, CENIDI Danza-INBA.
- 74 Marcelo Torreblanca, en Patricia Cardona, "Marcelo Torreblanca: la verdadera técnica de la danza mexicana radica en el natural ejercicio físico de los indígenas", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, p. 141.
- 75 Eugenia Pérez Olmos, *op. cit.*, p. 41.
- 76 Josefina Lavalle, "Los misioneros se van de gira", en *Tramoya*, *op. cit.*, p. 63.
- 77 Declaración de principios del INM, 1948, cit. en Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", en *Novedades*, México, 24 de junio de 1956.
- 78 Raúl Flores Canelo, en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, *op. cit.*, p. 44.
- 79 Raúl Flores Guerrero, "Danza para el pueblo", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 22 de marzo de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, p. 21.
- 80 Guillermina Bravo, 1974, cit. en Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit.*, p. 119.
- 81 Guillermina Bravo, en Víctor Cejas Reyes, "Via crucis", en *La Prensa*, México, 1º de enero de 1953, p. 22.
- 82 Guillermina Bravo, en Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", *op. cit.*
- 83 Guillermina Bravo, en Rafael Madrid, *op. cit.*, p. 3.
- 84 Guillermo Palomares en Charla de danza con Guillermo Palomares, conducida por Felipe Segura, México, 19 de abril de 1989, CENIDI Danza-INBA, inédita.
- 85 Programa de mano del Acto Inaugural de los II Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución, Estadio Olímpico de la Ciudad de los Deportes, organizado por la SEP y la Dirección General de Educación Física, 4 de noviembre de 1949.
- 86 Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, pp. 180 y 181.
- 87 Guillermina Bravo, 1955, cit. en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 109.
- 88 Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, p. 183.
- 89 Raúl Flores Guerrero, "Danza por Mozart", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 7 de octubre de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 188.
- 90 Raúl Flores Guerrero, "El mensaje de Ballet Nacional", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 20 de diciembre de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, pp. 45-50.
- 91 "En *La nube estéril* el Ballet Nacional presentó una pieta de auténtico fruto ideológico y social", en *El Universal*, México, 6 de diciembre de 1953.
- 92 Antonio Rodríguez, "La maestra rural y Guernica en el Ballet", en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1953.
- 93 Julio Lazeta, "El Ballet Nacional en Bellas Artes", en *El Popular*, México, 9 de diciembre de 1953.
- 94 Benito Suárez, "Macartismo en el INBA: un atentado contra el arte mexicano", 1954.
- 95 "Un Malo muy mal suspendió *Rescoldo*. Con criterio de burócrata anticuado impidió que se estrenara un ballet", en *Ovaciones*, México, 17 de diciembre de 1954, p. 6.
- 96 Prisciliano, "TV Radiópolis. Protesta por la suspensión del programa *Cita que pasaba Canal 5*", en *Novedades*, México, 10 de marzo de 1956.
- 97 Guillermina Bravo, 1955, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 108.
- 98 Guillermina Bravo, en Raquel Tibol, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", *op. cit.*
- 99 *Idem.*

- ¹⁰⁰ David Alfaro Siqueiros, 1956, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 65.
- ¹⁰¹ Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", op. cit., p. 183.
- ¹⁰² Raquel Tibol, "Sorprendente la temporada de danza", en *Novedades*, México, 27 de julio de 1958.
- ¹⁰³ Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", op. cit., y Anadel Lynton, "Carlos Gaona", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 22), 1990.
- ¹⁰⁴ Raquel Tibol, "Faltas y aciertos de la temporada", en *Novedades*, México, 16 de diciembre de 1956.
- ¹⁰⁵ "El Ballet de Bellas Artes", en *Jueves de Excelsior*, México, 20 de noviembre de 1956.
- ¹⁰⁶ "Tres coreografías de danza moderna (INBA) llevarán a Hollywood", en *Cine Mundial*, México, 11 de diciembre de 1956.
- ¹⁰⁷ Raquel Tibol, "Heterogeneidad en la X Temporada de Danza", en *Excelsior*, México, 7 de septiembre de 1958.
- ¹⁰⁸ Antonio Rodríguez, "La danza sin subsidio: empresa de artistas audaces", en *El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1959.
- ¹⁰⁹ Raúl Flores Guerrero, "Cartas sobre la danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, enero de 1956, en Raúl Flores Guerrero, op. cit., p. 170.
- ¹¹⁰ Raúl Flores Guerrero, "Ellas: más que un ballet, un vodevil. *Braceros* de Guillermina Bravo es un nuevo éxito", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 8 de septiembre de 1958, en Raúl Flores Guerrero, op. cit., p. 247.
- ¹¹¹ Ana Mérida, "Plan de reorganización de la ADM", 1949, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 141.
- ¹¹² *Ibid.*, p. 142.
- ¹¹³ *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, op. cit., p. 362.
- ¹¹⁴ Programa de mano, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 126.
- ¹¹⁵ Ana Mérida en documento sobre una encuesta realizada a Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo, 1950, sin más datos.
- ¹¹⁶ Wanderer, "Danza moderna", México, 5 de diciembre de 1949.
- ¹¹⁷ Celestino Gorostiza, cit. en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 74.
- ¹¹⁸ Andrés Soler, cit. en *idem*.
- ¹¹⁹ Ana Mérida en documento sobre una encuesta realizada a Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo, 1950, sin más datos.
- ¹²⁰ Amalia Hernández, en *idem*.
- ¹²¹ *Idem*.
- ¹²² Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", op. cit., p. 193.
- ¹²³ Rocio Sagaón, en Margarita Tortajada Quiroz, op. cit.
- ¹²⁴ El elenco del Grupo Experimental era en 1950: Ana Mérida, Beatriz Flores, Elena Noriega, Helena Jordán, Roseyra Marengo, Rocio Sagaón, Guillermo Arriaga, Guillermo Keys, Ricardo Luna, Alfonso de la Vega y Rosalío Ortega.
- ¹²⁵ Antonio Luna Arroyo, op. cit.
- ¹²⁶ *Ibid.*, pp. 45-46 y 132-133.
- ¹²⁷ Miguel Covarrubias, op. cit., p. 107.
- ¹²⁸ Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 43.
- ¹²⁹ Guillermina Peñalosa en Charla de danza con Guillermina Peñalosa, conducida por Felipe Segura, México, CENIDI Danza-INBA, 4 de junio de 1985.
- ¹³⁰ Roseyra Marengo en Charla de danza con Roseyra Marengo, conducida por Felipe Segura, México, CENIDI Danza-INBA, 16 de abril de 1985.
- ¹³¹ Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 50.
- ¹³² Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", op. cit., p. 193.

- ¹³³ Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 115.
- ¹³⁴ Bambi, "El ballet en México. Opina Carletto Tibón", *cit. en* Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 234.
- ¹³⁵ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 143.
- ¹³⁶ Raúl Flores Guerrero, "Forma e idea en la danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 6 de diciembre de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 43.
- ¹³⁷ Raúl Flores Guerrero, "Quinteto", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 19 de diciembre de 1954, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 112.
- ¹³⁸ *Ibid.*, p. 113.
- ¹³⁹ David Alfaro Siqueiros, 1956, *cit. en* Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 65.
- ¹⁴⁰ Catay, "A escena", en *Cine Mundial*, México, 16 de agosto de 1956.
- ¹⁴¹ Tulio de la Rosa en Charla de danza con Tulio de la Rosa, conducida por Felipe Segura, México, CENIDI Danza-INBA, 11 de abril de 1988.
- ¹⁴² "Valor plástico de *La balada de los quezales*", en *Cine Mundial*, México, 6 de diciembre de 1957.
- ¹⁴³ Ramón Ortiz, "Diego proyecta pintar desnuda a la Pinal", en *Cine Mundial*, México, 25 de noviembre de 1956.
- ¹⁴⁴ Luis Sánchez Arriola, "Nacionalismo coreográfico", en suplemento "Diorama en la Cultura" de *Excelsior*, México, 23 de febrero de 1957.
- ¹⁴⁵ Raúl Flores Guerrero, "Danza: *El Encuentro*", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 23 de diciembre de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 197.
- ¹⁴⁶ Ana Mérida, en "¿Qué es la danza moderna mexicana? Encuesta realizada entre los más destacados coreógrafos mexicanos", en *Tunkul*, núm. 2, año 1, México, 15 de noviembre de 1956, pp. 1-4.
- ¹⁴⁷ Ramón Ortiz, "Junta hoy para el lio del Ballet Mexicano", en *Cine Mundial*, México, 1º de agosto de 1957.
- ¹⁴⁸ Ramón Ortiz, "Aplazan fecha para la danza moderna", en *Cine Mundial*, México, 28 de mayo de 1958. En 1972 Ana Mérida habló sobre el origen de su lesión: "No crea que no bailo por gusto, sino porque ya no puedo. En 1947, durante la presentación de [*La balada del Pájaro y las doncellas*] me lastimé la columna vertebral por bailar sin haber calentado los músculos previamente. Desde entonces tuve que tomar calmantes para mitigar el dolor cuando bailaba, hasta que después de regresar a una gira por Venezuela en 1955 [1957], estornudé y no pude caminar más. Tres meses estuve inmóvil y un año con corsé de aluminio. Afortunadamente recobré el movimiento. Desde entonces dejé la profesión de bailarina"; Ana Mérida, en María Teresa Ponce de Hurtado, "Ana Mérida y sus recuerdos", *El Sol de México*, México, pp. 1 y 2. Seguramente esa lesión sensibilizó a Ana Mérida para ayudar a otras bailarinas, como a Roseyra Marengo, a quien por causa del asma que la aquejaba le impedían ingresar en la ADM. A pesar de que Ana Mérida no conocía a Marengo, dijo que era su sobrina y le permitieron formar parte de la Academia; Roseyra Marengo, en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
- ¹⁴⁹ Luis Suárez, *op. cit.*
- ¹⁵⁰ Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 112.
- ¹⁵¹ Miguel Covarrubias en suplemento "Revista Mexicana de la Cultura" de *El Nacional*, *cit. en* Patricia Aulestia, "Miguel Covarrubias. Su lección", en Miguel Covarrubias, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, MOP, 1987, pp. 219-220.
- ¹⁵² Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- ¹⁵³ 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, *op. cit.*, pp. 373-374.
- ¹⁵⁴ Raúl Flores Guerrero, "Negación y afirmación de la danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 15 de noviembre de 1953, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 25.
- ¹⁵⁵ Programa de mano del Ballet Moderno de México, México, Sala Chopin, 21 y 28 de agosto y 4 y 11 de septiembre de 1952.
- ¹⁵⁶ Gerónimo Baqueiro Föster, "Música. La temporada de danza de Waldeen", en *El Nacional*, México, septiembre de 1952.
- ¹⁵⁷ Juan José Arreola, "Ballet Moderno de México", s/f, expediente del Ballet Moderno de México, CENIDI Danza-INBA.

- 158 Raúl Flores Guerrero, "Negación y afirmación de la danza", *op. cit.*, pp. 23-27.
- 159 *Idem.*
- 160 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 161 *Idem.*
- 162 Luis Suárez, *op. cit.*
- 163 Programa de mano del Ballet de México, en inglés, s/f, expediente del Ballet de México, CENIDI Danza-INBA.
- 164 "Comienza a realizarse el proyecto de crear un 'Ballet' consagrado a la televisión mexicana", en *Cine Mundial*, México, 16 de octubre de 1957.
- 165 Ramón Ortiz, "Está en marcha el ambicioso plan coreográfico en televisión", en *Cine Mundial*, México, 16 de diciembre de 1957, p. 2.
- 166 Sydney Johnson, "Mexico's Very Modern Folk Dance Ballet", en *The Montreal Star*, Montreal, 28 de agosto de 1958; Jean Béraud, "Troupe mexicaine de danseurs, chanteurs et guitaristes plaisants", en *La Press*, Montreal, 26 de agosto de 1958.
- 167 Entre los funcionarios presentes estaban licenciado Ricardo Torres Gaytán, oficial mayor de Economía y representante del ramo; general Tirso Villagrán, director de Turismo; licenciado Álvarez Acosta, director del INBA; Zita Basich, jefa de Danza del INBA; José Muñoz Zabato, subdirector del Ceremonial de Relaciones Exteriores; los embajadores de Alemania, Bélgica, Bolivia, Colombia, Brasil, El Salvador, Checoslovaquia, Dinamarca, Japón, Panamá, Uruguay, Italia, Yugoslavia, Santo Domingo y Estados Unidos; en "Recepción de honor del Ballet Moderno", en *La Prensa*, México, 9 de octubre de 1958.
- 168 Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Chicago, agosto de 1959.
- 169 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 170 Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990.
- 171 Antonio Luna Arroyo, "Cómo nació el Ballet Folklórico de México", en *Novedades*, México, 14 de enero de 1960.
- 172 Facha, "Farol de la calle", caricatura, en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 12 de septiembre de 1959.
- 173 Facha, "Farol de la calle", caricatura, en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 3 de junio de 1960.
- 174 En 1959, el BFM quedó constituido por: Amalia Hernández, directora general y coreógrafa; Celestino Gorostiza, presidente; Guillermo Arriaga, director de escena; Cabiatti, supervisor musical; Ramón Nobel, director de coro; escenógrafos, Robin Bond, Julio Prieto, Agustín Hernández y Antonio López Mancera; diseñador de vestuario, Dasha; José Luis Payán, coordinador; Juan José Arreola, textos del programa; Rafael Gaona, administrador; Otto Mayer-Serra, gerente; Leonardo Peláez, jefe de producción; Asa Zatz y López Mancera, iluminación; tres grupos musicales. Los dieciséis bailarines eran: Socorro Bastida, Artemisa Barrios, Dolores Castillo, Graciela de Velasco, Cora Flores, Amalia Hernández, Silvia Lozano, Colombia Moya, Concepción Solís, Bertha Sordez, Raquel Gutiérrez, Juan Casados, Luis Guido, Marcos Paredes, Francisco Sánchez y Florencio Iyescas. Su repertorio era: *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Fiesta veracruzana*, *El cupidito*, *Los matlachines*, *Danza del venado*, *Los quetzales*, *Los concheros*, *Danza de la pluma*, *Los sonajeros*, *El canto del pueblo seri*, *Bonampak*, *Tres toreros*, *Romance español* y *Fiesta*.
- 175 Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, "Amalia Hernández. El amor tira bocabajo", en *Reforma*, México, 13 de septiembre de 1997, p. 1-C.
- 176 Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*
- 177 Miguel Adam, "¿Ballet Folklórico... o Mexican Can-Can?", en *Novedades*, México, 8 de mayo de 1960.
- 178 "Ocurre algo extraño en el INBA, fracasan sus empresas importantes", en A.B.C., México, 9 de mayo de 1960.
- 179 "Se va de gira el Ballet Folklórico", en *Ovaciones*, México, s/f.
- 180 "Debutó con buen éxito el Ballet Folklórico Mexicano del INBA", en A.B.C., México, 19 de enero de 1960.

- 181 "Lo más destacado en música y ballet en 1960", en *Cine Mundial*, México, 10 de diciembre de 1960.
- 182 Amalia Hernández en *Charla de danza*, op. cit.
- 183 Armando de María y Campos, "Teatro. El Ballet Folklórico de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 23 de diciembre de 1961.
- 184 "Otra vez el folklore", en *Política*, México, 1º de diciembre de 1961.
- 185 Amalia Hernández, en Luis Fernández de Castro, "Notas musicales. El Ballet Folklórico emprende nueva gira", en *Excelsior*, México, 24 de diciembre de 1961.
- 186 Folleto del Ballet Folklórico de México, México, 1971.
- 187 "El Ballet Folklórico actuará en 60 ciudades de Estados Unidos", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 13 de enero de 1962.
- 188 José Hugo Cardona, "Desde las diablas", en *El Universal*, México, 11 de enero de 1962.
- 189 Felipe Segura en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 9 de marzo de 1992, inédita.
- 190 Agustín Salmón, Jr., "Renunciarán los bailarines que han salido del país", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 23 de marzo de 1959.
- 191 Luis Fernández de Castro, "Crónica musical. Sigue la tormenta en el Departamento de Danza del INBA", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 25 de marzo de 1959.
- 192 En contra de eso, Luna Arroyo dice en su libro: "El gremio mexicano ha manifestado muchas veces, en típicos comentarios a *sotto voce*, que en Ana Mérida hay más talento natural, intuición y sentido de la improvisación que genio estructurado en el estudio y la disciplina. Nada más erróneo". Enlista los autores que estudiaba Ana Mérida y trata de demostrar que tenía amplios conocimientos sobre los planteamientos de los coreógrafos más importantes de la danza moderna; en Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, op. cit., p. 61.
- 193 "Ana Mérida sufre un envenenamiento", en *Cine Mundial*, México, 25 de marzo de 1959, y C. León Quezada, "La envenenadita. Ana Mérida impulsará la danza mexicana en cine y televisión", en *Cine Mundial*, México, 25 de marzo de 1959.
- 194 Rosa Castro, "La luna y el venado", en *Siempre!*, México, 1º de julio de 1959, pp. 26 y 202.
- 195 Emilio Carballido, "El hueco de 1959 lo llena al fin un Ballet Nacional libre de las tutelas oficiales", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 8 de noviembre de 1959.
- 196 Ramón Ortiz, "Ana Mérida trabaja para un ballet auténticamente mexicano", en *Cine Mundial*, México, 31 de julio de 1959.
- 197 Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, México, Palacio de Bellas Artes, 25 de agosto de 1959.
- 198 Reglamento del Ballet de Bellas Artes, INBA, 1959.
- 199 Ana Mérida, en Héctor Anaya, "Estado actual de la danza moderna, una encuesta", en *Excelsior*, México, 31 de diciembre de 1960.
- 200 Raúl Flores Canelo, en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", op. cit., pp. 43-44.
- 201 C. León Quezada, "Pelos de punta. 25 balletistas a punto de sucumbir", en *Cine Mundial*, México, 23 de septiembre de 1959.
- 202 Antonio Luna Arroyo, "Forma y dinámica en el Ballet. Balance de una temporada", en *Novedades*, México, 17 de diciembre de 1961.
- 203 Jorge Martínez Lizardi, "Aspiración del ballet: hacer la danza pura", en *Novedades*, México, 14 de enero de 1962.
- 204 Helena Jordán, "Críticas sobre el Festival de la Danza", en *Novedades*, México, 3 de junio de 1962.
- 205 Helena Jordán, "Respuesta. Los Intocables II", en *Novedades*, México, 15 de julio de 1962.
- 206 Hans Sachs, "Fondos musicales. Crisis en la danza", en *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1962.
- 207 Lin Durán, "Festival de Danza Mexicana", en *Siempre!*, México, 30 de mayo de 1962, cit. en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990, p. 68.

- 208 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. El Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 26 de noviembre de 1962.
- 209 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excelsior*, México, 22 de junio de 1962.
- 210 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excelsior*, México, 5 de julio de 1962.
- 211 *Idem*.
- 212 Emilio Carballido, "Respeto a la danza", en *Política*, México, 1° de enero de 1963, pp. 70-71.
- 213 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Fin de la temporada del Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1962.
- 214 "Limón y la Sokolow no volverán", en *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1961.
- 215 Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine Mundial*, México, 15 de noviembre de 1961.
- 216 Víctor Reyes, "Notas de música. Innovaciones en el Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de noviembre de 1961.
- 217 Malkah Rabell, "Tres bailarinas: Ana Mérida, Rosa Reyna y Josefina Lavalle", en *Ovaciones*, México, 2 de diciembre de 1962.
- 218 "El Ballet del INBA", en *Política*, México, 1° de diciembre de 1961, p. 76.
- 219 Emilio Carballido, "Respeto a la danza", *op. cit.*
- 220 Ana Mérida, en Héctor Anaya, *op. cit.*
- 221 Antonio Luna Arroyo, "El estreno del INBA", en *Novedades*, México, 25 noviembre de 1962.
- 222 Lin Durán, "Gorostiza rectificó", en *Política*, México, 1° de mayo de 1963, pp. 80-82.
- 223 Agustín Salmón, Jr., "Escándalo por el cese del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 22 de enero de 1963, p. 2.
- 224 *Idem*.
- 225 "Los bailarines filocomunistas quieren ver 'si pega'", en *El Universal*, México, 14 de febrero de 1963.
- 226 Rosa Reyna, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*
- 227 Antonio Luna Arroyo, "El Segundo Festival de Danza Mexicana", en *Novedades*, México, 7 de julio de 1963.
- 228 *Idem*.
- 229 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excelsior*, México, 1° de julio de 1963.
- 230 Víctor Reyes, "Notas de música", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de junio de 1963.
- 231 Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
- 232 Amalia Hernández, en Luis Suárez, *op. cit.*
- 233 "Migración intervendrá en las academias de danza", en *Cine Mundial*, México, 27 de agosto de 1956.
- 234 Guillermina Bravo, en Ramón Ortiz, "La brújula marcha hacia la URSS. Acusan de comunista al Ballet Nacional", en *Cine Mundial*, México, 23 de febrero de 1957.
- 235 Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 25 de julio de 1957, cit. en Raquel Tibol, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", en *Novedades*, México, 20 de octubre de 1957.
- 236 Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 29 de julio de 1957, cit. en *ibid.*
- 237 Guillermina Bravo en entrevista, 1° de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, p. 184.
- 238 P. Gusiev, *Cultura soviética*, Moscú, 6 de agosto de 1957, cit. en carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 13 de agosto de 1957, cit. en Raquel Tibol, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", *op. cit.*
- 239 Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, 13 de agosto de 1957, cit. en *ibid.*
- 240 Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, *op. cit.*
- 241 Carta de Guillermina Bravo a Carlos Sánchez Cárdenas, París, 30 de noviembre de 1957, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, *op. cit.*, p. 88.
- 242 Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, *op. cit.*
- 243 Guillermina Bravo en entrevista, 1° de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, p. 184.

- 244 Carta de Guillermina Bravo a Raquel Tibol, Tien-Kin, China, 8 de septiembre de 1957, cit. en Raquel Tibol, "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", *op. cit.*
- 245 Mario Orozco Rivera en Charla de danza con Mario Orozco Rivera, conducida por Rosa Reyna, México, CENIDI Danza-INBA, 15 de enero de 1990.
- 246 Emilio Carballido en Charla de danza con Emilio Carballido, CENIDI Danza, conducida por Rosa Reyna, México, INBA, 24 de junio de 1990.
- 247 Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, p. 181.
- 248 Raúl Flores Guerrero, "La temporada de danza", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 24 de agosto de 1958, en Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 229-234.
- 249 Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 19.
- 250 Cynthia J. Novak, *Sharing the Dance*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990, p. 33.
- 251 Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 138.
- 252 Guillermina Bravo, en Lin Durán, "Entrevista con Guillermina Bravo", 1962, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, *op. cit.*, p. 139.
- 253 Guillermina Bravo, en Rafael Madrid, *op. cit.*, p. 2.
- 254 Por ejemplo en "Ballet", en *Siempre!*, México, 29 de julio de 1972; Luis Fandiño, en Margarita Tortajada Quiroz, "Luis Fandiño: danza generosa y perfecta", inédito. Incluso John Fealy acusó a Guillermina Bravo de no ser "auténtica" por seguir "el evangelio de Martha Graham"; en John Fealy, "Más confesiones de un crítico", en suplemento "El gallo ilustrado" de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973, p. 5.
- 255 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémima-danza*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1985, p. 145.
- 256 Guillermina Bravo, en Rafael Madrid, *op. cit.*, p. 2.
- 257 Guillermina Bravo, en "La danza empieza donde las palabras terminan. Entrevista con Guillermina Bravo", mayo de 1985, p. 146.
- 258 Guillermina Bravo, en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 164.
- 259 Guillermina Bravo, en "La danza empieza donde las palabras terminan", *op. cit.*, p. 148.
- 260 Bodil Genkel, en José Antonio Alcaraz, "La danza como arte, ciencia y técnica", en *El Heraldo de México*, México, 10 de enero de 1972, pp. 10-11.
- 261 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, *op. cit.*, p. 137.
- 262 Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 176.
- 263 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, "¡Bravo, Guillermina!", *op. cit.*, p. 10.
- 264 Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, *op. cit.*, p. 12.
- 265 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *La danza moderna*, México, FCE, 1975, p. 53.
- 266 Guillermina Bravo, en Rafael Madrid, *op. cit.*, p. 2.
- 267 *Idem.*
- 268 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, *op. cit.*, p. 142.
- 269 Patricia Cardona, "El proceso ascendente del BNM", en *El Día*, México, 18 de noviembre de 1975, secc. C, p. 15.
- 270 Christian Caballero, "Ballet: triunfo enorme de Anita Cardús", en *Guía*, núm. 7, México, 11 a 17 de agosto de 1966.
- 271 Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, pp. 147-148.
- 272 Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansiada*, México, UAM-Xochimilco, 1992, p. 71.
- 273 Juan Vicente Melo, "El heroísmo sin presupuesto. Ballet Clásico, Ballet Nacional, Ballet Independiente: una nueva manera de alabar al cuerpo", en *Siempre!*, México, 10 de julio de 1968, pp. IX-X.
- 274 Guillermina Bravo, "La danza contemporánea: una trayectoria del cuerpo hacia un propósito", conferencia incluida en el ciclo organizado por el Departamento de Danza del INBA, 6 de julio de 1972, cit. en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit.*, pp. 150-158.
- 275 "En el momento de recibir la noticia de que había sido la ganadora del Premio Nacional de Bellas

- Artes 1979, Guillermina Bravo se encontraba montando la coreografía para la obra teatral *Claudine en la escuela* que se ensayaba para estrenarla en el Teatro de la UNAM la semana próxima. Laura Zapata, Patricia Reyes Spindola y Chela Najera, las protagonistas de la obra, fueron las primeras en felicitarla. Guillermina lloró. El ensayo se suspendió, la ocasión y el pretexto lo merecían"; en Ricardo Perete, "¡Corte!", en *Excelsior*, México, 16 de noviembre de 1979.
- 276 Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 159.
- 277 *Ibid.*, p. 161.
- 278 Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, México, UNAM (Textos de danza, 2), UNAM, México, 1980, p. 38.
- 279 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, op. cit., p. 145.
- 280 Guillermina Bravo, en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 18 de abril de 1998, inédita.
- 281 *Idem.*
- 282 *Idem.*
- 283 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, op. cit., p. 138.
- 284 Guillermina Bravo, en "La danza empieza donde las palabras terminan", op. cit., p. 147.
- 285 Guillermina Bravo, en Carmen García Bermejo, "La danza es selectiva por sí misma: Guillermina Bravo", en *El Financiero*, México, 29 de julio de 1994, p. 73.
- 286 Rossana Filomarino, "Guillermina, maestra", en *Tramoya*, op. cit., p. 104.
- 287 Raquel Tibol, "Urge un público para la danza moderna", suplemento "Magazine dominical" de *Excelsior*, México, 8 de junio de 1969.
- 288 Lin Durán, "El Segundo Festival", en *Política*, México, 15 de julio de 1963, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit., p. 113.
- 289 Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p. 233.
- 290 Anadel Lynton, "Guillermina Bravo", en *Una vida dedicada a la danza 1985*, México, INBA (Cuadernos del CID-Danza, 4-7), 1985, p. 14.
- 291 Emilio Carballido, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, op. cit., p. 102.
- 292 Guillermina Bravo en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, op. cit.
- 293 Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, op. cit., p. 146.
- 294 "El ballet en México. Meditaciones sobre la danza", en *El Universal*, México, 29 de mayo de 1969.
- 295 Rosa Reyna, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, op. cit.
- 296 Valentina Castro, en *ibid.*
- 297 Margarita Tortajada Quiroz, "Leonardo Peláez", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 32), 1996, p. 100.
- 298 Luis Suárez, op. cit.
- 299 Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, op. cit., p. 46.
- 300 Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", en *El Sol de México*, México, 1º de julio de 1971.
- 301 Guillermo Keys, quien trabajó largo tiempo con el BFM, llamó así a Amalia Hernández por su papel predominante dentro de la danza mexicana, y opinó que deberían conformarse más compañías de danza folclórica, a fin de que se estableciera una "sana competencia"; en M.A.M., "La danza en la Olimpiada", en suplemento "Revista de la semana" de *El Universal*, México, 31 de marzo de 1968.
- 302 Igor Stravinsky, cit. en Programa de mano del Ballet Folklórico de México, s/f.
- 303 Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, op. cit., p. 33.
- 304 Nellie Happee en Charla de danza con Nellie Happee, conducida por Felipe Segura, México, CENIDI Danza-INBA, 15 de octubre de 1985.
- 305 Graciela Henríquez, en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", *Homenaje Una vida en la danza 1997*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 33), 1997, p. 103.
- 306 Patricia Cardona, "La década de los setenta, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana", en *Unomásuno*, México, 16 de diciembre de 1979, p. 16.
- 307 Amalia Hernández, cit. en Patricia Cardona, "La década de los setenta...", op. cit.

- ³⁰⁸ Graciela Henríquez, en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", *op. cit.*
- ³⁰⁹ Romen Rosas, en *ibid.*
- ³¹⁰ Lidya Romero, en *ibid.*
- ³¹¹ Gabriela Aguirre Cristiani, "La escuela", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, *op. cit.*, p. 96.
- ³¹² Programa de mano del V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, México, 19 de enero de 1979.
- ³¹³ Alwin Nikolais, cit. en "Phyllis Lamhut viene a México", en *Excelsior*, México, 12 de febrero de 1979, p. 7-B.
- ³¹⁴ Eduardo Camacho, "Urge que los bailarines se unan para evitar que empresarios como Amalia Hernández los vejan", en *Excelsior*, México, 24 de diciembre de 1978; "Apoyan a Amalia Hernández los miembros del Ballet Folklórico", en *Novedades*, México, 6 de enero de 1979; Eduardo Camacho, "Amalia Hernández es millonaria a costa de explotar en 20 años a generaciones de bailarines: disidentes", en *Excelsior*, México, 11 de enero de 1979, pp. 1 y 4; Eduardo Camacho, "Amalia Hernández niega la reinstalación de los 56 artistas despedidos y les ofrece un millón de pesos", en *Excelsior*, México, 13 de enero de 1979, p. 10-E; Eduardo Camacho, "Los bailarines despedidos entregaron la solicitud de auditoría en el BFM", en *Excelsior*, México, 1º de febrero de 1979, pp. 1 y 8; Eduardo Camacho, "Los disidentes del Ballet Folklórico realizarán funciones para recaudar fondos de resistencia", en *Excelsior*, México, 11 de abril de 1979, pp. 1 y 7-C; Eduardo Camacho, "Resultado de 20 años de autoritarismo y explotación, afirman. Crisis artística en el BFM; se agudiza la desertión: disidentes", en *Excelsior*, México, 20 de septiembre de 1979, pp. 1 y 8; Eduardo Camacho, "Sin solución, el conflicto entre los despedidos del BFM y Amalia Hernández", en *Excelsior*, México, 20 de febrero de 1989; Eduardo Camacho, "Amalia Hernández debe más de 5 millones en sueldos caídos a los miembros del BFM", en *Excelsior*, México, 3 de marzo de 1980.
- ³¹⁵ Patricia Cardona, "Marcelo Torreblanca. En el contexto de la danza mexicana han aparecido buitres que les roban el arte a danzantes autóctonos", en *Unomásuno*, México, 28 de enero de 1980, p. 16.
- ³¹⁶ "Ocho facetas diversas del Festival Cervantino", en *Excelsior*, México, 13 de mayo de 1980.
- ³¹⁷ Felipe Segura, "La obra de Amalia Hernández", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, *op. cit.*, p. 134.
- ³¹⁸ La coreografía de *La Traviata* (m. Verdi) la montó por encargo del National Arts Center de Ottawa, Canadá, en 1975, y la de *Moctezuma* (m. Roger Sessions, libreto Antonio Borgasen) en Boston, para la Compañía de Ópera de esa ciudad, dentro de las fiestas del bicentenario de la Independencia de Estados Unidos.
- ³¹⁹ Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, *op. cit.*
- ³²⁰ Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- ³²¹ En el Ballet Folklórico de México han participado los diseñadores: Dasha Topfer, Delfina Vargas (hermana de Amalia Hernández), Robin Bond, Antonio López Mancera, José Gómez Rosas, Guillermo Barclay, Feliciano Béjar, Miguel Covarrubias, Agustín Hernández, Luis Alaminos, Ángeles García Maroto, René Durón, Carlos Ochoa y Geoffrey Holder. En iluminación han trabajado López Mancera, Edmundo Arreguín, Thomas Skelton, Louise Goodman y Gilbert Hemsley. En música han colaborado Ramón Nobel, José Hellmer, Pedro Muñoz, Armando Zayas y Claudio Enrique Bonifax.
- ³²² Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 34.
- ³²³ Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Palacio de Bellas Artes, México, s/f, en expediente del CENIDI Danza.
- ³²⁴ Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 34.
- ³²⁵ Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 32.
- ³²⁶ *Idem.*
- ³²⁷ Amalia Hernández, en *ibid.*, p. 46.
- ³²⁸ Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, *op. cit.*

- 329 Felipe Segura, "La obra de Amalia Hernández", *op. cit.*, pp. 136-154.
- 330 Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 46.
- 331 *Idem.*
- 332 *Idem.*
- 333 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 334 Amalia Hernández, "Coreografía", *s/f*, expediente del CENIDI Danza.
- 335 Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 34.
- 336 *Idem.*
- 337 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 338 *Idem.*
- 339 *Idem.*
- 340 *Idem.*
- 341 Amalia Hernández, en Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 46.
- 342 *Ibid.*, p. 33.
- 343 Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, *op. cit.*
- 344 *Idem.*
- 345 Amalia Hernández, en Luis Suárez, *op. cit.*
- 346 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 347 Dora Luz Haw, *op. cit.*
- 348 Amalia Hernández, en *ibid.*
- 349 Luis Suárez, *op. cit.*
- 350 Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, *op. cit.*
- 351 Amalia Hernández, en Luis Suárez, *op. cit.*
- 352 Dora Luz Haw, *op. cit.*
- 353 Amalia Hernández, en Luis Suárez, *op. cit.*
- 354 Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, *op. cit.*
- 355 *Idem.*
- 356 *Idem.*
- 357 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 358 Amalia Hernández, en Dora Luz Haw, *op. cit.*
- 359 Amalia Hernández en Charla de danza, *op. cit.*
- 360 Luis Suárez, *op. cit.* Amalia Hernández murió el 5 de noviembre de 2000 cuando este libro estaba por entrar a la imprenta.
- 361 Guillermina Bravo en entrevista, 1º de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, p. 184.
- 362 Guillermo Noriega en entrevista, 17 de diciembre de 1982, en *ibid.*, p. 177.
- 363 Guillermina Bravo en entrevista, en *ibid.*, p. 184.
- 364 Raúl Flores Canelo, cit. en Patricia Pineda, "Temporada de solos", en *Reforma*, México, 26 de diciembre de 1994, p. 14.
- 365 Alberto Dallal, "El arte coreográfico en México", en *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, Caracas, CONAC, 1994, p. 112.
- 366 Josefina Lavalle, "Ana Mérida", en *Una vida dedicada a la danza 1985*, *op. cit.*, p. 27.
- 367 María Idalia, "Revive La casa de Bernarda Alba, en la coreografía creada por Ana Mérida", en *Excelsior*, México, 3 de octubre de 1976, pp. 1 y 2-B.
- 368 Alberto Dallal, "El arte coreográfico en México", *op. cit.*, p. 112.
- 369 Ana Mérida, en Nadia Piemonte, *op. cit.*
- 370 Ana Mérida en entrevista, 15 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México...", *op. cit.*, pp. 193-194.
- 371 *Ibid.*, p. 195.
- 372 *Ibid.*, p. 194.
- 373 Valentina Castro, en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*

- 374 Armando Torres Michúa y Leticia Torres Carmona, "La pintura de caballete: una crónica plástica de la mexicanidad", en *Signos. El arte y la investigación*, México, DIDA-INBA, 1988, p. 54.
- 375 Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 2 de agosto de 1966, pp. 30 y 31.
- 376 Antonio Luna Arroyo, "Festival de Danza Moderna. Bernarda de Alba, el mayor acierto de la temporada", suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1966. Esta obra originalmente tuvo el nombre de *Del rezo y los castigos*, según Christian Caballero, *op. cit.*
- 377 Ana Mérida contó a la periodista Piemonte que durante el montaje los bailarines la llamaban mamá; en Nadia Piemonte, *op. cit.* En Etiopia Mérida estuvo tres meses y el día en que se estrenó la obra "el embajador de México, a la sazón Joaquín Bernal, y yo invitamos a media humanidad. El emperador nos había prometido asistir y cumplió su palabra. Llegó con su familia, entró al Palco Imperial y mandó cerrar las puertas para que nadie viera el ballet antes que él. ¡Imagínate el soponcio! Embajadores, dignatarios, todo el mundo, afuera. Comenzó la representación. Al final el emperador me mandó llamar y me dijo: 'Señora Mérida quise observar antes que nadie el ballet que usted montó para comprobar que no había alterado el espíritu de nuestras danzas. Ahora veo que no, que su trabajo ha sido perfecto'. Y me regaló una pulsera que sólo usan los miembros de su familia. Al día siguiente volvió al teatro acompañado del mariscal Tito, presidente de Yugoslavia, quien estaba de visita oficial, del cuerpo diplomático y de todo Adiss Abeba"; Ana Mérida, en María Teresa Ponce de Hurtado, *op. cit.*
- 378 Ana Mérida, en Virginia Llerena, "Ellas. Ana Mérida", en *El Heraldo de México*, México, 28 de enero de 1973, p. 4.
- 379 Ana Mérida, en Patricia Aulestia, "¿Quién es quién en la danza? Ana Mérida", en *Cine Mundial*, México, 22 de enero de 1972.
- 380 "Bodas de sangre con la Montejo es la búsqueda del burocratismo", en *Cine Mundial*, México, 26 de enero de 1976.
- 381 Nadia Piemonte, *op. cit.*
- 382 Ana Mérida, en María Idalia, *op. cit.*
- 383 Ana Mérida, en María Teresa Ponce de Hurtado, *op. cit.*
- 384 Nadia Piemonte, *op. cit.*
- 385 *Idem.*
- 386 Ana Mérida, en María Idalia, *op. cit.*
- 387 Cecilia Lugo, cit. en Adela Salinas Salinas, *op. cit.*
- 388 Ana Mérida, "Llevo mis labios ya secos", en *Mi verdad*, México, 1970, p. 17.
- 389 Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, p. 233.
- 390 Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémima-Danza*, *op. cit.*, p. 157.
- 391 Guillermina Bravo, en Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit.*, p. 43.
- 392 Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, pp. 229-230.
- 393 Raúl Díaz, "Homenaje a Guillermina Bravo", en *El Día*, México, 11 de marzo de 1996.
- 394 Guillermina Bravo, en Gustavo Emilio Rosales, "Guillermina Bravo, en pos de la profesionalización de la danza", en *Tiempo Libre*, México, 28 de julio de 1994, p. 40.
- 395 Guillermina Bravo en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*
- 396 Gabriel Rodríguez Piña, "La danza debe participar en un proyecto nacional real", en *Excelsior*, México, 14 de noviembre de 1995, p. 9-B.
- 397 Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, p. 52.
- 398 Óscar Lewis, cit. en Patricia Pineda, "Homenaje. Bravo, Guillermina", suplemento "Revista Mexicana de Cultura" de *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1996, p. 11.
- 399 Patricia Pineda, "Homenaje. Bravo, Guillermina", *op. cit.*
- 400 *Idem.*
- 401 En 1997, la periodista Rosario Manzanos elaboró un video sobre Guillermina Bravo, y una de sus preocupaciones era que se le mostrara como una mujer hogareña.
- 402 Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, *op. cit.*

- ⁴⁰³ Guillermina Bravo, en César Delgado, *op. cit.*, p. 44.
- ⁴⁰⁴ Carta de Guillermina Bravo a Carlos Sánchez Cárdenas, París, 24 de diciembre de 1957, cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, *op. cit.*, p. 98.
- ⁴⁰⁵ Guillermina Bravo, en César Delgado, *op. cit.*, p. 44.
- ⁴⁰⁶ Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, *op. cit.*
- ⁴⁰⁷ Guillermina Bravo, en Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit.*, p. 43.
- ⁴⁰⁸ Guillermina Bravo, en Patricia Pineda, "Homenaje. Bravo, Guillermina", *op. cit.*
- ⁴⁰⁹ Guillermina Bravo, en Gabriel Rodríguez Piña, *op. cit.*
- ⁴¹⁰ Guillermina Bravo, en Evangelina Osio, *op. cit.*
- ⁴¹¹ Guillermina Bravo, en Alberto Dallal, *Fémica-Danza*, *op. cit.*, p. 157.

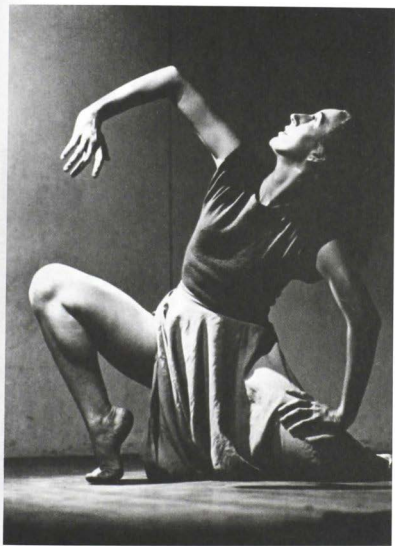


Foto 40. Guillermina Bravo. 1944.

Foto: Walter Reuter.

Tomada de Patricia Cardona, Guillermina Bravo. *Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 41.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 41. Ana Mérida en su obra *El paraiso de los negros*. 1947.

Foto: Semo.

Fototeca del CENIDI Danza.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 42. Comida fundación de la Academia de la Danza Mexicana. 1947.
Guillermina Bravo, Salvador Novo, Amalia Hernández, Carlos Chávez y Ana Mérida.
Foto: Archivo Lucio Sánchez Bravo.
Tomada de Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 21.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 43. Amalia Hernández en su obra *Los hijos del sol*. Década de 1950.
Tomada de *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, p. 40.
Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 44. Guillermina Bravo con Carlos Sánchez Cárdenas. 1950.

Foto: Archivo Lucio Sánchez Bravo.

Tomada de Patricia Cardona, *Guillermina Bravo. Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 36.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 45. Ana Mérida. Década de 1950.

Foto: Rafael.

Tomada de Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de danza moderna, 1959, p. 185.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 46. Amalia Hernández como Juana Gallo. Década de 1950.
Fototeca del CENIDI Danza.
Reproducción: Christa Cowrie.

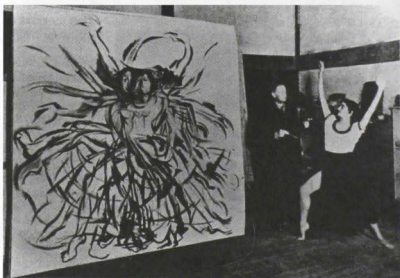


Foto 47. Diego Rivera pintando a Ana Mérida. 1952.

Tomada de Armando Torres Michúa y Leticia Torres Carmona, "La pintura de caballete: una crónica plástica de la mexicanidad", en *Signos. El arte y la investigación*, México, DIDA/INBA, 1988, p. 55.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 48. Amalia Hernández.

Tomada de *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, p. 17.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 49. Amalia Hernández y el Ballet Folklórico con los presidentes de México y Estados Unidos, Adolfo López Mateos y John F. Kennedy.

Tomada de *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, p. 50.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 50. Ana Mérida y Guillermo Arriaga en su obra *La balada de la luna y el venado*. 1962.

Fototeca del CENIDI Danza.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 51. Caricatura de Guillermina Bravo. Naranjo 1973.

Colección Luis Fandiño.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 52. Ana Mérida.

Tomada de *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, vol. 1, México, INBA/SEP, 1986, p. 252.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 53. Amalia Hernández. 1984.

Foto: Bolaños.

Fototeca del CENIDI Danza.

Reproducción: Christa Cowrie.

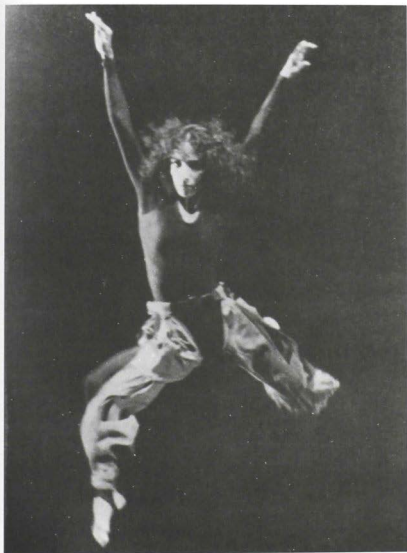


Foto 54. Antonia Quiroz en Estudio número 8. *Leona-cazadora* (1979).

Coreografía de Guillermina Bravo.

Foto: Roberto Aguilar.

Tomada de Patricia Cardona, Guillermina Bravo. *Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996, p. 111.

Reproducción: Christa Cowrie.



Foto 55. Guillermina Bravo en ensayo. Década de 1990.
Foto: Christa Cowrie.

Reflexiones finales

EL ARTE HA SIDO PRODUCIDO FUNDAMENTALMENTE POR HOMBRES, QUIENES LO HAN controlado y definido sus normas y sistemas de valoración, imponiéndoselos a las mujeres. En el caso de la danza escénica, también fueron ellos principalmente quienes desarrollaron las técnicas disciplinarias, las propuestas coreográficas, las temáticas centrales, las formas de organización y las imágenes del cuerpo predominantes.

Los criterios masculinos de belleza le daban (y dan) estatus de objeto al cuerpo femenino, motivando la "identificación de las mujeres con la objetivación estética de la feminidad",¹ manifestada por la *ballerina* dentro del ballet clásico y la bailarina de vodevil. Ambas figuras recuperaban aspectos de "verdadera feminidad" pero fetichizaban el cuerpo de las mujeres, y vistos a través de los ojos del hombre, en "el espejo de las imágenes de mujer pintadas sobre él por la mano masculina".²

Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX las mujeres desafiaron esos valores y tejieron sus propias alternativas con la danza moderna. Como señala Waldeen, las mujeres atacaron con su fuerza, "indignación moral, inteligencia, imaginación, coraje y genio creativo", se hicieron visibles en el arte³ y rompieron con los patrones imperantes en la danza escénica. Utilizaron su arte como un medio expresivo, de autoconocimiento, de creación individual y de liberación de sus cuerpos e imágenes.

En México la nueva danza se hizo presente en la década de los treinta por medio de los ballets de masas de contenido revolucionario y la danza moderna de las escuelas norteamericana y alemana, que inició una búsqueda nacionalista. Esa danza nueva creada por mujeres tuvo incidencia en el discurso del cuerpo y sus imágenes, y en la formación y consolidación del campo dancístico mexicano.

Hasta entonces la figura de mujer predominante en los teatros mexicanos era la tiple o actriz-bailarina-cantante de revista que ejercía gran seducción so-

bre los espectadores y se mostraba accesible a ellos. No necesariamente contaba con una formación académica dentro de la danza y, aunque proyectaba una imagen de liberación, su presencia en el foro se hallaba subordinada al poder y la mirada masculinos.

Las creadoras de la nueva danza tuvieron mucho cuidado en marcar la diferencia con la tiple, quien se ofrecía como carne de mujer para la mirada placentera; reprobaron su danza porque no le daban valor artístico y por sus connotaciones sexuales. Frente a la tiple, las bailarinas académicas reivindicaron razones estéticas, su capital dancístico y su profesionalismo, así como la creación de una danza "respetable" que no usara la figura central de mujer como objeto de deseo (aunque es imposible controlar la mirada del otro),⁴ sino una imagen de mujer como sujeto de la acción.

Sin embargo, en ese proceso también usaron la seducción para lograr sus fines; lo hicieron con los espectadores, críticos, artistas y funcionarios para continuar con su trabajo y obtener legitimidad y reconocimiento oficiales. Es decir, estas mujeres que "deliberadamente se instituían en sujeto y objeto de la expresión artística",⁵ utilizaron los papeles genéricos asignados como una herramienta de lucha.

La nueva danza les abrió la posibilidad de "vaciar el espejo de las imágenes masculinas y llenarlo con otras"⁶ propias, en las que las mujeres se identificaron. El proceso de transición de vaciar y llenar el espejo con imágenes nuevas y reales es complejo e implica una "mirada bizca",⁷ por la cual las mujeres dirigen su mirada a las imágenes en las que ya no se reconocen y, simultáneamente, emprenden una búsqueda creativa hacia su nueva mirada, todavía no construida del todo. (En relación con su experiencia dentro de la creación dancística, Guillermina Bravo ha expresado este proceso en su afirmación de que no tiene una imagen fija de sí misma y la descubre continuamente, pues su imagen "se hace y se deshace" según las etapas de su trabajo artístico.)⁸

Así, la danza que crearon las mujeres se conformó como "intentos por encontrar algún margen dentro de la cultura masculina y pasos hacia una liberación de ella",⁹ pero sin lograrlo plenamente, pues contenía ambivalencias "en cuanto a la imagen de mujer que presenta. La relación entre la auto-realización individual de las mujeres y su auto-afirmación cultural" no es un proceso acabado y comprende contradicciones,¹⁰ aunque tiene la capacidad de enunciar *utopías* que tienden hacia esa liberación.¹¹

La identidad femenina es la forma en que se conciben las mujeres a partir de su cuerpo y subjetividad, y está definida en función del otro, del varón. Las experiencias de cada mujer tienen su referente en la vida social y material (nacionalidad, clase, raza, religión, edad) y en la ideología patriarcal que estereotipa a hombres y mujeres; éstas interiorizan un "deber ser" en

función del otro, que acaba por negarlas e imponerles una situación de dependencia y una ética del sacrificio. A partir de su subjetividad, las mujeres elaboran sus propias experiencias según las formas impuestas de ser, sentir, pensar y hacer, y actúan sobre la realidad.¹² Desde su perspectiva posicional, interpretan y reelaboran esas formas, modifican su situación como mujeres y a su contexto histórico en movimiento.

De tal manera, la identidad de las mujeres no es estática ni expresa sólo el afuera, sino que se plantea la rebeldía como una salida; entrecruza la experiencia y la imaginación, es producto de la representación y la autorrepresentación. Como señala Lauretis, la representación subjetiva de género (o autorrepresentación) afecta su construcción social y abre la posibilidad de la autodeterminación en lo subjetivo a nivel individual y de su práctica micropolítica y cotidiana.¹³

El proceso que han seguido las mujeres en la danza nueva para crear sus propias imágenes implica la construcción de una identidad y forma de vivir nuevas, lo que conlleva un conflicto "entre el deseo por la dependencia que representa seguridad, y la lucha por la autonomía, que las lleva a la incertidumbre y la marginación".¹⁴ Los entrecruzamientos de los diversos elementos que constituyen la identidad pueden ser paradójicos, aunque conserven una coherencia propia. Así se explican las contradicciones y transformaciones en la vida y creaciones artísticas de las mujeres que han pugnado por una forma de danza que realmente las exprese.

Las artistas aquí estudiadas crearon en función de sus deseos, experiencias y necesidades (por lo que a algunas se les llegó a considerar "monstruos" o "damas de hierro" de la danza nacional)¹⁵ y, al mismo tiempo, cuestionaron el discurso hegemónico patriarcal en torno de las mujeres, que les exige "vivir para otros" como esposas y madres. Con su danza y su vida, elaboraron subversivos contradiscursos y se apartaron de las conductas tradicionales de las mujeres. Construyeron "una nueva imagen de mujer con características de autonomía y de reapropiación de su cuerpo y sexualidad"¹⁶ y debieron, como muchas otras mujeres, elaborar estrategias para mantener sus relaciones de pareja y cumplir con su papel de madres.

En sus relaciones de pareja resguardaron su independencia, se negaron a que sus compañeros se impusieran sobre ellas y sus proyectos de vida, e incluso se valieron de ellos para consolidarlos. Para vivir estas relaciones y la maternidad, las siete mujeres mezclaron formas tradicionales de la feminidad con las nuevas que ellas construían. Nellie y Gloria Campobello lo hicieron en un doble discurso: por un lado ejercieron su sexualidad alejadas de las formas tradicionales y por otro se mantuvieron atadas a éstas y las reivindicaron públicamente (con su exigencia de ser llamadas señoritas, por ejemplo).

Ambas se apartaron del matrimonio institucional y se negaron a vivir la maternidad, ya fuera por causas como el dolor de la pérdida de un hijo y su concepto de "mujer decente", en el caso de Nellie, o por la deformación corporal ocasionada por el embarazo, en el de Gloria.

Tampoco Anna Sokolow optó por la maternidad o el matrimonio (aunque sí por relaciones estables) por su necesidad de independencia y las exigencias de su carrera profesional. En contraste, Waldeen tuvo tres maridos con quienes buscó una relación idealizada, según sus afirmaciones, y sólo tuvo un hijo que creció con su padre después de la separación. Tanto las Campobello como Sokolow y Waldeen establecieron relaciones de trabajo con sus parejas (Waldeen inclusive con su hijo), compartiendo con ellos sus intereses artísticos y no sólo los afectivos: buscaron relaciones que abarcaran su vida personal y laboral.

En el caso de Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández, las tres tuvieron matrimonios que acabaron en divorcio. Bravo utilizó a su primer marido como medio para independizarse de su familia y con el segundo compartió intereses políticos que la enriquecieron pero, al mismo tiempo, fueron causa de desacuerdos, aunque ella siempre defendió sus opiniones. Mérida y Hernández vivieron cuatro matrimonios cada una y también debieron luchar por imponer sus propios criterios.

Todas las mujeres aquí estudiadas liberaron su sexualidad, rompiendo con esquemas "femeninos" tradicionales, además de con el mito extendido de que el y la bailarina debían "consagrarse a su arte": ser "completamente sanos de espíritu y de cuerpo".¹⁷ Todavía en los setenta, argumentando razones de rendimiento físico, había quienes hablaban del sexo como una actividad que iba en contra de la salud y el desarrollo óptimo de las capacidades físicas,¹⁸ pero también del concepto de cuerpo-templo que habían construido, que actuaba represivamente contra las bailarinas, y que, se decía, sólo debían emplear "para difundir la verdadera belleza en la Tierra".¹⁹

Al igual que muchas madres que deben cumplir con una doble y, en algunos casos, triple jornada, Bravo, Mérida y Hernández se vieron obligadas a desarrollar estrategias para tener una vida productiva y reproductiva, integrando ambos aspectos sin desligarse del cuidado de sus hijos e hijas, que a ellas les causaba gran preocupación.

La capacidad de "sentir" y satisfacer las necesidades afectivas de cada una de las mujeres aquí estudiadas iba más allá de los vínculos de amor con la pareja y los hijos e hijas, y abarcó el gozo a través de la danza y la perseverancia en su vocación para realizar una vida creativa. La danza, en tanto unidad hacer-sentir-pensar, les representó la plenitud, la posibilidad de conocimiento de la realidad y de sí mismas, y el medio para interpretar, representar y transformar esa realidad.

Así, estas artistas permiten entender el proceso que han seguido algunas mujeres para afianzar su posición y defender su vocación rompiendo con la identidad y los discursos impuestos sobre la mujer (aunque manteniendo elementos de éstos). Ellas son seres autónomos, que construyen una nueva identidad y usan el cuerpo de una manera alternativa (y simultánea) a la sexualidad y la maternidad. Sin embargo, su danza no siempre creó imágenes femeninas alternativas, aunque las elaboraran a partir de principios y objetivos que revolucionaron la danza misma.

Las siete artistas bailaron "Mujer" y posibilitaron que otras mujeres se reconocieran en su discurso corporal y artístico. Lo hicieron las jovencitas que presenciaron y las que participaron en los ballets de masas de las Campobello, quienes vieron a la "virgen roja", interpretada por Nellie en el 30-30, como una imagen que les pertenecía y que, al mismo tiempo, creaba una danza fuerte y "viril". Lo mismo sucedió con muchas de las alumnas y bailarinas que siguieron a Gloria en sus coreografías de los años cuarenta, aunque encarnara a la *ballerina*. En su caso, no era una simple reproducción del prototipo, porque la danza estaba bajo su control y rompía la división sexual del trabajo dancístico; Gloria no sólo era bailarina sobre el foro, sino también maestra y creadora del movimiento, temática e imagen proyectada. Sin embargo, las imágenes no rompián con las tradicionales y ejemplifican la contradicción que vivía en su búsqueda de una nueva identidad.

En el caso de Waldeen y Sokolow es muy claro que su danza y su cuerpo no se dirigían al otro. Los testimonios sobre su presencia en el foro en los años treinta y cuarenta son crónicas casi en su totalidad hechas desde la mirada masculina (cronistas y críticos), y todos coinciden en señalar que no bailan para los demás sino para sí mismas, expresando su interioridad y experimentando con formas y gestos que rompen con los patrones de movimiento corporal que se conocían hasta ese momento. Hablan de un cuerpo que no requiere de la desnudez, de "posturitas" ni de velos provocativos para cautivar, lo que no obstante logran revolucionando la danza con el uso de movimientos fuertes, expansivos y, por tanto, "viriles", y revolucionando su contenido, en función de sus deseos y preocupaciones reales.

A pesar de sus esfuerzos por imponer su danza como un producto artístico y de su interioridad, no siempre la mirada masculina dejó de considerarlas cuerpos de mujer sobre el foro (separación casi imposible), aunque los distinguía como diestros, fuertes y expresivos. La mirada femenina, en cambio, sí las percibió de diferente manera y las mujeres, en especial sokolovas y waldeenas, se identificaron plenamente con ellas y su propuesta artística, convirtiéndose todas, maestras y alumnas, en herejes.

Así como Waldeen creó obras desde su perspectiva feminista y quería conscientemente hablar de la nueva mujer y sus posibilidades de desarrollo,

Sokolow experimentó con nuevos elementos en la danza, como el erotismo de hombres y de mujeres. En su momento la mirada masculina rechazó todo esto, pero las y los bailarines mexicanos que participaron con ella lo aceptaron como una nueva experiencia de trabajo que les permitió acceder a nuevos personajes y adoptar diversas identidades.

Las artistas de la primera generación de danza moderna mexicana Mérida, Hernández y Bravo, también recurrieron a formas y calidades de movimiento diferentes de las tradicionales para expresar a las mujeres. Sin embargo, como el resto de las siete artistas, reprodujeron los prototipos de movimiento-femenino para las mujeres y movimiento-masculino para los hombres, por lo que en las obras de todas coexisten mujeres de gran fortaleza con las que reproducen arquetipos de la feminidad.

Estas últimas imágenes predominaron en la danza de Mérida y Hernández, en el sentido de imágenes percibidas por las y los espectadores y no las construidas por la técnica y el cuerpo mítico. En muchos personajes femeninos de Mérida están presentes el lirismo y la suavidad de los movimientos, e inclusive las mujeres podían ser una especie de "apariciones" en el foro, aunque también creó mujeres donde la fortaleza y resistencia guían a las imágenes corporales y se presentan como gritos de rebeldía. Cuando eran recreados por Mérida, todos esos personajes cobraban una nueva dimensión, la que su poder escénico les daba.

En Hernández también existen imágenes diversas pero tiende más hacia la reproducción de los sistemas genéricos, ya que su trabajo está enfocado hacia la danza folclórica que intenta "retratar la realidad y tradiciones". En sus obras aparecen personajes como Juana Gallo, que encarna a la mujer revolucionaria y que ella misma ejecutaba con gran maestría, pero mayoritariamente incorpora imágenes de "fuerza y gallardía" para los hombres y de "coquetería" para las mujeres, como en *Jalisco*, la obra más "representativa" del repertorio folclórico, la cual utiliza Hernández como punto climático de su espectáculo.

Guillermina Bravo, como Sokolow, tiene predilección por el movimiento-masculino. Ambas reclaman esa cualidad a las mujeres, no simplemente por disgusto o por la forma y la energía que proyecta el movimiento-femenino estereotipado, sino por el significado que ambas le dan: al reducirse a él, las bailarinas se convierten en seres débiles y vacíos, que utilizan el foro para mostrarse (con la "obligación" de ser bellas ante la mirada masculina) y no para expresar su interioridad con plenitud y compromiso.

Hernández y Bravo (y sus escuelas y compañías dancísticas) han abierto mayores espacios para los hombres, y han desarrollado una danza siguiendo parámetros de la masculinidad hegemónica; dentro de ésta, sus bailarines aparecen

como seres poderosos, activos, con control y fuerza (valores con los que muchos de ellos se identifican).

Sin embargo, los personajes masculinos de Bravo también refieren a la sensualidad y los deseos "secretos" de los varones, por lo que en ocasiones ha demolido las prácticas dominantes de la masculinidad y ha creado imágenes marginales y heterodoxas, que han consentido una mayor identificación de los hombres y, al mismo tiempo, imágenes eróticas para la mirada femenina.

De la misma manera en que en nuestro país existe más aceptación social y cultural para la participación de las mujeres en la danza (con obvias connotaciones sexistas), sucede con los hombres según el género dancístico que practiquen. A todos ellos se les asoma el fantasma de la supuesta homosexualidad como un impedimento central para bailar, al igual que la visión de la danza escénica como una actividad "improductiva" y de "exhibición" del cuerpo.

En el ballet clásico, con su construcción corporal en función de movimientos estilizados y "bellos", y en la danza contemporánea, con sus movimientos agresivos y orgánicos que refieren a funciones corporales "proscritas", los fantasmas de la homosexualidad aparecen con mayor fuerza, porque el cuerpo actúa más explícitamente (inclusive en términos de desnudez). Pero la danza folclórica, que reproduce las imágenes predominantes de hombres y mujeres, apela a la cultura y tradiciones nacionales y, generalmente, utiliza vestuarios que protegen más el cuerpo de la mirada del otro, tiene mayor aceptación entre los hombres, lo que le ha redituado la incorporación de numerosos bailarines.

Es casi obvio que esas concepciones no necesariamente expresan la realidad y son parte de las imposiciones que se le hacen a la danza escénica y su manejo del cuerpo.

Además de bailar Mujer las artistas aquí estudiadas lograron la identificación kinestésica con hombres y mujeres. Al utilizar el lenguaje propio de la danza (el movimiento), las siete mujeres establecieron diálogos con los cuerpos de los y las espectadoras. Así, las identificaciones de unos y otras con las obras de estas siete creadoras no sólo se refieren al género, sino a la emoción kinética, comunicada de cuerpo a cuerpo.

Simultáneamente, las siete artistas bailaron su realidad social y política concreta (y su autobiografía): bailaron México y el ferviente nacionalismo de la posrevolución y, en el caso de Sokolow, su contexto histórico específico y sus referencias sociales y étnicas.

Con la Revolución mexicana, dice Jean Franco, el problema de la identidad nacional pasó a ser monopolio de los hombres; ellos la definieron como una promesa de cambio desde las esferas del poder y el arte. El espíritu mesiánico de la Revolución "transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social, de tal

manera que marginó a las mujeres precisamente cuando en apariencia estaban en vías de liberación".²⁰

Así, la inclusión de las artistas dentro del discurso de la identidad nacional podría significar masculinización (como lo plantea Franco para las novelistas), pero el proceso de la danza tuvo sus propias especificidades. La mirada masculina siempre hizo referencia a la "danza viril" que bailarinas y coreógrafas creaban e interpretaban con sus cuerpos femeninos; es decir, la nueva danza se presentó como una síntesis de virilidad (como referente temático e histórico y calidad de movimiento) y de feminidad (por los cuerpos de las mujeres que lo representaban).

Las Campobello (con sus ballets de masas) y Waldeen (principalmente con *La Coronela*) lograron incorporarse en ese discurso masculino a partir de sus cuerpos y, con ello, feminizaron la identidad nacional y convirtieron a la mujer en vehículo de transformación social. Para lograrlo se valieron de los símbolos femeninos (como el vestido rojo del 30-30 o el rebozo de *La Coronela*) y de sí mismas en escena. En la medida en que la danza y los cuerpos que la ejecutan no pueden ser separados, ellas fueron sujeto y objeto de su expresión artística. Nellie Campobello, además, recurrió a la escritura que expresó a la Revolución con un discurso propio desde su posición marginada y femenina.

Estas artistas reivindicaron a las mujeres dentro del proyecto nacionalista y, con ello, expusieron las formas como vivían e imaginaban a la nación. Retomaron la búsqueda nacionalista porque les representaba libertad expresiva y reafirmación de su rebeldía, y porque comulgaban con ese proyecto, que pretendía (en el discurso) el renacimiento de los orígenes y los significados profundos de la nación. Esto, contradictoriamente, les implicó una ética del sacrificio y la alineación con el proyecto hegemónico (el cual, por otro lado, facilitó su permanencia en el trabajo).

En los años treinta las Campobello se subordinaron a los deseos del Estado paternal, convirtiéndose en misioneras que servían y ofrecían su vida al "redentor". En los treinta y cuarenta Waldeen creaba su danza para recuperar a la "madre tierra" y a las fuerzas indígenas, incluso a costa de la marginalidad y la pobreza. Las tres comprometieron su danza con el dolor del pueblo, dramatizaron la relación cuerpo individual-cuerpo colectivo y se incorporaron al proyecto cultural hegemónico porque coincidían con su discurso. Éste, a su vez, refuncionalizó sus creaciones coreográficas y sólo reconoció en ellas las luchas de una nación y no de mujeres concretas y contemporáneas.

En la década de los cuarenta, las Campobello se integraron nuevamente al proyecto nacionalista de unidad nacional (ya sin tintes proletarios) y obtuvieron el apoyo y reconocimiento del régimen para crear su danza. Aparentemente se articularon con la autoridad masculina institucionalizada pero, al

mismo tiempo, mantuvieron un espacio donde las mujeres accedieron a prácticas corporales y de autoconocimiento que les permitieron, como a las propias Campobello, retomar elementos para construir su identidad femenina y formas de vida diferentes de las tradicionales.

Aunque Anna Sokolow no participó del proyecto nacionalista mexicano que incluso se convirtió en una mordaza para las formas nuevas que pretendía crear, se identificó-reconoció en la cultura y el arte mexicanos. Ella y Waldeen provocaron en sus seguidoras la necesidad de recurrir al México enterrado para interpretarlo en una nueva propuesta estética, social y política por medio de la danza moderna. Sin embargo, los orígenes, experiencias y búsquedas personales de manifestación de la transformación permanente de Sokolow, le impusieron una dinámica diferente de la danza nacionalista, y no sólo estuvo ajena a ella sino que la cuestionó severamente.

En contraste, la primera generación de coreógrafas mexicanas se reconoció en esa búsqueda de la identidad nacional a través de su danza y se incorporó al proyecto hegemónico en los años cuarenta y cincuenta. Lo hicieron por las mismas razones que las Campobello en los treinta y Waldeen en los treinta y cuarenta (aunque en contextos diferentes), pues la danza moderna nacionalista las dotó de formas y conceptos para indagar y construir su identidad como mexicanas y artistas.

Mérida expresó su nacionalismo a través de una danza formalista y bella; Bravo con una que pretendía ser instrumento de lucha política y solidaridad social; Hernández teatralizó la tradición y la comercializó. Las tres esencializaron el espíritu mexicano y recurrieron, además del movimiento corporal, al sonido, la forma plástica y la palabra.

Sus diversos productos escénicos permitieron que las y los espectadores comprendieran los símbolos que aparecían en sus obras y se conmovieran con ellos: se vieron reflejados como mexicanos y mexicanas y parte de una nación, simultáneamente a su identificación como hombres, mujeres y cuerpos. Por su parte, el discurso oficial recuperó e insistió en los contenidos que permitían la construcción de una identidad nacional esencializada que cumpliera con sus fines políticos.

Tanto Mérida como Bravo se dieron cuenta de que su danza era utilizada por el régimen "reaccionario", y mientras en los ochenta Mérida hablaba con nostalgia de esa danza nacionalista (que había ayudado a suprimir), Bravo rompió definitivamente con ella en los sesenta. Buscó en su cuerpo, se adueñó de un capital que le permitió revolucionar las formas y los elementos propios de la danza, y se lanzó hacia la experimentación permanente.

Salvo Waldeen, quien desde su perspectiva feminista hablaba del poder y la obligación de las mujeres en la danza, las bailarinas y coreógrafas de danza

moderna nacionalista no la concibieron conscientemente como una búsqueda femenina. Sin embargo, tampoco reprodujeron fiel y mecánicamente el proyecto nacionalista masculino, sino que lo reelaboraron, lo feminizaron desde su posición (y cuerpo) de mujeres y sus necesidades concretas y, además, crearon proyectos propios (manifiestos en sus escuelas y compañías).

Podría parecer contradictorio que estas artistas fueran parte del proyecto hegemónico y al mismo tiempo tuvieran que luchar por desarrollarse, pero así fue, producto de las luchas internas del campo dancístico. Hernández, Bravo y Mérida debieron negociar su libertad creativa con los conceptos hegemónicos, los criterios artísticos oficiales y la masculina burocracia cultural (muestra de que no estaban totalmente alineadas con el Estado y su proyecto cultural nacionalista). Lo hicieron con el poder emanado de su trabajo y posición. Igual realizaron su intercambio estético con artistas plásticos, literatos y músicos: resistiendo la imposición de criterios ajenos.

Quienes ganaron la lucha, mantuvieron su autonomía y no se subordinaron al poder hegemónico (como Mérida), sino que consolidaron e institucionalizaron su trabajo. Ellas fueron Amalia Hernández y Guillermina Bravo quienes, paradójicamente, han sido las únicas representantes de la danza que han recibido el máximo reconocimiento oficial para los artistas (el Premio Nacional de las Artes).

Nellie y Gloria Campobello, Anna Sokolow, Waldeen, Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo sintetizan las experiencias, luchas y contradicciones de muchas mujeres. Todas reprodujeron imágenes de mujer impuestas y crearon sus propias formas de representación con su vida y su danza. Su obra creativa, incluso la que tuvo coincidencias con el discurso masculino y hegemónico, nació de una lucha permanente entre la sujeción y la resistencia por el poder interpretativo de las mujeres.

De todas ellas, sólo Waldeen se autodefine como feminista, sea porque las demás tienen un concepto limitado del feminismo o porque no han concientizado la opresión. Sin embargo, estas artistas (junto con muchas otras de sus compañeras que han construido la danza moderna y contemporánea) han modificado los discursos del y sobre el cuerpo, han elaborado nuevas identidades e imágenes de mujer, y pensado y vivido la realidad en términos alternativos a los impuestos por el poder patriarcal: han mostrado su fuerza personal y colectiva. Por tanto, son representantes de un feminismo involuntario, que "de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad".²¹

Las siete artistas son parte del gran movimiento de danza moderna que ha sacudido a los cuerpos y a las conciencias en este siglo y que es un fruto

de mujeres. Siguiendo con sus propuestas y "herejías", las Campobello, Sokolow, Waldeen, Hernández, Mérida y Bravo nos dan una lección: a pesar del poder que atraviesa al cuerpo y de los discursos dominantes que expresa, y a pesar de la marginación de las mujeres, es posible que ellas produzcan nuevos discursos, nuevas formas de conocimiento y nuevas prácticas. Ellas lo lograron y ése es, como creadoras, su aporte a la rebeldía de las mujeres.

Notas

- ¹ Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética femenina", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 43.
- ² Sigfrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en *ibid.*, p. 72.
- ³ Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, México, INBA, julio-septiembre de 1987, p. 11.
- ⁴ Casi 50 años de danza escénica alejada de las tiples no había sido suficiente para defender su respetabilidad. Razón por la que Luis Bruno Ruiz escribe en 1965: "Es muy frecuente encontrar personas que tienen al ballet, especialmente al moderno, como inmoral por sus atrevidos vestuarios y cierta libertad de movimientos 'realistas'. Sin embargo, estas personas deben considerar que la bailarina se torna moral cuando es imagen de un tema de gran aliento espiritual o profunda fuerza humana, cuando la danza tiende a cumplir su finalidad estética. Denota pobreza de sentimientos y de cultura torcer la intención estética del ballet romántico, o la sublimación de lo humano en las obras realistas"; en "Temas de ballet", *Excelsior*, México, 25 de mayo de 1965.
- ⁵ Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 12.
- ⁶ Consuelo Meza Márquez, "Construcción de un nuevo concepto de feminidad en la literatura de narradoras mexicanas contemporáneas", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997, p. 2.
- ⁷ Sigfrid Weigel, *op. cit.*
- ⁸ Guillermina Bravo, cit. en Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
- ⁹ Sigfrid Weigel, *op. cit.*, p. 76.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 77.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 81.
- ¹² Marcela Legarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1990.
- ¹³ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, cit. en William V. Flores, "Performing Resistance: Negotiating Gender Roles in the Social Drama of a Labor Strike", en *New Hybrid Identities. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 7, núm. 1, vol. 8, #14-15, New York University, 1995, p. 179.
- ¹⁴ Consuelo Meza Márquez, *op. cit.*, p. 2.
- ¹⁵ Jorge Alberto Lozoya, "Querer no siempre es poder", en suplemento "El gallo ilustrado" de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973.
- ¹⁶ Consuelo Meza Márquez, *op. cit.*, p. 2.
- ¹⁷ Así lo afirmaba el bailarín de danza clásica Francisco Araiza, en Angelina Camargo, "Francisco Araiza: una vocación a toda prueba", en *El Heraldo de México*, México, 1º de julio de 1976, p. 5.
- ¹⁸ La bailarina de danza clásica Nellie Happee habló en 1971 sobre la obligada abstinencia que debían tener los y las bailarinas respecto al tabaco, alcohol y sexo, pues mermaba su rendimiento físico; en Armando Carlock, "Diálogos y personas. Nellie Happee", en *El Nacional*, México,

20 de septiembre de 1971. Sin embargo, esta postura no era compartida por todos los y las bailarinas de la época; por ejemplo la bailarina y coreógrafa de danza folclórica Angelina Géniz la rebatía; en "Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico", en *El Sol de México*, México, vespertino, 2 de abril de 1975.

¹⁹ Luis Bruno Ruiz, *op. cit.*

²⁰ Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1993, p. 140.

²¹ Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 59. Por su parte, Franco utiliza el término prefeminismo, que es adecuado a la realidad que me ocupa: "en la medida en que el feminismo supone que las mujeres ya participan en la esfera pública del debate"; en Jean Franco, *op. cit.*, p. 25.

Bibliografía y hemerografía básicas

- Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México, FCE, 1979.
- , *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, 1988.
- , *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988.
- Acker, Joan et al., "Objectivity and Truth. Problems in doing Feminist Research", en Fonoco, Mary Margaret y Judith A. Cook (eds.), *Beyond Methodology. Feminist Scholarship as Lived Research*, Indiana, Indiana University Press, 1991.
- Adair, Christy, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992.
- Adhead-Lansdale, Janet, "Dance Analysis in Performance", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 20, vol. XII, Oxford University Press, otoño de 1994.
- Aguirre Cristiani, Gabriela y Felipe Segura, *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Alcaraz, José Antonio, "Tiempo de danza", en "El Heraldo Cultural", suplemento de *El Heraldo de México*, México, 29 de junio de 1969, p. 10.
- , "La danza como arte, ciencia y técnica", en *El Heraldo de México*, México, 10 de enero de 1971, pp. 10-11.
- Alcoff, Linda, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Feminaria*, núm. 1, vol. 4, Buenos Aires, 1989.
- Alonso, Juan, "La danza en México: problemas, caminos", en *El Sol de México*, México, 1° de julio de 1971.
- Álvarez, Tania, "Reencuentro de Anna Sokolow con Waldeen", en *Boletín CID Danza*, núm. 12, México, INBA, enero-marzo de 1987.
- Anderson, Jack, *Ballet and Modern Dance. A Concise History*, Princeton, Princeton Book, 1992.
- "Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico", en *El Sol de México*, vespertino, México, 2 de abril de 1975.

- "Apoyan a Amalia Hernández los miembros del Ballet Folklórico", en *Novedades*, México, 6 de enero de 1979.
- Aranzabal, Fernando, "Amalia Hernández quiso ser bailarina del circo a caballo", en *Excelsior*, México, 13 de mayo de 1978, pp. 1 y 2-B.
- Arcangeli, Alessandro, "Dance under Trial: The Moral Debate 1200-1600", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 20, vol. XII, Londres, otoño de 1994.
- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, "La danza moderna en México: el nacionalismo", tesis, México, Facultad de Filosofía, UNAM, 1983.
- , "El problema del nacionalismo en la danza moderna en México", en *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*, México, CENIDI Danza-INBA, 1987.
- Arrom, Silvia Marina, *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*, México, Siglo XXI, 1988.
- Aschengreen, Erik, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, *Dance Perspectives*, núm. 58, Nueva York, verano de 1974.
- Assoun, Paul-Laurent, *Freud y la mujer*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.
- Au, Susan, "Prints of a Parisian Péri", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals*, *Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975.
- Aulestia, Patricia, "¿Quién es quién en la danza? Ana Mérida", en *Cine Mundial*, México, 22 de enero de 1972.
- , *Nellie Campobello*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 15), 1987.
- , *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Caracas (Centro Venezolano), ITI/UNESCO, 1995.
- Balanchine, George, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets* (Francis Mason, ed.), Nueva York, Doubleday, 1954.
- "Baller", en *Siempre!*, México, 29 de julio de 1972.
- Bañuelos, Juan, "Prólogo. El sentimiento imaginado", en Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, México, UNAM (Textos de danza, 4), 1982.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de Antropología Teatral*, México, SEP/INBA/UV/GEGSA/ISTA/Gaceta, 1988.
- Barbieri, Teresita de, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica", en *Debate en Sociología*, núm. 18, México, 1993.
- Bardsley, Kay, "Isadora Duncan. The Flag, and Social Protest (The Influence of Dance in Politics and Society)", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1995.
- Baril, Jacques, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Bartra, Eli, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994.

- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- , *El oficio mexicano*, México, Grijalbo, 1993.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indiana University, 1989.
- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada*, México, UAM-Xochimilco, 1992.
- Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, PUEG-UNAM, 1996.
- Beller, Anne Scott, *Fat and Thin: A Natural History of Obesity*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Berghaus, Günter, "Dance and the Futurist Woman: Valentine de Saint-Point (1875-1953)", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 2, vol. XI, Londres, otoño de 1993.
- Blair, Juliet, "Private Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Shirley Ardener (ed.), *Women and Space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, Oxford-Providence, BERG, 1993.
- Bock Pierre, Dorathie, "A Dancer Emerges", en *The American Dance*, Nueva York, noviembre de 1936.
- "*Bodas de sangre con la Montejo es la búsqueda del burocratismo*", en *Cine Mundial*, México, 26 de enero de 1976.
- Bourcier, Paul, *Historia de la danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/CNCA, 1990.
- , *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- , "La dominación masculina", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, julio de 1996.
- Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Braudel, Fernand, *La dinámica del capitalismo*, México, FCE, 1993.
- Bravo, Lola, "Así llegué a la luna (Recuerdos de Seki Sano)", en *Seki Sano 1905-1966*, México, CNCA/INBA, 1996.
- Bunge de Gálvez, Delfina, *Las mujeres y la vocación*, Buenos Aires, Riv Adavia, 1992.
- Burt, Ramsay, *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- , "Humphrey, Modernism and Post Modernism", en *Dance Theatre Journal*, núm. 2, vol. 12, Londres, otoño de 1995.
- Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996.
- Caballero, Christian, "Ballet: triunfo enorme de Anita Cardús", en *Guía*, núm. 7, México, 11 a 17 de agosto de 1966.

- Calle, Sophie de la, "Nellie Campobello", inédito.
- Camacho, Eduardo, "Urge que los bailarines se unan para evitar que empresarios como Amalia Hernández los vejen", en *Excélsior*, México, 24 de diciembre de 1978.
- , "Amalia Hernández es millonaria a costa de explotar en 20 años a generaciones de bailarines: disidentes", en *Excélsior*, México, 11 de enero de 1979, pp. 1 y 4.
- , "Amalia Hernández niega la reinstalación de los 56 artistas despedidos y les ofrece un millón de pesos", en *Excélsior*, México, 13 de enero de 1979, p. 10-E.
- , "Los bailarines despedidos entregaron la solicitud de auditoría en el BFM", en *Excélsior*, México, 1º de febrero de 1979.
- , "Los disidentes del Ballet Folklórico realizarán funciones para recaudar fondos de resistencia", en *Excélsior*, México, 11 de abril de 1979, pp. 1 y 7-C.
- , "Resultado de 20 años de autoritarismo y explotación, afirman. Crisis artística en el BFM; se agudiza la deserción: disidentes", en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1979, pp. 1 y 8.
- , "Sin solución, el conflicto entre los despedidos del BFM y Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 20 de febrero de 1989.
- , "Amalia Hernández debe más de 5 millones en sueldos caídos a los miembros del BFM", en *Excélsior*, México, 3 de marzo de 1980.
- Camacho, Patricia, "Utopía, racionalidad, fantasía... La danza, espacio de excepcional libertad", en "Doble Jornada", suplemento de *La Jornada*, México, 3 de enero de 1990.
- , "Danza y poesía. 'La danza siempre he sido yo misma. La poesía ha sido mi mundo aparte.' Entrevista exclusiva con Waldeen Falkenstein", en *Motivos*, núm. 58, México, 31 de agosto de 1992.
- Camargo, Angelina, "Francisco Araiza: una vocación a toda prueba", en *El Heraldo de México*, México, 1º de julio de 1976, p. 5.
- Camargo, Angelina B., "La mayoría de bailarines jóvenes copia a los grandes de la danza, sin buscar nuevos lenguajes: Anna Sokolow", *Excélsior*, México, 18 de mayo de 1980, p. 16-B.
- Campobello, Nellie, "Perfiles de Villa", en *Revista de Revistas*, año XX, México, 7 de agosto de 1932.
- , "Los hijos del Gral. Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1935.
- , "Coppélia en el Ballet Theatre", en *El Universal Gráfico*, núm. 3302, año XXI, México, 4 de septiembre de 1942.
- , *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960.
- y Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, México, Editora Popular, 1940.
- Carballo, Emmanuel, "Nellie Campobello", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986 (original de 1965).

- Cárdenas, Lázaro, *Ideario político*, México, Era, 1976.
- Cardona, Patricia, "El proceso ascendente del BNM", en *El Día*, México, 18 de noviembre de 1975, secc. C, p. 15.
- , "La década de los setenta, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana", en *Unomásuno*, México, 16 de diciembre de 1979, p. 16.
- , "Marcelo Torreblanca. En el contexto de la danza mexicana han aparecido buitres que les roban el arte a danzantes autóctonos", en *Unomásuno*, México, 28 de enero de 1980, p. 16.
- , *La danza en México en los años setenta*, México, UNAM (Textos de danza, 2), 1980.
- , "Clausurado en Oaxaca el Taller Ometéotl, destinado a estudiar la relación de identidad cultural y danza", en *Unomásuno*, México, 2 de septiembre de 1981.
- , *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990.
- , *Guillermina Bravo. Iconografía*, México, CNCA/INBA, 1996.
- Carlock, Armando, "Diálogos y personas. Nellie Happee", en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1971.
- Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, México, FCE, 1992.
- Castrelli, Patrizia, Maurizio Mingardi y Maurizio Padovan, *Mesura et Arte del Danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro et la Danza Nelle Corti Italiane del XV Secolo*, Pesaro, Italia, s/f.
- Castro Leal, Antonio, *La novela de la revolución mexicana*, vol. I, México, Aguilar, 1989 (original de 1960).
- Castro Padilla, Manuel, "Algo sobre el ballet nacional", en *Nuestra Ciudad*, Órgano del DDF, México, agosto de 1930.
- Charlas de danza del proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo XX, CENIDI Danza-INBA, México.
- Chasteen, John Charles, "Patriotic Dance: Popular Culture and the Colonial/National Periodization in Latin American History", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
- Chávez, Carlos, "50 años de música en México", en *México en el arte. Crónica de medio siglo 1900-1950*, núms. 10-11, México, INBA, 1951.
- Clarke, Mary y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981.
- Constantino, Roselyn, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Hadad", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
- Cooper Albright, Ann, "Mining the Dancefield: Spectacles, Moving Subjects and Feminist Theory", en *Contact Quarterly*, primavera/verano de 1990.

- Copeland, Roger, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993.
- y Marchall Cohe (eds.), *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.
- Corbin, Alain, "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, en *Historia de la vida privada*, vol. 8, Madrid, Santillana, 1991.
- Córdova, Arnaldo, *La ideología de la revolución mexicana. La formación de un nuevo régimen*, México, Era, 1982.
- Cortés, Alma Rosa, *Sesenta aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, México, INBA, 1992.
- Costecalde, Nelly, "Fonction de l'image féminine dans la danse: une hypothèse", en *La Recherche en Danse*, núm. 1/82.
- Covarrubias, Miguel, "La danza", en *México en el arte*, núm. 12, México, INBA, 30 de noviembre de 1952.
- , "La danza prehispánica", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de danza, 1), 1980 (original de 1955).
- Cowell, Mary-Jean y Satoru Shimazaki, "East and West in the Work of Michio Ito", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994.
- Dallal, Alberto, *La danza moderna*, México, FCE, 1975.
- , *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979.
- , "Pavlova: datos para fanáticos ocultos", en *Balletomanía. El mundo de la danza. Tributa un homenaje a Anna Pavlova*, México, 1981.
- , *Fémina-danza*, México, UNAM, 1985.
- , *La danza en México*, México, UNAM, 1986.
- , "Alada geometría en el espacio", en *La mujer mexicana en el arte*, México, Bancreser, 1987.
- , *La danza en México. Segunda parte*, México, UNAM, 1989.
- , *La mujer en la danza*, México, Panorama, 1991.
- , "El arte coreográfico en México", en *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, Caracas, CONAC, 1994.
- , *La danza en México. Tercera parte*, México, UNAM, 1995.
- Daly, Ann, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 3, #6, Nueva York, 1987-1988.
- , "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991.
- , "Isadora Duncan's Dance Theory", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 26/2, Brockport, otoño de 1994.

- "Danza. Rito de pureza y perfección", en *Tiempo*, México, 31 de julio de 1972, pp. 56-58.
- "Danza y sexualidad", en *Toda la danza, la danza toda*, año 2, núm. 3-4, La Habana, Centro de Desarrollo de la Danza, julio-diciembre de 1995.
- Dávila, Patricia, "El Comité Pro-Rescate de Nellie Campobello denuncia el silencio de las autoridades sobre su paradero", en *Proceso*, núm. 961, 3 de abril de 1995.
- Day, Anthony y Sergio Muñoz, "Las mujeres, puerta hacia la reconciliación con el mundo", en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 1995.
- "De fraude acusan a la directora de la END del INBA", en *El Heraldo de México*, México, 23 de junio de 1972, p. 15.
- Delgado, César, *Guillermina Bravo. Historia oral*, México, CENIDI Danza-INBA, 1994.
- , "Preparan homenaje a Waldeen en San Luis Potosí", en *Excelsior*, México, 20 de agosto de 1993.
- "Desmienten al acusador de la directora N. Campobello", en *El Universal*, México, 27 de junio de 1972, p. 13.
- Díaz, Raúl, "Homenaje a Guillermina Bravo", en *El Día*, México, 11 de marzo de 1996.
- Domínguez, Cutberto, "Una charla con Athenea Baker. 'Waldeen... mi madre'", en *Macrópolis*, México, 22 de septiembre de 1993.
- Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, México, FCE, 1989.
- , *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1975.
- Duncan, Isadora, *Mi vida*, Madrid, Debate, 1980.
- Durán, Lin, *La humanización de la danza*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990.
- , *La danza mexicana en los sesentas*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990.
- , "El viaje en profundidad", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Xalapa-Camden, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, julio-septiembre de 1996.
- Ecker, Gisela, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Eichler, Margrit, *Nonsexist Research Methods. A Practical Guide*, Boston, Allen & Unwin, 1988.
- "El ballet en México. Meditaciones sobre la danza", en *El Universal*, México, 29 de mayo de 1969.
- "En el Paseo de la Reforma, el lunes 20", en *Tiempo*, México, 27 de junio de 1966.
- Fe, Marina, "Notas sobre literatura femenina", en *Cultura de las mujeres. Revista Política y Cultura*, núm. 6, México, UAM-Xochimilco, primavera de 1996.
- Fealy, John, "Más confesiones de un crítico", en suplemento "El gallo ilustrado" de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973, p. 5.
- Ferré, Rosario, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1986.

- "Festival de las Artes. Ana Mérida habla de la danza moderna", en *Esto*, México, p. 5.
- Filomarino, Rossana, "Guillermina, maestra", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Xalapa-Camden, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, julio-septiembre de 1996.
- Flores, William V., "Performing Resistance: Negotiating Gender Roles in the Social Drama of a Labor Strike", en *New Hybrid Identities. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 7, núm. 1, vol. 8, #14-15, Nueva York, New York University, 1995.
- Flores Guerrero, Raúl, "La danza contemporánea", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de danza, 1), 1980 (original de 1955).
- , *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1989.
- , *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1989.
- Fox Keller, Evalyn, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Generalitat Valenciana, Edicions Alfons El Magnànim, 1991.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1993.
- Galindo, Omar, "Ocho preguntas a Waldeen. 'Es difícil mentir con el cuerpo'", en *Los Universitarios*, México, UNAM, marzo de 1982.
- Garafola, Lynn, "Bronislava Nijinska: A Legacy Uncovered", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 3, #6, Nueva York, 1987-1988.
- Garaudy, Roger, *Danzar su vida*, México, CENIDI Danza-INBA, 1995.
- Garay, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono*, México, Instituto Mora, 1994.
- García Bermejo, Carmen, "La danza es selectiva por sí misma: Guillermina Bravo", en *El Financiero*, México, 29 de julio de 1994.
- García Canal, María Inés, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, julio de 1996.
- García Canclini, Néstor, "Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/CNCA, 1990.
- , *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1993.
- , *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.
- Gélis, Jacques, "La individualización del niño", en *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, en *Historia de la vida privada*, vol. 5, Buenos Aires, Taurus, 1990.

- Goldberg, Marianne, "She who is Possessed no Longer Exists", y "Ballerinas and Ball Passing", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, núm. 2, vol. 3, #6, Nueva York, 1987-1988.
- Gómez Durán, Thelma, "Homenaje póstumo, de cuerpo presente, a Nellie Campobello en Bellas Artes", en *La Crónica*, México, 18 de junio de 1999, p. 14-B.
- Gómezjara, Francisco, "Hacia una sociología de la sociología vasconceliana", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, México, UNAM, 1984.
- Gouges, Olympe de et al., *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Graham, Martha, *Memoria de sangre. Autobiografía*, México, CENIDI Danza-INBA, 1995 (original de 1991).
- "Graves acusaciones a la directora de la Escuela de Danza del INBA", en *El Universal*, México, 23 de junio de 1972.
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Instituto Colombiano de Cultura/Casa de las Américas, 1994.
- Guerra y Sánchez, Ramiro, *Apreciación de la danza*, La Habana, Universidad de La Habana, 1969.
- Gunew, Sneja (ed.), *A Reader in Feminist Knowledge*, Londres, Routledge, 1991.
- Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- , *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, University of Chicago, 1988.
- , "Do We Teach Sex Roles Through Dance?", en *Dance Teacher Now*, septiembre de 1988.
- Haskell, Arnold, *Anatomía del ballet*, México, Novaro, 1958.
- Haw, Dora Luz, "Amalia Hernández. El amor tira bocabajo", en *Reforma*, México, 13 de septiembre de 1997.
- Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, México, UNAM, 1985.
- et al., *La naturaleza femenina. Tercer Coloquio Nacional de Filosofía*, México, UNAM, 1985.
- Howard Nadel, Myron y Constance Gwen Nadel (eds.), *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, Nueva York, Praeger Publishers, 1970.
- Idalia, María, "Revive *La casa de Bernarda Alba*, en la coreografía creada por Ana Mérida", en *Excelsior*, México, 3 de octubre de 1976, pp. 1 y 2-B.
- Infante Vargas, Lucrecia, "Coreógrafas mexicanas e identidad femenina en la danza contemporánea, o las danzas de la alteridad", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1995.
- "Injurias, lesiones. Acusan a la directora de Danza del INBA", en *La Prensa*, México, 23 de junio de 1972, p. 23.

- Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1995.
- Jordan, Stephanie y Helen Thomas, "Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 20, vol. XII, Londres, otoño de 1994.
- Jowitz, Deborah, *The Dance Beat*, Nueva York, Marcel Dekker, 1977.
- , "Anna at Eighty-five", en *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1995.
- Kirkwood, Julieta, *Ser política en Chile. Los modos de la sabiduría feminista*, Santiago, Cuarto Propio, 1990.
- Kraus, Richard y Sarah Chapman, *History of the Dance in Art and Education*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1981.
- Krauze, Enrique, "El caudillo Vasconcelos", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, México, UNAM, 1984.
- "La vida de Martha Graham", en *El Heraldo de México*, México, 4 de agosto de 1979, p. 4-E.
- Lamas, Marta, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, núm. 30, vol. VIII, México, 1986.
- , "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, vol. 10, año 5, México, septiembre de 1994.
- (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996.
- Lavalle, Josefina, *Waldeen*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 17), 1987.
- , "El jarabe como género bailable en los escenarios teatrales del siglo XIX y XX", en *Signos. El arte y la investigación*, México, DIDA/INBA, 1988.
- , "Anna Pavlova en México", conferencia dentro del ciclo La Investigación en el CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 14 de agosto de 1992.
- , "Los misioneros se van de gira", en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Xalapa-Camden, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, julio-septiembre de 1996.
- , "La danza teatral en México. Siglo XX", inédito.
- , "Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen. 'Madre e hija de la danza moderna mexicana'", inédito.
- Legarde, Graciela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1990.
- Lenk, Elisabeth, "La mujer, reflejo de sí misma", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Lever, Maurice, *Isadora*, Barcelona, Circe, 1995.
- Lifar, Serge, *La danza*, Barcelona, Labor, 1968.
- Livet, Anne (ed.), *Contemporary Dance. An Anthology of Lecturers, Interviews, and Essays*

- with *Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*, Nueva York, Abbeville Press, 1978.
- Longi, Ana María, "Es angustiosa la mediocridad del arte que hay en México", en *El Sol de México*, México, 19 de noviembre de 1975, p. 9.
- Lozoya, Jorge Alberto, "Querer no siempre es poder", en suplemento "El gallo ilustrado" de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973.
- Luna Arroyo, Antonio, *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de danza moderna, 1959.
- , "Festival de Danza Moderna. Bernarda de Alba, el mayor acierto de la temporada", suplemento "México en la Cultura" de *Notedades*, México, 14 de agosto de 1966.
- Lynton, Anadel, *Anna Sokolow*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 20), 1988.
- , "Estrena Rooms, Anna Sokolow en México", en *Tiempo Libre*, México, 27 de agosto-2 de septiembre de 1987.
- Llarena, Virginia, "Ellas. Ana Mérida", en *El Heraldo de México*, México, 28 de enero de 1973, p. 4.
- Lloyd, Margaret, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Nueva York, Knopf, 1949.
- M.A.M., "La danza en la Olimpiada", en "Revista de la semana", suplemento de *El Universal*, México, 31 de marzo de 1968.
- Madrid, Rafael, "Entrevista a Guillermina Bravo", en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 199, INBA-Dirección de Literatura, México, 23 de septiembre de 1981.
- Maldonado, Xóchitl, "Trasladan cuerpo de Campobello", en *Reforma*, México, 25 de junio de 1999, p. 19-A.
- Manning, Susan A., *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Manrique, Jorge Alberto, "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia General de México*, vol. 4, México, El Colegio de México, 1977.
- , "Del Barroco a la Ilustración", en *Historia General de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1977.
- Manzanos, Rosario, "El sucio proceso que obstaculizó al INBA del rescate de Campobello", en *Proceso*, núm. 961, México, 3 de abril de 1995.
- , "Habla por primera vez la juez que llevó el caso de la desaparición de Nellie Campobello hace diez años: 'Me la quitaron vilmente de las manos'", en *Proceso*, núm. 963, México, 17 de abril de 1995.
- , "Al aceptar Derechos Humanos del DF la denuncia del Comité '¿Dónde está Nellie?', la juez que llevó el caso inconcluso dice: 'Estoy dispuesta a reabrirlo'", en *Proceso*, núm. 1114, México, 9 de marzo de 1998.
- , "Claudio Fuentes se queja de que la justicia lo acosa", en *Proceso*, núm. 1137, México, 17 de agosto de 1998.

- y Patricia Dávalos, "Caso Nellie Campobello", en *Proceso*, núm. 962, México, 10 de abril de 1995.
- Maria y Campos, Alfonso de, "Vasconcelos y la Extensión Universitaria", en *José Vasconcelos de su vida y su obra*, México, UNAM, 1984.
- Marín, Cristina, "Apuntes de lectura sobre el concepto 'género'", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.
- Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, vol. 3, México, El Colegio de México, 1977.
- Matthews, Irene, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, México, Cal y Arena, 1997.
- Mauss, Marcel, "Las técnicas del cuerpo", en *El arte secreto del actor*, México, ISTA/II GFCM/Escenología, 1990.
- Medina, Luis, "Civilismo y modernización del autoritarismo", en *Historia de la Revolución*, vol. 16, México, El Colegio de México, 1982.
- Meillassoux, Claude, *Mujeres, graneros y capitales*, México, Siglo XXI, 1984.
- Melo, Juan Vicente, "El heroísmo sin presupuesto. Ballet Clásico, Ballet Nacional, Ballet Independiente: una nueva manera de alabar al cuerpo", en *Siempre!*, México, 10 de julio de 1968, pp. IX-X.
- Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, 31 de agosto de 1935, México, SEP/Talleres Gráficos de la Nación, 1935.
- Méndez, Mariela y Mariana Stoddart, "Gender Tights. Medias de género. Victoria Ocampo y Alfonsina Storni", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- Mendoza, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDIAP/INBA, 1990.
- Mendoza, Vicente T., "La danza en la Colonia", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de danza, 1), 1980 (original de 1955).
- Mérida, Ana, *Mi verdad*, México, 1970.
- Mérida, Carlos, "La danza: su significación y su valor estético actuales", en *Futura*, núm. 4, año I, 1a. época, México, 15 de enero de 1934.
- Meza Márquez, Consuelo, "Construcción de un nuevo concepto de feminidad en la literatura de las narradoras mexicanas contemporáneas", ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- Miguel Covarrubias, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo/Fundación Cultural Televisa/MOP, 1987.
- Molina Petit, Cristina, "Introducción: ilustración y feminismo", en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Molyneux, Maxine, "¿Movilización sin emancipación? Los intereses de la mujer, Estado y Revolución en Nicaragua", en *Desarrollo y sociedad*, núm. 13, Bogotá, CEDE/Unianandes, enero de 1984.

- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, vol. 4, México, El Colegio de México, 1977.
- , *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, México, Martín Casillas Editores/Cultura SEP, 1982.
- , "Prólogo. María Conesa: retrato antiguo para voyer del pasado", en Enrique Alonso, *María Conesa*, México, Océano, 1987.
- , "Sociedad y cultura", en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarentas*, México, Grijalbo/CNCA, 1990.
- , "¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)", en Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, FCE/CNCA, 1993.
- Moreno, Amparo, *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Barcelona, Lasal, 1986.
- Morrison Brown, Jean (ed.), *The Vision of Modern Dance*, Princeton, Princeton Book, 1979.
- Mungarro, Ricardo, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 2 de agosto de 1966, pp. 30 y 31.
- Murillo, Brigida, "Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano", en *Seki Sano 1905-1966*, México, CNCA/INBA, 1996.
- Nadel, Myron Howard y Constance Gwen Nadel (eds.), *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, Nueva York, Praeger, 1970.
- Nasio, Juan David, "El concepto del falo", en *Enseñanza de siete conceptos cruciales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Gedisa, 1989.
- Neidish, Juliet, "Whose Habitation is the Air", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975.
- Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990.
- , "Ballet, Gender and Cultural Power", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993.
- "Ocho facetas diversas del Festival Cervantino", en *Excelsior*, México, 13 de mayo de 1980.
- Orozco, José Clemente, *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983.
- , *Autobiografía*, México, Era, 1985 (original de 1945).
- Oso, Evangelina, "Entrevista con Guillermina Bravo. 'No pienso en la muerte, importa la vida y la obra'", en *Reforma*, México, 19 de marzo de 1994.
- Oyazún, Kemy, "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*", en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.
- Pacheco, Cristina, "Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta", en *Siempre!*, núm. 1303, México, junio de 1978.
- Pantremoli, Alessandro y Patrizia La Rocca, *Il Ballare Lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milán, Vita e Pensiero, 1987.

- Patrozi, Morella, "Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza-INBA, diciembre de 1995.
- Peguero, Raquel, "Necesario, reevaluar el quehacer artístico de las hermanas Campobello", en *La Jornada*, México, 14 de abril de 1998.
- , "Gloria Campobello fue mi esposa; para la historia ganó Orozco", en *La Jornada*, México, 15 de abril de 1998.
- , "Gloria Campobello tenía sed de ser ella misma: Melchor Peredo", en *La Jornada*, México, 16 de abril de 1998.
- Perete, Ricardo, "¡Corte!", en *Excelsior*, México, 16 de noviembre de 1979.
- Pérez Olmos, Eugenia, "Guillermina Bravo, piedra angular de la danza", en *El Nacional*, México, 22 de noviembre de 1996.
- Ferrot, Michelle, Lynn Hunt y Catherine Hall, "Se levanta el telón", en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, en *Historia de la vida privada*, vol. 7, Madrid, Taurus, 1991.
- y Anne Martin-Fugier, "Los actores", en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, en *Historia de la vida privada*, vol. 7, Madrid, Taurus, 1991.
- Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de danza, 1), 1980 (original de 1955).
- "Phyllis Lamhut viene a México", en *Excelsior*, México, 12 de febrero de 1979, p. 7-B.
- Piemonte, Nadia, "'Nací marcada por el destino; tenía que ser bailarina o no ser nada': Ana Mérida", en *Excelsior*, México, 27 de enero de 1976.
- Pineda, Patricia, "Temporada de solos", en *Reforma*, México, 26 de diciembre de 1994.
- , "Homenaje. Bravo, Guillermina", en suplemento "Revista Mexicana de Cultura" de *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1996.
- Pitou, Spire, *The Paris Opera. An Encyclopedia of Opera, Ballets, Composers and Performers. Genesis and Glory 1671-1715*, Connecticut, Greenwood Press, 1983.
- Polhemus, Ted, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Austin, St. Martin's Press, 1979.
- Ponce de Hurtado, María Teresa, "Ana Mérida y sus recuerdos", en *El Sol de México*, México, pp. 1 y 2.
- Prickett, Stacey, "Dance and the Worker's Struggle", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 1, vol. VIII, Londres, primavera de 1990.
- Prost, Antoine y Gérard Vicent, *La vida privada en el siglo XX*, en *Historia de la vida privada*, vol. 9, Madrid, Taurus, 1990.
- "Que la preparación cultural del país se mantiene relegada", en *El Sol de México*, México, 29 de abril de 1968.
- Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, La Habana, Casa de las Américas, 1979.

- , *María de Jesús Moctezuma*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 18), 1987.
- , *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio*, México, CNCA-Alianza Editorial, 1991.
- , *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal (1753-1821)*, México, Gaceta (Escenología), 1994.
- , *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, UAM-Escenología, 1995.
- Reimer Sticklor, Susan, "Angel with a Past", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975.
- Riley, Denis, *Am I that name? Feminism and the Category of Women in History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- Rincón, Cassandra, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
- Rodó, Andrea y Paulina Saball, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, septiembre de 1994.
- Rodríguez, Francisco, "Pedirán detención de presunto asesino de Campobello", en *Reforma*, México, 24 de diciembre de 1998, p. 1-C.
- Rodríguez Piña, Gabriel, "La danza debe participar en un proyecto nacional real", en *Excelsior*, México, 14 de noviembre de 1995.
- Rosales, Gustavo Emilio, "Guillermina Bravo en pos de la profesionalización de la danza", en *Tiempo Libre*, México, 28 de julio de 1994.
- Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996.
- Ruiz, Luis Bruno, "Temas de ballet", en *Excelsior*, México, 25 de mayo de 1965.
- , "¿Dónde están las raíces que debe tener la danza mexicana?", en *Excelsior*, México, 13 de noviembre de 1982.
- , "La coreógrafa Waldeen se descubre como famosa traductora y poetisa", en *Excelsior*, México, 16 de abril de 1985.
- Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944.
- Sanza, Fina, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Barcelona, Kairós, 1992.
- Sayers, Lesley-Anne, "'She Might Pirouette on a Daisy and it Would not Bend': Images of Femininity and Dance", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993.
- , "Bonnie Bird", en *Dance Theatre Journal*, vol. 12, núm. 2, Londres, otoño de 1995.
- Schell, Patience, "Educating Women as Mothers and Workers in 1920's Mexico City",

- ponencia presentada en la Reunión de la Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1977.
- Scott, Joan W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnánim/Institució Valenciana d'Estudis Investigació, 1990.
- Segura, Felipe, *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1991.
- , "Nelsy Dambre: un ballet para México", inédito.
- SEP, *La obra educativa en el sexenio 1940-1946*, México, SEP, 1946.
- Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1990.
- Sokolow, Anna, "The Rebel and the Bourgeois", 1965, en Jean Morrison Brown (ed.), *The Vision of Modern Dance*, Princeton, Princeton Book, 1979.
- Sorell, Walter, *The Mary Wigman Book*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973.
- , "We Work Toward Freedom", en *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1964.
- Stanley, Liz (ed.), *Feminist Praxis, Research, Theory and Epistemology in Feminist Sociology*, Nueva York, Routledge, 1990.
- Suárez, Luis, "México baila", en *Vanguardia*, México, 17 de junio de 1993 (original de marzo de 1960).
- Switzer, Ellen, *Dancers! Horizons in American Dance*, Nueva York, Atheneum, 1982.
- Tanaka, Michiko, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?", en *Seki Sano 1905-1966*, México, CNCA/INBA, 1996.
- Thomas, Helen, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993.
- Tibol, Raquel, "Reportajes a la danza: Guillermina Bravo", en *Novedades*, México, 24 de junio de 1956.
- , "Reportajes a la danza: Anna Sokolow", en *Novedades*, 1º de julio de 1956.
- , "La danza mexicana. Fracasa en la URSS y triunfa en China", en *Novedades*, 20 de octubre de 1957.
- , "Mujeres a las que congregó la danza", en suplemento "Diorama en la Cultura" de *Excelsior*, México, 8 de junio de 1969, pp. 5-6.
- , "Urge un público para la danza moderna", suplemento "Magazine dominical" de *Excelsior*, México, 8 de junio de 1969.
- , "La filosofía de la danza moderna según Waldeen: 'una flama viviente, llamarada que provoca'", en *Excelsior*, México, 27 de enero de 1975.
- , *Pasos en la danza mexicana*, México, UNAM (Textos de danza, 5), 1982.
- , "Del verbo nació la danza. Un recuento" (primera parte), en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre!*, núm. 1224, México, 10 de julio de 1985.

- , "Del verbo nació la danza. Un recuento" (segunda parte), en suplemento "La Cultura en México" de *Siempre!*, núm. 1225, México, 17 de julio de 1985.
- Torres Arias, María Antonieta, "El derrumbe del cuerpo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.
- Torres Michúa, Armando y Leticia Torres Carmona, "La pintura de caballete: una crónica plástica de la mexicanidad", en *Signos. El arte y la investigación*, México, DIDA/INBA, 1988.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza-INBA, 1995.
- , *Mujeres de danza combativa*, México, CNCA, 1999.
- , "Luis Fandiño: danza generosa y perfecta", inédito.
- y Alejandrina Escudero, "El teatro de revista en la ciudad de México", inédito.
- Tracy, Robert y Sharon DeLano, *Balanchine's ballerinas*, Linden Press/Simon & Schuster, Nueva York, 1983.
- Turner, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad*, México, FCE, 1989.
- Una vida dedicada a la danza 1985*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 4-7), 1985.
- Una vida dedicada a la danza 1987*, México, INBA (Cuadernos del CID Danza, 16), 1987.
- Una vida dedicada a la danza 1988*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 19), 1988.
- Una vida dedicada a la danza 1989*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 21), 1989.
- Una vida dedicada a la danza 1990*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 22), 1990.
- Una vida dedicada a la danza 1991*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 23), 1991.
- Una vida dedicada a la danza 1992*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 24), 1992.
- Una vida en la danza 1993*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 25), 1993.
- Una vida en la danza 1994*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 29), 1994.
- Una vida en la danza 1995*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 30), 1995.
- Una vida en la danza 1996*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 32), 1996.
- Una vida en la danza 1997*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 33), 1997.
- Vargas, Beatriz, "Solicita la CDHDF detención del secuestrador de Campobello", en *Reforma*, México, 23 de diciembre de 1998, p. 1-C.
- Vargas, Jesús, "Nellie Campobello. Una flor para Francisco Villa", ponencia presentada en el Congreso Estatal de Escritores, Cd. Juárez, 16 y 17 de abril.

- Vasconcelos, José, "Danza", en *Universidad*, Revista mensual de Cultura Popular, núm. 2, año I, tomo I, México, 1928.
- , *De Robinson a Odiseo*, Madrid, Aguilar, 1935.
- Velasco Molina, Carlos, "La Escuela Nacional de Danza, convertida en fuerte", en *Excelsior*, México, 20 de septiembre de 1977.
- Vigier, Rachel, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, Ontario, The Mercury Press, 1994.
- Waldeen, "¿Dejarán morir la danza mexicana?", en *Excelsior*, México, 20 de julio de 1956.
- , "Imágenes y aforismos sobre la danza", en *Revista de la UNAM*, México, UNAM, 1974.
- , "La danza es una energía social", entrevista por Carlos Montemayor, en *Casa del tiempo*, Revista de la UAM, México, 1980.
- , *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, México, UNAM (Textos de danza, 4), 1982.
- , "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza", en revista cultural "Plural" de *Excelsior*, 2a. época, núm. 177, México, junio de 1986.
- , "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, México, INBA, julio-septiembre de 1987.
- , "El expresionismo y mi participación en la danza moderna", en revista cultural "Plural" de *Excelsior*, 2a. época, núm. 213, México, junio de 1989.
- Ward, Andrew H., "Dancing in the Dark", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993.
- Warren, Larry, "Anna Sokolow and the Foundation of Modern Dance in Mexico", en *International Conference on Dance Research*, México, CENIDI Danza-INBA, 1987.
- Weigel, Sigfrid, "La mirada biza: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Wex, Marianne, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Alemania Occidental, Movimiento Druck, 1979.
- Woodcock, Sarah C., "Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part I", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 1, vol. VII, Londres, primavera de 1989.
- , "Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part II", en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, núm. 2, vol. VII, Londres, otoño de 1989.
- Woolf, Virginia, *Diario de una escritora*, Barcelona, Lumen, 1982.
- 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, 2 vols., México, INBA/SEP, 1986.

Hemerografía general

- Aquí*, México, 1958.
A.B.C., México, 1960-1963.
Arte, México, 1953.
Atisbos, México, 1956-1957, 1960-1963.
Bellas Artes, Órgano del INBA, México, 1955-1957.
Cine Mundial, 1953-1963.
Cuadernos de Bellas Artes, México, INBA, 1960-1963.
D.F., 1954.
El Día y suplemento cultural "El gallo ilustrado", México, 1949, 1962, 1963.
El Ilustrado, México, 1932.
El Nacional y suplemento cultural, México, 1931, 1935, 1952-1963.
El Popular, México, 1953-1963.
El Universal, México, 1934, 1935, 1939, 1950-1963.
El Universal Gráfico, México, 1933, 1936, 1942, 1956-1963.
El Universal Ilustrado, México, 1927.
Excelsior y suplemento cultural "Diorama en la Cultura", México, 1931, 1945-1963.
Extranoticias, México, 1956.
Hoy, México, 1939, 1942, 1943, 1946, 1959.
Jueves de Excelsior, México, 1956.
La Prensa, México, 1949, 1953-1963.
Lux, Sindicato Mexicano de Electricistas, México, 1942.
México en el Arte, México, INBA, 1948-1952.
Mexicano, México, 1960-1962.
Nosotros, México, 1950.
Novedades y suplemento cultural "México en la Cultura", México, 1946-1963.
Ovaciones, México, 1949, 1954, 1956, 1962, 1963.
Política, México, 1960-1963.
Redondel, México, 1946-1949, 1957-1963.
Revista de Revistas. El semanario nacional, México, 1930, 1932, 1934, 1939, 1946, 1951, 1957, 1959.
Romance. Revista popular hispanoamericana, 1940.
SELE Música 690 XEN, México, 1960.
Tiempo. Semanario de la vida y la verdad, México, 1943, 1945, 1946, 1947, 1950, 1952, 1955, 1962.
Todo, México, 1934, 1935, 1943, 1947.
Tunkul, México, 1956.
Últimas Noticias, México, 1945, 1946, 1948, 1951, 1956-1963.
Zócalo. El diario de la nación, México, 1954-1960.

Expedientes de artistas, CENIDI Danza, INBA

Bravo, Guillermina
Campobello, Gloria
Campobello, Nellie
Hernández, Amalia
Mérida, Ana
Sokolow, Anna
Waldeen

Expedientes de escuelas y compañías, CENIDI Danza, INBA

Academia de la Danza Mexicana
Ballet de Bellas Artes
Ballet Clásico de México
Ballet de la Ciudad de México
Ballet de México
Ballet de Waldeen
Ballet Folklórico de Bellas Artes
Ballet Folklórico de México
Ballet Moderno de México
Ballet Nacional Contemporáneo de México
Ballet Nacional de México
Ballet Waldeen
Ballet Waldeen de México
Escuela de Danza SEP
Escuela de Plástica Dinámica SEP
Escuela Nacional de Danza
Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas
La Paloma Azul
Teatro de las Artes

Entrevistas inéditas

Aulestia, Patricia, entrevista con Nellie Campobello, CENIDI Danza, INBA, México, 4 de enero de 1972.
Lynton, Anadel, entrevista con Waldeen, CENIDI Danza, INBA, Cuernavaca, 19 de septiembre de 1983.

- Lynton, Anadel, entrevista con Guillermo Keys, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1983.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Felipe Segura, México, 9 de marzo de 1992.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Anna Sokolow, México, 19 de septiembre de 1996.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con James May, México, 19 de septiembre de 1996.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Germán List Arzubide, México, 28 de abril de 1997.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Emmanuel Carballo, México, 9 de octubre de 1997.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Guillermina Bravo, México, 18 de abril de 1998.

Índice onomástico

- Abedules*, 351
Abra en la roca, 315
Abreu Gómez, Ermilo, 295
Academia Cinematográfica de México, 428
Academia de Bailes Clásicos Mol Potapovich, 221
Academia de la Danza Mexicana (ADM), 256, 377-378, 430, 432-436, 443, 446-448, 452, 461, 467, 469-470, 499, 523
Academia de Letrán, 179
Academia de Pintura y Escultura, 64
Academia Real de Danza / Academia de Danza, 64, 166
Academia Real de Música y Danza, 69, 707
Acha, Juan, 100
Acker, Joan, 20
Acosta, Ignacio, 229, 327
Adair, Christy, 59-60, 101, 103-104, 148, 150, 153, 519
Adam, Adolphe, 82, 328
Adam, Miguel, 458, 512
Adamchevsky, Carol, 221, 272
Adame, Antonio, 386
Adomían, Lan, 387
Against the Fear of Death, 376
Agüeria, Aurora, 486
Agüero, Ernesto, 292, 324-325, 426-427
Águila, Antonio de, 171
Aguilar, Ignacia, 168
Aguilar, Roberto, 535
Aguirre Cristiani, Gabriela, 506, 517
Aguirre, Ignacio, 358, 360-361
¡Ah qué inditos!, 272
Aída, 221
Ailey, Alvin, 486
Aires tiernos, 361
Al aire libre, 449, 464
Al filo del alba (ballet de masas), 398
Alamán, Lucas, 175
Alameda 1900, 304, 309-310, 314, 328, 335
Alaminos, Luis, 517
Alba, José de, 407
Albet, Gloria, 327
Alcaraz, José Antonio, 398, 412
Alcine, 74
Alcoff, Linda, 58
Aldama, 187
Aleluya, 310
Alemán, Miguel, 304, 310, 314, 430-431, 438

- Alfaro Siqueiros, David, 216, 240, 360,
 365, 441, 450, 510-511
 Alhamar, Álvaro de, 239
 Allan, Maud, 125, 156, 208, 214
 Allard, Marie, 72
Allegreto de la quinta sinfonía, 375
Allegro, 351
 Almazán, Abel, 507
 Alonso, Juan, 516
 Altamirano, Ignacio Manuel, 189-190,
 192-193, 237-238
Alturas de Macchu Picchu, 439
 Alvarado Lang, Pedro, 448
 Alvarado, Leticia, 504
 Álvarez Acosta, Miguel, 381, 456, 512
 Álvarez Bravo, Manuel, 288, 508
 Álvarez, Gabriel, 287
 Álvarez, José Rogelio, 506
Amanecer, 427
 Amendiola, 404, 406
 American Ballet Caravan, 343
 American Ballet Theatre, 303-304, 310
American Document, 150
Amor en el Medioevo, El, 453-454
 Ancona, Mario, 407
 Anderson, Benedict, 267
 Anfriso, 170, 236
 Angiolini, Gasparo, 72, 168
 Anguiano, Raúl, 382
 Anna Sokolow y su cuerpo de baile, 358
 Anthony, Mary, 463
Antígona, 362
Apolo y las musas, 94
Apuntes para una marcha fúnebre, 479
*Apuntes sobre la vida militar de Francisco
 Villa*, 294, 297
 Aragón, Camilla de, 62
 Aragón, Isabel de, 62
 Araiza, Francisco, 547
 Aranzabal, Fernando, 506
 Arcangeli, Alessandro, 100
 Arcilles, María, 166
 Arcilles, Rosa, 166
 Arenas, José, 407
 Arévalo, Juan José, 446
 Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, 508
 Arozamena (hermanas), 210
 Arreguin, Edmundo, 517
 Arreola, Juan José, 453, 511-512
 Arriaga, Graciela, 463
 Arriaga, Guillermo, 382, 450-451, 457,
 460, 463, 467, 497, 510, 512, 531
 Arrom, Silvia Marina, 236-237
Art of Making Dances, The, 135
 Artaud, Carolina, 176
 Arvey, 351
Asalto de Cuautla por Calleja, 209
 Aschengreen, Erik, 102-103
 Asociación de Jóvenes Hebreos (YMHA),
 345, 354
 Asociación Mexicana de la Danza, A.C.,
 318
 Asquith, Margot, 104
 Assoun, Paul-Laurent, 105
 Astell, Mary, 73
 Asturias, Miguel Ángel, 446
Atardecer estival en Bretaña, 351
 Atl, Dr., 210, 224, 232, 293-294
 Auric, 104
Ausdruckstanz, 136-137
Ausencia de flores, 500
Ave María, 155
 Ávila, Judith, 329
 Ávila Camacho, Manuel, 301, 304, 372,
 508
 Avilés, Antonio, 329
Ay qué normalistas!!!, 273
 Ayala, Daniel, 290
 Ayala, Siska, 407
 Azcárraga, Emilio, 454-455

- Bach, Juan Sebastián, 121, 351, 354, 370, 379-380, 386-387, 397, 433
- Badagar, Luz, 327
- Baile ruso, 273
- Bailes istmeños, 287, 309
- Bailes nacionales, 231
- Bailes y danzas de México, 323
- Baker, Athenea, 399-400, 412
- Bakst, León, 91, 104, 235
- Bal y Gay, Jesús, 240
- Balada de la luna y el venado, *La*, 444, 447-451, 463-464, 496-497, 499, 511, 531
- Balada de los quetzales, *La*, 450, 496
- Balada del pájaro y las doncellas o Danza del amor y la muerte, 433, 444, 496
- Balanchine, George, 94, 98-99, 101, 103-104, 106, 327, 343, 398
- Baldina, Alexandra, 347
- Ballad in a Popular Style (*Balada en estilo popular*), 345, 358
- Ballet Cantos y Danzas de Israel, 498
- Ballet Carroll, 251, 272
- Ballet Clásico, 70, 487
- Ballet Clásico de México, 317, 397, 467
- Ballet Comique de la Reine, 63
- Ballet Concierto de México, 450, 456, 467
- Ballet Contemporáneo, 380, 473-474
- Ballet de Bellas Artes, 361-362, 367-368, 370, 381, 386-387, 407, 428-429, 450, 461-466, 513
- Ballet de Cámara, 465, 467
- Ballet de Etiopía, 498
- Ballet de l'Impatience, 63
- Ballet de la aviación, 231
- Ballet de la Ciudad de México, 255, 300-302, 304-314, 318, 329, 373, 375
- Ballet de la noche, 63
- Ballet de las Américas, 486
- Ballet de las joyas, 273
- Ballet de las monjas, 78, 186
- Ballet de los Cinco Continentes, 486
- Ballet de México, 454-456
- Ballet de Waldeen, 375, 378, 430, 436, 452
- Ballet del árbol, 277
- Ballet del Teatro de las Artes, 374
- Ballet Folklórico de Colima, 500
- Ballet Folklórico de Etiopía, 498
- Ballet Folklórico de Bellas Artes, 458-459
- Ballet Folklórico de México (BFM), 256, 330, 423, 452, 456-458, 460, 462, 485-495, 512-513, 516-517, 530
- Ballet gitano, *El*, 231
- Ballet Imperial, 88-89, 103, 232-233
- Ballet Independiente de México, 396, 419, 479
- Ballet Markova-Dolin, 310-311, 329
- Ballet mexicano, 292
- Ballet Mexicano, 447-451, 468
- Ballet Moderno de México (BMM), 379, 452-455
- Ballet Nacional Contemporáneo de México, 474
- Ballet Nacional de México (BNM), 256, 377-379, 436-443, 461, 463-464, 473-474, 476-477, 479-480, 482-485, 495, 498, 502, 509
- Ballet Popular de México, 451, 460
- Ballet Ruso de Montecarlo, 290, 302, 342
- Ballet simbólico 30-30, 257, 268, 278-280, 316, 322-323, 333, 427, 541, 544
- Ballet simbólico español Bandera, 292
- Ballet simbólico Simiento, 288, 322
- Ballet Waldeen, 377, 386, 397, 430-432, 507-508
- Ballet yaqui, 278
- Ballets mexicanos, 292

- Ballets Rusos, 88, 90-94, 104, 112, 204,
 217, 220, 224, 228, 302, 304, 327,
 347, 360
 Ballets Suecos, 105
 Bambi, 511
 Bank, Rose, 405
 Baqueiro Fóster, Gerónimo, 236, 379,
 406, 409, 448, 511
 Barba, Eugenio, 35, 58
 Bárbara, La, 165
 Barbieri, Teresita de, 28, 57
 Barclay, Guillermo, 517
 Bardsley, Kay, 149
 Baril, Jacques, 148, 150-151
 Barnes, Clive, 99, 150
Barraca en fería, 275
 Barreda, Octavio, 228
 Barrera, G., 327
Barricada, 288-289, 323
 Barrios, Artemisa, 512
 Barrón, Paz, 329
 Barros Sierra, José, 289, 323, 369, 407
 Barry, Kate, 20
 Bartholomin, Adèle (Adèle Monplaisir),
 184
 Bartholomin, Victor, 184
 Bartok, Bela, 132, 375, 386, 398, 441-
 442, 449, 464
 Bartra, Eli, 31, 57, 60, 267, 328, 548
 Bartra, Roger, 260, 267
 Basich, Zita, 512
 Basil, conde Vassili de, 303
 Bassols, Narciso, 234
 Bassompierre, De (mariscal de campo), 63
 Bastida, Socorro, 324, 327, 329, 512
 Batón, Rhené, 351
 Baud, Pierre-Alain, 515
 Baudelaire, Charles, 87
 Bauman, Mordecai, 358
Bayadera, La, 214
 Baz, Gustavo, 508
 Baz, Margarita, 39, 54-60
 Beauchamps, Pierre de, 64, 69
 Beaujoyeux, Balthazar de, 62
 Beauvoir, Simon de, 33
 Becerra, Bertha, 327
 Becerril, Alicia, 329
 Bedmar, marqués de, 83
 Beethoven, Ludwig van, 121, 308, 350,
 354, 431, 439
 Béjar, Feliciano, 517
 Béjart, Maurice, 467-468
 Bejel (o Vejell), Benito, 160, 235
 Bella, Augusta, La, 194-195, 198-199
Bella durmiente del bosque, La, 89
 Belmont, María Cristina, 319
 Beltrán, Noemí, 329
 Beltri, Eva, 210, 219
 Benavides, Ramón, 462-463
 Benincasa, Felice, 203
 Bennett, Laura, 209
 Bennington College, 150, 403
 Bennington Festival, 343, 346, 354-355
 Benois, Alexander Nicolaievich, 104
 Béraud, Jean, 512
 Berg, Alban, 381
 Bergamín, José, 360-362, 406
 Beristáin, Evelia, 324, 376, 379, 385,
 408, 410, 433, 436, 448, 450, 453,
 486, 497, 507-508
 Beristáin, Joaquin, 226
 Bernal, Farnesio de, 486, 497
Bernarda o La casa de Bernarda de Alba,
 479, 498, 500
 Bernardelli, Óscar, 185-186
 Berners, 104
 Best Maugard, Adolfo, 218, 223, 226
 Betanzos, Alba Estela, 406
Biches, Les, 92-93
Bimiguendas de plata, Las, 290

- Bizet, Georges, 408
Black Crook, The, 196
 Blair, Julieta, 60
 Blake, Melisa, 351
 Blake, William, 350
 Blanche, Alexis, 88
 Blanco, José Joaquín, 240
 Blasis, Carlo, 88-89, 103, 181, 185-186, 196, 204
 Bobadilla, Marta Antonia, 169
 Bock Pierre, Dorathie, 404-405
Boda, La, 112
Boda en tap, Una, 428
Bodas de sangre, 499
 Boigne, Charles de, 103
 Bolaños, 534
 Bolm, Adolph, 90-91, 104, 227, 443
Bonampak, 448, 500, 512
 Bond, Robin, 376, 454, 512, 517
 Boni, Adele, 195
 Bonifax, Claudio Enrique, 517
 Bordes, César, 327
 Borgasen, Antonio, 517
 Borges, Susana, 327
 Boria, Josefina, 201-202
 Börlin, Jean, 105
 Boronova, Irina, 304
 Botticelli, 433
 Bourcier, Paul, 84, 100-103, 105, 148-152
 Bourdieu, Pierre, 26, 29, 32, 41, 57-60, 299
 Bournonville, August, 78, 84-85, 103
Bourré, 351
 Bovenschen, Silvia, 59, 95, 105, 152, 547
Braceros. Danza sin turismo núm. 3, 442-443, 473
 Bracho, Julio, 376
 Bracho, Martha, 292, 363, 406, 408, 444, 486
Brahma, 203
 Brahms, Johannes, 375, 499
 Braque, 104
 Braudel, Fernand, 26, 57
 Bravo, Guillermina (Guillermina Nicola-sa Bravo Canales), 19-20, 132, 256-257, 324, 368, 374-375, 377-379, 399, 407-408, 412, 422, 424-425, 427-443, 445-446, 452, 461, 468-485, 490, 495-498, 501-510, 514-516, 518-521, 523, 525, 532, 535-536, 538, 540, 542, 545-547
 Bravo, Guillermo Nicolás, 424
 Bravo, Lola, 424-425, 429, 507
Breves instantes, 504
Brézilia ou la Tribu des femmes, 81
 Brianza, Carlotta, 89
Bride, The, 376
 Brigadas Culturales, 288
 Briseño, Evaristo, 329
 Brooke, Leonor (o Lulu), 347
 Brown, Trisha, 463
 Brugnoli, Amelia, 80
 Bucareli (virrey de Nueva España), 236
 Bueno, Miguel, 382, 449
Bugambilia, 375
 Burgos, Fernando, 329
 Burke, Joselyn, 352
 Burt, Ramsay, 104, 150-151
 Butler, Judith, 58
 Byron, Lord, 103
 Caballero, Christian, 479, 515
 Caballero de Borda, Ana Josefa, 178, 237
 Caballero de Castillo Ledón, Amalia, 330, 339
 Cabiatti, 512
Cachucha, La, 180

- Cahusac, Louis de, 72
 Calle, Sophie de la, 322, 326
 Calleja, Félix María (virrey de Nueva España), 169
 Calles, Plutarco Elías, 296
 Calvo, Teresita, 201
 Camacho, Eduardo, 517
 Camacho, Patricia, 401, 404, 412
 Cámara Nacional de Bellas Artes, 314, 329
 Camargo, Marie-Anne de Cupis de, 73-74, 107
 Cambero, Mario, 406
 Campanini, Bárbara, "La Barbarina", 72
 Campbell Reed, Ernest Stephen, 270
 Campbell, David, 381
 Campesina, 365
 Campobello, Gloria, 19-20, 230, 232-234, 255-257, 268-269, 271-278, 280, 284-288, 290-293, 298-314, 316-317, 320, 324-330, 332, 335-337, 339, 357, 367, 373, 426-428, 539-541, 544-547
 Campobello, Nellie, 19-20, 230, 232-234, 255-257, 265, 268-269, 271-278, 280, 283-334, 338-339, 357, 367-368, 373, 407, 426-428, 539-541, 544-547
 Campos, Lourdes, 324, 368, 374, 407-408
 Campos, Rubén M., 230, 240
 Canacuas, *Las*, 227
 Canales y Mondragón, María de los Dolores, "Lolis", 424-425, 428
 Canción de los buenos principios, 442
 Canción desesperada, 446
 Canción montañesa, 351
 Canciones semitas, 376
 Cane, Catherine, 322
 Canessi, Federico, 308, 362
 Canessi, María Elena, 329
 Cano, Jorge, 450, 500
 Canto del pueblo seri, 512
 Canto profundo, 128
 Caprichos, 386
 Caractères de la Danse, *Les*, 74
 Carballido, Emilio, 386, 462, 464-465, 475, 513-516
 Carballo, Emmanuel, 302, 315-316, 320, 326-327, 330
 Carbonera, La, 232
 Cárdenas, Lázaro, 279, 282, 322, 356, 405
 Cardona, José Hugo, 512
 Cardona, Patricia, 412, 515-517
 Carlos VIII, 62
 Carlota, 377, 443
 Carmen, 376-377, 408
 Carnesi, Carolina, 205, 245
 Carranco, Clara, 397
 Carranza, Venustiano, 216, 222, 296-297
 Carrese, Giuseppe, 186
 Carrière, Eugène, 118
 Carrington, Leonora, 450
 Carrión, Elena, 329
 Carroll Ballet Clasique, 231, 273, 321
 Carroll Society Vaudeville, 232
 Carroll, Lettie, 221, 230-232, 272-274, 276, 300, 321
 Carta al mundo, 128
 Cartas, 72
 Cartier, Michel, 486
 Cartilla del bailarín moderno, 129
 Cartucho, 294-297, 326, 329, 330
 Caruso, Enrico, 216
 Casa de Irolo, 166, 168
 Casa del Artista, 360
 Casada infiel, *La*, 292
 Casados, Juan, 512
 Casanova, Giacomo, 71
 Cascanueces, 89, 311, 328
 Case History, No... (*Caso de historia número*), 345, 358

- Casella, Alfredo, 365
 Caso, Antonio, 216
 Cassals, Pablo, 216-217
 Castañeda, Antonio, 181
 Castañeda, Daniel, 375
 Castañeda, Sonia, 314, 329
 Castellanos, Julio, 305, 308, 313, 327, 329, 370, 407
 Castellanos, Rosario, 52, 60, 330
 Castillo del Valle, Graciela, 463
 Castillo, Dolores, 512
 Castro Leal, Antonio, 329-330
 Castro Pacheco, Fernando, 439
 Castro Padilla, Manuel, 210, 218, 226, 239-240
 Castro, Ana Maria de, 165
 Castro, Manuel, 201
 Castro, Ricardo, 305
 Castro, Rosa, 513
 Castro, Valentina, 516, 518
 Catarina o la hija del bandido, 186
 Catay, 511
 Caton, Edward, 342
 Ceballos, Alicia, 406-408
 Cecchetti, Enrico, 89, 104, 196, 204, 310
 Céfiro y Flora, 80
 Cefkin, Aza, 405
 Celebration, 341
 Celli, Vincenzo, 310
 Cenicienta, La, 231
 Cerdán, Jorge, 303
 Cerri, Carolina (o Carlotta), 203
 Cerrito, Fanny, 83-84, 110, 182
 Cesanne, Otto, 431
 Chacona, 364
 Chagall, 303
 Chanel, Coco, 104
 Chapman, Sarah, 106
 Chase, Lucia, 303
 Chasteen, John Charles, 60
 Château Madrid, las cuatro bellezas del, 274
 Chatte *Métamorphosée en Femme, La*, 82
 Chávez, Alfredo, 270
 Chávez, Carlos, 224, 227, 232, 234, 240, 284, 306, 308, 311-312, 327-328, 360, 362, 365, 375, 377, 408, 431-433, 435-436, 444, 448-449, 508-509, 523
 Chávez, Samuel, 225, 240
 Chávez Alfaro, Lizandro, 498
 Chávez Morado, José, 288, 322, 358, 365
 Chejov, 341
 Chernin, Ronya, 405
 Chopin, Frédéric, 121, 305, 327-328, 376, 378
 Chopiniana, 328
 Choreographer's Workshop, 376
 Chorros, 500
 Cicéri, 82
 Cielo, El, 202
 Cinco danzas en ritmo búlgaro, 375
 Cinco pasos de danza, 286
 Ciocca, Giovanna, 186-187, 200
 Circo Orrín, 308-309, 328
 Cisne negro, El, 329
 Clarín, 288-289
 Clarke, Mary, 100-103, 148, 149
 Claudine en la escuela, 516
 Clay, Lilly, 200-201
 Clermont, Conde de, 73
 Clitemnestra, 128
 Coaticue, 232
 Cocteau, Jean, 91, 94
 Cohen, Marshall, 104
 Cohen, Selma-Jeanne, 129, 134, 150-151
 Cohen, Ze'va, 381-382, 409
 Coliseo/Coliseo Teatro/Real Coliseo de México/compañía del, 163-170
 Comedia de Arte de Italia, 70
 Compañía Bretnis-Burón, 196

- Compañía Contemporánea de Danza Mexicana, 398, 499
- Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova, 215
- Compañía de Ballets de Aldo Barilli, 203-205, 243
- Compañía de Ballets de Augusto Francioli, 204, 205, 245
- Compañía de Espectáculos Féericos, 221
- Compañía de Ópera de Ángela Peralta, 194-195
- Compañía de Ópera de Los Ángeles, 347
- Compañía de Ópera y Baile de Gostkowski y Cipriani, 194
- Compañía de Opereta Sconamiglio, 203
- Compañía de Opereta Verona, 200
- Compañía Franco-Mexicana Monplaisir, 185
- Compañía Lilly Clay's, 200
- Compañía Marinetti-Davis, 196
- Compañía Nacional de Danza (CND), 499-500
- Complejo de Electra, 464
- Concerto, 439
- Concheros, *Los*, 512
- Concierto *Brandenburg* núm. 2, 386
- Concierto oriental, 453
- Conesa, María, 206, 210
- Confederación Nacional de Intelectuales, 314
- Conquista del agua, 439
- Conquistadores, *The* (Excerpts from *Canto General*), 412
- Consagración de la primavera, *La*, 91, 304
- Consejo de Bellas Artes (del DBA), 234, 284, 322
- Consejo de la Danza, 318
- Conservatorio Mexicano, 174
- Conservatorio Nacional de Baile, 188
- Conservatorio Nacional de Música, 221, 227, 234, 284, 325, 425
- Constantino, Roselyn, 264, 267, 328
- Constelaciones y danzantes, 479
- Contra la muerte, 453
- Contraste, 453
- Contreras, Gloria, 463, 487
- Contreras, Salvador, 438
- Cook, Judith A., 20
- Cooper Albrighth, Ann, 105
- Cooper, Rex, 329
- Copeland, Roger, 59, 104, 152
- Coppélia*, 87, 203, 205
- Coquet, Benito, 303, 327
- Coqueta*, 232
- Coralli, Jean, 82, 186
- Corazón de cuarzo*, *El*, 400
- Corbin, Alain, 102, 149
- Córcega, Miguel, 507
- Cordero, La, 172
- Córdoba, Antonio de, 328-329
- Córdova, Edmée de, 408
- Coro de primavera*, 380
- Coronel, Rafael, 386
- Coronela*, *La*, 257, 370-372, 375, 378-379, 386, 398, 402, 416, 428, 434, 544
- Corral de Comedias del Hospital Real de Naturales, 163
- Corrido del güero Vázquez y sus malas compañías*, *El*, 442
- Corte del faraón*, *La*, 376, 428, 498
- Cortés, Hernán, 160
- Costa (hermanas), 204-206, 208, 220, 227, 232, 271-272, 278
- Costa, Adela (Adele), 203, 205, 221, 227, 233, 271
- Costa, Amelia, 203, 205, 227, 234, 271, 278
- Costa, Carolina, 188

- Costa, Linda 203, 205, 233-234, 243, 271, 278, 292, 303, 324-325, 327, 426-427
- Costa, Lucia, 327
- Costa, Olga, 365, 375, 378, 380
- Coulon, Jean François, 80
- Couperin, François, 361, 375
- Covarrubias, Miguel, 228, 236, 366, 378-379, 409, 446-449, 453, 508, 511, 517
- Cowrie, Christa, 107-112, 153-159, 242, 244, 248-251, 332-339, 414-421, 521-536
- Cracoviana, *La*, 180
- Creación del Quinto Sol, *La o Sacrificio gladiatorio*, 230
- Credo, 354, 364
- Crisp, Clement, 100-103, 148-149
- Crombé (monsieur), 177
- Crónica, 128
- Crucero {acorazado} Potempkin, *El*, 290
- Cruz, sor Juana Inés de la, 162
- Cuadro Juvenil de Ballet, *El*, 221
- Cuadro nupcial, 232
- Cuando era otro el dios, 304
- Cuatro insinceridades, 128
- Cuatro pequeñas piezas de salón, 358-359, 403
- Cuatro soles, *Los*, 448
- Cuauhémoc, 450
- Cuerpo de Baile de la Escuela Nacional de Danza (END), 303
- Cueto, Germán, 308, 366, 370
- Cuilty, Margaret, 272
- Culebra, *La*, 463
- Cunard, Lady, 104
- Cunningham, Merce, 131, 380-381, 475
- Cupidito, *El*, 453, 512
- Curtis, Margaret, 342
- Dalcroze, Émile Jacques, 104, 114, 136-138, 151, 207, 225, 286, 350, 369
- Dallal, Alberto, 236, 238-239, 324, 412, 420, 501, 506, 516, 518-519
- Daly, Ann, 60, 101, 106, 118, 149, 152
- Dama de las camelias, *La*, 311
- Dambre, Nelsy, 329, 376, 424, 487
- Damián, 400
- Dance for Regeneration, 354, 364-365
- Dance Unit, The, 342-346, 358, 360-361
- Dandre, Victor, 91, 216
- Danell, Domitila, 329
- D'Argence, Fanny, 399-400
- Dalevuelta, Jacobo, 290
- Danilova, 104
- Danza. *Imagen de creación continua, La*, 399
- Danza azteca, 232
- Danza de amor, 431
- Danza de la bruja I (Hexentanz I), 138
- Danza de la guerra al dios Huitzilopochtli, *La*, 453-454
- Danza de la perla negra, *La*, 232
- Danza de la pluma, 512
- Danza de la serpiente, *La*, 232
- Danza de la soledad, 316
- Danza de las fuerzas nuevas, 370, 375, 428
- Danza de las horas, 231, 292
- Danza de los Malinches, *La*, 287, 292
- Danza de los muertos (Totentanz), 139
- Danza de los negritos, 221
- Danza de los quetzales, 459
- Danza de los velos, *La*, 232
- Danza de saludo. *Danza abertura*, 358
- Danza del venado, 512
- Danza esclava, 453
- Danza graciosa, 351
- Danza griega, 322
- Danza moderna, *La*, 498

- Danza negra, 453, 454
 Danza para bailarines, 485
 Danza para la regeneración, 364
 Danza serpentina, *La*, 115
 Danza sin turismo núm. 1, 442
 Danza yaquí, 453
 Danzas aztecas, 214
 Danzas jaliscienses, 439, 496
 Danzas mayas, 214
 Danzas mexicanas e impresiones indígenas, 232
 Danzas románticas, 448
 Dasha (Topfer, Dasha), 375, 379-380, 386, 397-398, 400, 431, 508, 512, 517, 544
 Dauberval, Jean, 168, 171
 Daumier, 132
 Dávalos, Arnulfo, 407
 Davies, Mel, 148
 Davies, Miles, 498
 Dávila, Patricia, 230
De la suite poema guerrero, 358
De los diarios de Kafka, 396
 Dean, Beth, 486
 Debussy, Claude, 91, 104
 Deffett Francis, J., 109
 Degas, Edgar, 86-87, 103
 Delano, Luis Enrique, 406
 Delibes, Leo, 327
 Delsarte, François, 114, 117, 124, 207
Demagogo, El. Danza sin turismo núm. 2, 442, 473
 Denishawn, escuela/compañía, 123-125, 127-129, 133, 300, 349-351
 Departamento de Bellas Artes (DBA), 230, 277, 283, 285, 288, 291, 356, 358, 424
 Departamento de Cultura Estética, 226
 Departamento de Danza del INBA, 446, 449, 465, 467, 495, 498
 Departamento Universitario y de Bellas Artes, 222
 Derain, 104
 Derp, Clothilde von, 125
 Desiertos, 397
 Despertar, *El*, 453
 Di Chirico, 104
Día de difuntos o El triunfo del bien sobre el mal, 433
Día, El, 202
Diable Boiteux, Le, 82
Diablo a cuatro, El, 185
Diablo enamorado, El, 180, 185
 Diaghilev, Serge de, 90-94, 104, 112, 118, 204, 217, 220, 224, 228, 312, 327, 347, 360
 Diaz del Castillo, Bernal, 160
 Díaz Ordaz, Gustavo, 455-456, 486-487
 Díaz, Porfirio, 209
 Díaz, Rafael, 234, 285
 Díaz, Raúl, 519
 Didelot, Charles-Louis, 80, 88, 171
 Diego, Julio, 375
Dilema filosófico, 365
Dios nunca muere, 312
 Dirección de Misiones Culturales, 229
 Dirección General de las Bellas Artes, 222
Divertimento, 379
Divertissement, 329
Divertissements, 231
 Doboujinsky, 104
 Dolin, Anton, 303-304, 310-313, 328-329
Doma de la fiera, La, 378, 436
 Domínguez Portas, 305
 Domínguez, Francisco, 229, 234, 278, 285, 287-288, 290, 322-326
 Domínguez, Nuri, 329
Don Juan, 444

- Doncella de trigo, La*, 378
 Done, M.A., 60
 Donnay, Lucille, 386
 Dorado, Paz, 185
 Dorfles, Gillo, 59
Dos estampas o ballet tarahumara, 292
Dos Negro Spirituals, 365
 Dostoievsky, Feodor, 132
 Douglas, María, 407
 Drigo, R., 327
 Dromundo, Baltasar, 289, 323
 Duarte, Emma, 229
 Dubrovskaja, 104
 DUBY, Dora, 300, 370, 426-427
 Dueñas, Daniel, 410, 514
 Duff, Juliet Lady, 104
 Dukelsy, 104
 Duncan, Isadora, 17, 116-123, 125-127, 129, 143-144, 149, 155, 207-208, 214, 221, 226, 228, 231, 263, 267, 273, 341, 348
 Duncan, Jeff, 394-395, 411-412
 Duncan, Margherita, 119, 149
 Dunham, Katherine, 432, 446
 Durán, Horacio, 438
 Durán, Lin, 105, 149-151, 387, 410, 430, 436, 464, 507-508, 513-514, 516
 Durand, Carmen, 400
 Durham, obispo de, 76
 Durón, Jesús, 366
 Durón, René, 517
 Dvořák, 351

 Eastin, Evelyn, 234, 285, 426
 Echeverría, Luis, 318-319, 398
 Echeverría, Vicente, 407
 Ecker, Gisela, 60, 547
 Edison, Thomas, 114
 Edward, Misia, 104

 Egorova, 104
 Eisenstein, Sergei, 290
 El Greco, 348, 350
 Elena, 377
Elena la traicionera, 375
 Elizondo, Rafael, 386, 440, 442, 475
 Ellis, Bill, 230
 Ellis, Sherwood, 230
 Ellis, Victoria (Vicky), 230, 272-273
 Elorduy, Ernesto, 305
 Ellsler, Fanny (Franziska), 81-83, 85, 107, 180, 182, 184-185, 188
 Ellsler, Teresa, 82, 85, 87, 109
 Eme Eme, 287, 322
 Emigrante, 128
Emma Bovary, 439
Emperador, El, 310
En la boda, 375, 386, 431
En la escuela o Una clase de técnica clásica, 292, 302
En las calles de la ciudad, 376
Encantadora, La o Pas de deux de la gasa, 180
 English, R., 106
 Enrique II, 62
 Enriquez, Manuel, 488
Entre dioses y hombres. Códice Borgia, 479
Entre sombras anda el fuego, 361, 428
Epicentro, 479
Epigrams: Fragments of Old Spain, 354
Equilibrio en punto negro, 499
 Eriximaco, 89
 Escandón, Enrique, 329, 408
Escena tarahumara, 277
Escenas faunescas, 231
 Escuela de Danza DBA-SEP, 230, 232-235, 255, 284-286, 288-290, 323, 352, 426-427
 Escuela de Danzar / Danzar y tañer, 18, 160

- Escuela de Educación Física, 225, 289
 Escuela de Plástica Dinámica, 233, 277-278, 283
 Escuela del Ballet de la Ciudad de México, 329
 Escuela del Movimiento, 93
 Escuela Libre de Música y Declamación, 227
 Escuela Nacional de Arte, 397
 Escuela Nacional de Danza (END), 291-292, 300, 302-303, 308, 314, 318-319, 322-324, 330, 357-358, 367, 375, 407, 423, 425, 427-429, 443
 Esmeralda, *La*, 185
 Espacio y tiempo, 398
 Espectro de la rosa, *El*, 91, 303, 305, 310, 327-329
 Espert, Rosa, 187, 200
 Espinosa, L., 304
 Espinosa, León, 186
 Essenin, Sergio, 122
 Estadio Nacional, 227, 279, 322, 375
 Estudio número 3. *Danza para un bailarín que se transforma en águila*, 479
 Estudio número 8. *Leona-cazadora*, 479, 535
 Estudios en tiempo de jazz, 358
 Evocación, 292, 302
 Excelsior, 87, 203-205, 220, 244
 Exilio, 358
 Exter, Alexandra, 93-94
 Extraño (o raro) funeral americano, 345, 358-359
- Fábregas, Virginia, 425
 Façade-Exposizione Italiana (*Fachada exposición italiana*), 346, 358-359
 Facha, 512
 Facheux, Les, 92
- Fahr, Betty, 329
 Falkenstein, Rudolph von, 347
 Falkenstein Brooke, Waldeen von (véase Waldeen)
 Falla, Manuel de, 104, 309
 Fandango del candil, *El*, 453
 Fandiño, Luis, 432, 515
 Fanon (*mademoiselle*), 70
 Fantasía, 329
 Fantasía bucólica, *Una*, 272
 Fantasía mexicana, *La*, 179, 218, 220, 225, 248
 Fantasía oriental, *La*, 231, 273
 Fantasía yucateca, *La*, 277
 Fauré, Gabriel, 104
 Fe, Marina, 20
 Fealy, John, 412, 439, 487, 515
 Fecundidad, 448
 Federación de Artistas y Escritores Proletarios, 288
 Felipe III, 163
 Felipe V, 236
 Ferdinand, Thérèse, 188
 Feria, 310-311, 321
 Fernández, Concepción, 407
 Fernández, Emilio, "el Indio", 375
 Fernández, Mario, 406
 Fernández, Royes, 329
 Fernández de Castro, José Antonio, 275, 293, 321, 513
 Fernández de Castro, Luis, 410
 Fernández de Lizardi, José Joaquín, 177-178, 237
 Fernández Garmendia, Margarita, 233
 Fernández Ledesma, Gabriel, 224, 358, 361, 365-366, 370, 407, 433, 440
 Festival de Danzas Mexicanas, 286
 Fiesta, 453, 512
 Fiesta musical, 456
 Fiesta veracruzana, 512

- Figuras ciudadanas*, 365
Figure in the City, 351
Fille mal gardée, La, 204
 Filomarino, Rossana, 516
 Fiocre, Eugénie, 87
Fire Dance, The, 115
 Florentino, Leonardo, 329
 Flores, Aurelio, 329
 Flores, Beatriz, 507, 510
 Flores, Cora, 512
 Flores, Julia, 187
 Flores Canelo, Raúl, 386, 396-397, 410, 439, 442, 463, 475, 479, 496-497, 509, 513, 518
 Flores Guerrero, Raúl, 380, 382, 409, 439-440, 442, 449, 451, 453-454, 475, 509-512, 515
 Flores Sánchez, Horacio, 461, 463
 Fokine, Mikhail, 90-91, 104, 111, 118, 228, 292, 302, 305, 327-329
 Follett, Stella, 202
 Forion Ensemble, 488
 Formoso de Obregón Santacilia, Adela, 361, 363
 Forsythe, 354, 365
 Foucault, Michel, 36-37, 58-59, 66-67, 101, 145
 Furlot, La, 172
 Fox Keller, Evelyn, 60
 Francis, Xavier, 378-379, 381, 439, 441, 447, 461
 Francisca (Nellie Campobello), 293
 Franck, 449
 Franco, Jean, 150, 236-237, 240, 267, 543-544, 548
 Franco, Sergio, 300, 357, 368, 370, 407
 Fredowa, Vera, 347
 Freedman, Ruth, 405
 Frégoli, Leopoldo, 202, 207
 French Ballet Company, 184
 Frescobaldi, 361
 Freud, Sigmund, 105, 127, 132, 473, 504
 Frias, Roberto, 329
Frontera, 128, 130
Fuego, El, 202
Fuego muerto, 450
Fuego nuevo, El, 227
Fuensanta, 305, 328
Fuente, La, 427
 Fuentes Figueroa, Claudio (o Claudio Niño Cifuentes), 319
 Fuentes, Lourdes, 327
 Fuentes, Tizoc, 487
Fuerza motriz. Ballet de masas en tres episodios para bailar sin interrupción, 438
 Fuller, Ida, 207
 Fuller, Loie, 17, 115-116, 118, 121, 125, 153, 192, 202-203, 207-208, 214
 Gado, Teresina, 188
 Galé, Carmen, 221, 271-272
 Galindo, Blas, 240, 308, 312, 361, 370, 375, 407, 433, 508
 Galindo, Omar, 406
 Gallardo, Guadalupe, 168
 Galletti, Annetta, 188, 200
 Gálvez, Bernardo (virrey de Nueva España), 167
 Gálvez, Dalila, 426
 Gamboa, Federico, 289
 Gamboa, Fernando, 447
 Gamio, Manuel, 227, 300
 Gaona, Carlos, 438, 442, 498
 Gaona, Rafael, 512
 Garaudy, Roger, 100, 103, 149-152
 García, Inés, "La Inesilla", 169
 García Canal, Inés, 59
 García Canclini, Néstor, 57, 100, 150, 267
 García Gamborino, Manuela, 171, 174

- García Lorca, Federico, 275, 400, 406, 498-499
 García Maroto, Ángeles, 517
 Gardel, Pierre, 171
 Garfias, Alba Estela, 407
 Garina, Tamara, 324
 Garro, Elena, 330
 Garza, Alfonso de la, 327, 329
 Gastéum, Bernardo J., 210
Gata, La, 94
 Gauci, 109
 Gautier, Teófilo, 81-83, 97-98, 102, 180, 182, 187, 198, 217
 Gelada, José, 407
 Gélis, Jacques, 100
 Gengis Kan, 296
 Géniz, Angelina, 548
 Genkel, Bodil, 488, 515
 Genther, Arnold, 117, 149
 Georgi, Yvonne, 141, 350
Gestalt in Raum, 140-141
Gioconda, La, 231
 Giselle, 82-83, 87, 181, 186, 217, 305, 310-311, 328
 Gispert, José, 187
 Gluck, Christoph Willibald, 137, 386
 Goebbels, 143
 Gogh, Vincent Van, 132
 Goldberg, Marianne, 43, 59
 Golovanova, Tamara, 486
 Gómez, Amalia, 192-193
 Gómez Durán, Thelma, 331
 Gómez Rosas, José, 517
 Gómezjara, Francisco, 408
 González, Carlos, 234, 278, 280, 290
 González, Eva, 233
 González, Soledad, 180
 González Peña, Carlos, 217, 219, 231, 239-241, 309, 328, 359, 364, 405-406
 Goodman, Louise, 517
 Gordon Craig, Edward, 118, 122
 Gordon, Margarita, 407
 Gorostiza, Celestino, 300, 316-317, 324-325, 339, 358, 361-362, 366, 407, 410, 429, 433, 445, 457, 460-462, 465-466, 472, 510, 512
 Gorostiza, José, 228, 234, 284
 Gorozpe, Carlos, 329
 Gosselin, Geneviève, 80
 Gostkowski, barón, 195
 Gouges, Olympe De, 76, 101
 Gould, Michael, 345
 Goya, Francisco de, 210, 362
 Gozze, Maria, 180
 Gradeleue, Émile, 186
 Graham, Martha, 17, 26, 57, 124, 126-134, 141, 144, 146-147, 150-151, 157, 221, 263, 341-343, 346, 349-350, 355, 357-358, 366, 369, 373, 380-381, 389, 403, 445, 469, 476-477, 482, 485, 487, 497, 502
 Grahn, Lucile, 84, 110, 184-185
 Grajales, Francisco J., 448
 Gran Compañía Rusa de Ballet de Andreeas Pavley y Serge Oukrainsky, 215, 220, 232
 Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte, 221
 Gran Noche Mexicana, 226
 Granados, Antonio, 180, 182
 Grande, Federico el, 73
 Grande, José, 180
 Grau, Maurice, 198
 Grey, Michael, 405
 Grisi, 104
 Grisi, Carlotta, 82-84, 100, 102-103, 110, 186
 Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, 488
 Grupo Experimental del BFM, 487

- Grupo Experimental de la ADM, 446-447, 449, 510
- Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, 360
- Gruta de los enanos, La, 427
- Guardia, Miguel, 372, 408, 410
- Güemes, Roberto, 329
- Guenot, Aimée, 177
- Guernica, 439-440
- Guerra, Lorenza, 186-187
- Guerra, Lucía, 31, 57, 59
- Guerrero Galván, J., 290
- Guerrero, Xavier, 240, 365-366
- Guido, Luis, 512
- Guimard, Marie Madeleine (La Guimard), 73
- Gusiev, P., 514
- Gutiérrez, Benjamín, 379
- Gutiérrez, Carmen, 363, 406
- Gutiérrez, Raquel, 292, 329, 363, 375, 406, 408, 512
- Gutiérrez Nájera, Manuel, 190, 195, 197-198, 238
- Guzmán, Martín Luis, 274, 283, 294-297, 302-308, 311, 314, 318-319, 326, 330
- Gypsy, La, 82
- Habimash (teatro ruso), 350
- Habsburgo, Maximiliano de, 188
- Hada de las muñecas, El, 203-204
- Haeckel, Ernst, 118
- Haëndel, 354, 449
- Halffter, Rodolfo, 240, 303, 360-362, 366, 375
- Hall, Catherine, 101
- Hanckenberger, Doris, 272
- Hanna, Judith Lynne, 55, 59-60, 101, 103-104, 148-152, 411
- Happee, Nellie, 462, 467, 487, 516, 547
- Harmonic Gymnastics, 114, 123
- Harris, Roy, 354, 365
- Harsanyi, 365
- Haskell, Arnold, 100-102, 117
- Hasse-Held, Richard, 230
- Haw, Dora Luz, 494, 518
- Hawkins, Erick, 131-132
- Heinel, Anne, 73
- Hellmann, Frances, 405
- Hellmer, José, 517
- Hemsley, Gilbert, 517
- Henriquez, Graciela, 397, 488, 516-517
- Henriquez Ureña, Pedro, 224
- Heppenstaal, Rayner, 120
- Heredia, José María, 171-172, 178, 236
- Herman, Betty, 272
- Hernández, Agustín, 423, 487, 512, 517
- Hernández, Amalia, 19-20, 256-257, 324, 330, 368, 379, 422-423, 427-428, 433, 436, 443-445, 452-460, 462, 468-473, 485-495, 506-508, 510-514, 516-518, 523-524, 527, 529-530, 534, 540, 542, 545-547
- Hernández, Lamberto, 423, 458
- Hernández, Miguel, 400
- Hernández Moncada, Eduardo, 240, 303-304, 308, 370, 377
- Hernández Rincón, Federico, 475
- Herrera, Armida, 305, 324, 327
- Herrera, Concepción, 329
- Herrera, Humberto, 229
- Herrera, Josefa de J. viuda de, 324
- Herrera, Tranquilino, 187
- Hidalgo, Bertha, 327, 339
- Hierro, Graciela, 105, 240
- Hijos del sol, Los, 512, 524
- Hill, Martha, 403
- Historia de la danza es la historia de la humanidad, La, 398

- Histrionics, 345
 Holder, Geoffrey, 517
 Holguin, Alberto, 408
 Holguin, Grishka, 507
 Holm, Hanya, 141-142, 152, 343
Hombre es hecho de maíz, El, 380
Hombre y el infinito, El, 448
Homenaje a Cervantes, 479
Homenaje a Federico García Lorca, 396
Homenaje a García Lorca, 378
Homenaje a Hidalgo, 386
Homenaje a Siqueiros, 397
Homenaje a la ciencia, 209
 Hopkins, Kenyon, 382
Horas de junio, 386
 Horst, Louis, 341-342, 381, 393, 410
 Houbard, Gabriel, 431, 507
 Houseman, John, 395
 Houssaye, Arene, 102
Huapango, 448
 Huerta, Efrain, 365, 370
 Huertas, Trinidad, "La Cuenca", 200
 Hughes, Langston, 275, 294
 Huízar, Candelario, 240, 370, 425
Humarandecua, 230
 Humphrey, Doris, 17, 126-127, 133-135,
 144, 146, 151, 158, 263, 342-343,
 346, 380
 Hurok, Sol, 142, 460
 Hurtado, Luz, 329
- Ibarra, Federico, 488
 Icaza, Xavier, 429, 507
 Idalia, María, 518
 Iduarte, Andrés, 440
 Iglesia de Danza Divina, 125
 Iglesias, Roberto, 316, 408
Ilusión de un pintor, La, 185, 188
Imágenes de un hombre, 475
- Imperio, Pastora, 206
Impresiones mexicanas, 353
 Inbal, 381
 Infante, Alejo, 187
Informe a una academia, 465
 Inquest, 135
 Inquisition, 345
 Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),
 312, 316-317, 319, 330, 377, 380-381,
 397-398, 431-432, 439-440, 442-443,
 446-447, 452, 457-458, 460-462, 466-
 467, 469, 473, 495, 499, 507
Internacional, La, 121, 279, 440
 Interpretaciones Aztecas y Mayas, 300,
 353, 370
 Irigaray, Luce, 46, 50, 60, 145
 Iris, Esperanza, 274, 425
 Islas, Hilda, 58-59, 329
 Ito, Michio, 144, 301, 350-353, 355, 404,
 407
 Ixtepec, 309, 311-312, 329
 Iyescas, Florencio, 512
 Izquierdo, María, 288
- Jack in the Box*, 94
 Jalisco, 542
 Janin, Jules, 81-82, 98, 106
Japón, En el, 203
Jarabe, 199-200, 277
Jarabe de la botella, 429
Jarabe tapatio, 218, 227, 332, 429
Jarana 3 x 4, 286
Jarana yucateca, 286, 429
Jasón y Medea, 171
Jaula y el estanque, La, 396
Jaulas, 386
 Jennings, Alice, 272
Jeux, 91
 Jiménez, Dora, 327

- Jiménez, Fidencio, 407
 Jiménez, Guillermo, 221, 240, 404
 Jiménez Mabararak, Carlos, 240, 433, 438-439, 444, 450, 464, 475, 508
 Jiménez Rueda, Julio, 219, 240
 Jodelet, D., 27, 57
 Johnson, Sydney, 512
 Jones, Charles, 354
 Jooss, Kurt, 359, 442
 Jordan, Bette, 352
 Jordán, Helena, 388, 410, 450, 464, 510, 513
 Joseph, 352-353
Joven Telémaco, El, 237
 Jowitt, Deborah, 403, 409-412
 Joyeuse, duque de, 63
Juan Calavera, 438, 473
Juanita, 286
 Juárez, Esther, 329
 Juárez, Salvador, 327, 329
 Juárez Ávalos, Concepción, 324
Juba, 351-352, 364
Juego de pelota, 479
 Jung, Carl, 127, 132
 Junger, Esther, 346
 Junius, 329
 Juvenal, 238
- Kaban, Albia, 329
Kaddish, 376
 Kahlo, Frida, 306, 440
 Kansdinsky, 132
 Kaplan, A., 106
 Karsavina, Tamara, 90, 103-104
 Kazan, Elia, 395
 Kecec, Güngör, 486
 Kelemen, Mathias E., 463
 Kennedy, John F., 460, 530
 Keys, Guillermo, 328-329, 377, 381, 408-409, 444, 448, 510, 516
- Kinkai, lord, 232
 Kipling, Rudyard, 464
 Kirkland, Gelsey, 106
 Kirkwood, Julieta, 59
 Kirstein, Lincoln, 99
Knock out, 321
 Knowlton, Gertrude, 352
 Kogan, Moissey, 137
 Koner, Pauline, 369
 Kosloff, Theodor, 347-348
 Kostakowsky, Jacobo, 288-289
 Kotcherovsky, Alexander, 221
 Kraus, Richard, 106
 Kreutzberg, Harald, 141, 350
 Kshessinskaya, Mathilda, 89
- L'île des Pirates*, 82
 Laban, Rudolf von, 136-138, 141
Laborillo, El, 230
 Labrada, Enrique, 198
 Lacan, Jacques, 105, 106
 Lafontaine, de (*mademoiselle*), 70
Lago de los cisnes, El, 89, 233, 311, 314, 328, 483
 Lagos, Martín, 329
 Lamas, Marta, 28, 57
 Lambert, 104
Lamentación, 128, 157
Lamento por Ignacio Sánchez Mejías, 135
 Langer, Susanne, 391
 Lany, Louise-Madeleine, 73
 Lara, José María, 177
 Lara, Tahosser, 292
 Larionov, 104
 Larson, Bird, 341
 Lauretis, Teresa de, 539, 547
 Lavalle, Josefina (Martinez), 324, 368, 374, 398, 404, 407-408, 433, 436,

- 438-440, 443, 461, 465, 473, 486,
496-497, 507-509, 518
- Lavalle, Xavier (o Javier), 327, 442
- Lavista, Mario, 488
- Lawrence, Pauline, 133
- Lazeta, Julio, 440, 509
- Lazo, Agustín, 227, 234, 285, 426
- Lefebvre, François, 171
- Leganani, Pierina, 89
- Legarde, Marcela, 547
- Legendre, 54
- Legorreta, Agustín, 327
- Leistikov, Getrud, 125
- Lenk, Elisabeth, 106
- Lento, 138
- Leong, Po Shun, 397
- Lepeintre (*mademoiselle*), 70
- Lepri, Amalia, 197-199, 205-206, 208-
209, 227
- Lepri, Giovanni, 196, 198-199, 204
- Lerdo de Tejada, 305
- Leredo, Pablo, 322
- Let the Rail Splitter Awake and Other
Poems*, 412
- Levesque, Paulina, 195
- Levy, Rose, 405
- Levy, Salvador, 453
- Lewis, Barry, 395
- Lewis, Óscar, 519
- Leyenda*, 450
- Liberación*, 230
- Lichine, 303, 312, 327
- Lifar, Serge, 103-105, 117, 327
- Life of the Bee*, 135
- Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), 288, 357
- Liga de Estudiantes de Arte, 341
- Limón, José, 135, 346, 353, 378-379,
445, 447-448, 463, 465, 470
- Lindo de Almería, Don*, 360-361, 428
- Lindsay, Joan, 202
- List Arzubide, Germán, 275, 293-295,
297, 313, 321, 325-327, 329
- Liszt, Franz, 329
- Livry, Emma, 103
- Llamado*, El, 479
- Llano, Luis de, 455
- Llano, Viviana del, 495
- Llorona, La*, 464
- Lloyd, Margaret, 403
- Lloyd, Norman, 358
- Lluvia de toros*, 362
- Loera y Chávez, Agustín, 222
- Lombardo Toledano, Vicente, 375, 389,
411, 508
- Longhi, Paolo, 204
- Lopokova, 104
- López, Alicia, 329
- López, Amado, 229, 370, 424
- López, Dorotea, 181, 200
- López, Encarnación, "La Argentinita",
210-211, 424
- López, Felipa, 198, 200, 205
- López, Melesio, 200
- López, Norma, 460, 494
- López de Santa Anna, Antonio, 179
- López López, Salvador, 495
- López Mancera, Antonio, 386, 461, 464,
498, 512, 517
- López Mateos, Adolfo, 315, 456-457,
459-460, 530
- López Mateos, Esperanza, 295
- López Portillo, José, 319, 398, 488
- López Velarde, Ramón, 210, 216, 239,
328, 378
- Lorraine, princesa de, 63
- Loukia, 486
- Lozano, Silvia, 512
- Lozoya, Jorge Alberto, 547
- Lubert, Magdalena, 168

- Lucrecio, 376
 Lugo, Cecilia, 500, 504, 519
 Luis XIII, 63
 Luis XIV, 63-64, 166
 Luján, Erasmo, 170, 236
 Lully, 361
 Lully, Jean Baptiste, 69
 Lumley, Benjamin, 84
 Luna, Ana, 496
 Luna, Carlos, 271, 318
 Luna, Jaime, 328-329
 Luna, Jesús, 271
 Luna, Josefina, 324, 363, 406-407
 Luna, Judith, 271
 Luna, Maria Francisca (Nellie Campobello), 269, 270-271
 Luna, Maria Soledad (Gloria Campobello), 270-271
 Luna, Rafaela, 269-271
 Luna, Ricardo, 510
 Luna (o Moya), Mauro, 271, 298
 Luna Arroyo, Antonio, 461, 464, 466-467, 496, 507-508, 510-514, 519
 Lunacharsky, comisario, 121
 Lwbaggi, Kenembu, 379
 Lynton, Anadel, 409, 411, 510, 516
- M'ahesa, Sent, 125
 Macaulay, Catherine, 73
 Macero, Teo, 386
 Macías, Ángeles G. de, 448
 Macías, Ondina, 407
 Macías Báez, Leopoldo, 448
 Mackaye, Steele, 114, 123
Madrugada del pandero, La, 362, 428
Maestra rural, La, 439
 Magni, 177
 Mahalin, Paul, 102
 Maillot, 74
- Malo, José Antonio, 440
 Mancini, Elisa, 197-198
Mandrágora, La, 381
 Manning, Susan A., 140, 149, 151-152, 263-264, 267, 276, 403, 515
Manojo de rosas, La del, 360
Manos de mamá, Las, 294-297
 Manrique, José Alberto, 236
 Mantén (o Mantín), Fanny, 181
 Manzanos, Rosario, 330, 519
 Manzotti, Luigi, 244
 Maples Arce, Manuel, 234, 313
 Maquiavelo, 381
 Marani, Gerónimo, 167-169
 Marani, Giovanna, 167
 Marani, Giovanni, 167
Marcha a Zacatecas, 280
Marcha de la humanidad, La, 397
 Marcué, Tessa, 426-427
 Maré, Rodolf de, 105
 Marengo, Roseyra, 379, 407, 453, 486-487, 510-511
 Maria y Campos, Armando de, 226, 240, 279, 289, 322-323, 359, 405, 459, 512
 Marichal, Carlos, 308, 433
 Marín, Cristina, 57
 Marín, Hilda, 329
Marinerito, El, 187
 Marinetti, F.T., 345, 358
Mariposa y la abeja, La, 231
 Mariscal, Mario, 287, 291, 322-323
 Mariscal, Silvia, 401
 Mark, Gusha, 405
 Markova, 104
 Markova, Alicia, 303, 311-312, 329
 Marquina (virrey de Nueva España), 236
 Marroquin, Isis, 329
Marsellesa, La, 121-122
 Martí, José, 171, 236

- Martin, John, 140, 145, 151, 345, 354-355, 403, 405, 412
 Martínez, Abundio, 304
 Martínez, Alejandro, 406
 Martínez, Alma Rosa, 379, 453
 Martínez, Ambrosio, 184
 Martínez, Chucho, 353
 Martínez, Enrique, 436
 Martínez, Francisca, 198
 Martínez, Guadalupe, 329
 Martínez, Jesús, 305
 Martínez, José Luis, 237, 494
 Martínez, María de Jesús, 186-187
 Martínez del Río, Jaime, 218
 Martínez Lavalle, Arnulfo, 433
 Martínez Lizardi, Jorge, 464, 513
 Martínez Solares, Gabriel, 498
 Martin-Fugier, Anne, 149
 Massine, Léonide, 92, 104, 290, 303, 309, 327-328
 Mata Hari, 232
 Mata, Juan, 430
 Matisse, 10
Matlachines, Los, 512
 Matrás, Blanca, 238
 Matthenson, 391
 Matthews, Irene, 269, 294, 320, 325-326, 329-330
 Mauri, Concepción, 329
 Mauri, Graciela, 329
 Mauss, Marcel, 35, 58
 May, James 363, 395, 405-406, 412
 Mayer-Serra, Otto, 512
 Mazilier, Joseph, 180
 McArthur, 376
 Médicis, Catalina de, 62-63
 Medina, Antonio, 169
 Medina, Juan, 168-171
 Medina, Luis, 507
 Medina-Vigano, María, 168
 Medtner, Nicolás, 351
Mefistófeles, 377
 Melo, Juan Vicente, 480, 515
 Méndez, Leopoldo, 358, 378, 439
 Méndez Rivas, 210
 Méndez, Vicente T., 235
 Mendiola, Vicente, 210
 Mercé, Antonia, "La Argentina", 210
 Mérida, Ana (Ana María Mérida Gálvez), 19-20, 256-257, 330, 363, 375, 377, 386, 405-406, 408, 410, 422, 425-436, 439-440, 443-453, 461-472, 479, 495-500, 506-508, 510-511, 513-514, 518-519, 522-523, 526, 528, 531, 533, 540, 542, 545-547
 Mérida, Carlos, 228, 234, 240-241, 285-286, 288, 308, 322-323, 330, 357-358, 362, 367, 375, 405, 425-427, 429, 431, 433, 448-450, 498, 500, 507-508
 Mérida Gálvez, Alma, 426
Mesa verde, La, 359, 442
 Mestre, Carmen, 327
 Mestre, Gloria, 327, 408
Metrópolis, 231
Mexican Retablo, 376
México a través de los siglos, 455
México lindo y querido, 455
 Meyerbeer, Jakob Liebmann, 78
 Meyerhold, 366
 Meza, Diego de, 433
 Meza, Guillermo, 433
 Meza, Miguel C., 290
 Meza Márquez, Consuelo, 547
 Michel, Martin, 405
 Milhaud, Darius, 104, 433
 Mille, Agnes de, 151, 303, 459
 Milon, 171
 Minkus, 329
Mínuf, 209
 Miro, 104

- Mí verdad*, 498
Mis libros, 314
 Misiones Culturales, 223, 276, 284, 313
 Miss Carroll's Review, 231
Missa Brevis, 353
Misterios primitivos, 130
 Moctezuma, María de Jesús, 180-187,
 199, 242
 Moctezuma, 489, 517
Modern Dance, The, 351
 Módulo, 317
 Mol Potapovich, Stanislava, 221, 272
 Molière, 64
 Molina Petit, Cristina, 60
 Moncayo, José Pablo, 240, 308, 328, 377
 Monferre, Ulises, 328
*Monograph upon the Spiral Movement of
 Leonardo da Vinci in Relation of the
 Dance*, 351
 Monplaisir, Adèle, 184-187
 Monplaisir, Hippolyte, 184-187
 Monsiváis, Carlos, 239, 260, 267, 327,
 500
 Montalván, Celia, 210, 250
 Monteforte Toledo, Mario, 410
 Montenegro, Roberto, 210, 223, 305,
 308, 309, 327
 Monterde, Francisco, 364, 406
 Monterde, Paz, 324, 407
 Montes de Oca, Luis, 327
 Montoya, Magda, 368, 370, 382, 407-
 408, 449
 Montoya, María Tereza, 425
*Monumento a los muertos, El (Das Toten-
 mal)*, 139
 Mora, José María Luis, 178, 237
 Morales, Dolores M. viuda de, 325
 Morales, Estrella, 221, 233, 291, 322,
 324-325, 368, 427-428
 Morales, José María, 168
 Morali, Giuseppe Sabella (Sabella Mo-
 rali, Giuseppe), 166, 168, 236
 Mordkin, 104
 Moreno, Amparo, 20, 101
 Morler, Salvador, 304
 Morón, Alfonso el "hulano", 160
 Morrel, Ottoline Lady, 104
 Morris, 351, 354
 Morrison Brown, Jean, 403
Movimiento sinfónico, 453
 Moya, Colombia, 397, 399, 450, 512
 Moya, Felipe de Jesús, 269
 Moya, José Raúl, 270
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 308, 311,
 375-376, 379
 Muciño, Rafael, 407
Muerte del cisne, La, 90, 217, 329, 450
Muerte es otra bailarina, La, 400
Muette de Portici, La, 102
Mulata de Córdoba, La, 377
 Mungarro, Ricardo, 519
Muñecas danzarinas, 231
 Muñoz, Blanca, 329
 Muñoz, Elvia, 329
 Muñoz, Pedro, 517
 Muñoz, Rafael F., 296
 Muñoz, Sara, 329
 Muñoz Cota, José, 288-289, 295, 322-323
 Muñoz Ledo, Alberto, 233
 Muñoz Zabato, José, 512
 Murguía, Alicia, 329
 Murillo (hermanas), 210
 Murillo, Brigida, 407
 Murray, Louis, 487, 488
 Mussolini, Benito, 345
 Nabokov, 104
Naderías, Las, 439
 Nájera, Chela, 516

- Nandino, Elias, 464
 Nápoles, Leoncio, 444
 Naranjo, 532
 Nasio, Juan David, 105-106
 Navarro, Amalia, 292, 423
 Navibatch, Grisha (Gregorio), 233
 Nayar, Judith, 329
 Negrete, José, 195
Negro Heaven o El paraíso de los negros, 431
 Neidish, Juliet, 102
 Nemtchinova, 104
 Neruda, Pablo, 365, 388, 398, 400, 406, 411-412, 439, 446
 Nerval, Gérard de, 102
 Nevin, G.B., 351
New Dance, 135
 New Dance Group, 395
 New Dance League (NDL), 343-345
 New School for Social Research, 345, 376
Nicolasa, 504
Nido del amor, El o El pimpollo o la rosa, 177
 Nietzsche, 120-121, 129, 132, 134
 Nijinska, Bronislava, 92-94, 104, 112, 327, 329
 Nijinsky, Vaslav, 90-93, 104, 111, 124, 221, 312, 327
 Nikolais, Alwin, 487-488, 517
 Nobel, Ramón, 512, 517
 Noblet (hermanas), 102
Noces, Les, 92-93
Nocturnal Discourse, A, 412
Noche, 396
Noche, La, 202
 Nochlin, Linda, 60
 Nolde, Emil, 137
Nombre mágico de la Revolución, El, 316
 Noriega, Elena, 510
 Noriega, Guillermo, 439-440, 464, 496, 518
 Noriega Hope, Carlos, 293-294
Norte, 444, 448, 496
 North, Alex, 345, 358, 405
 North Texas State Teachers College, 429
 Nourrit, Adolphe, 79
 Novack, Cynthia J., 59, 106, 515
 Noverre, Jean Georges, 72-73, 101, 167-168, 171
 Novikoff, 104
 Novo, Salvador, 373, 408, 523
Nube estéril, La, 439-440, 473
 Nuevo Teatro de Danza, 439, 461
Nuez comprada en el puesto, La, 231
 Núñez, Bernardo, 325
 Núñez y Domínguez, Roberto, 404
- O'Donnell, Mary P., 403
 O'Gorman, Juan, 382
Obertura republicana, 306, 309, 328
 Obregón, Álvaro, 222, 226, 278, 283, 296
 Obregón, Graciela, 329
 Obregón, Luis Felipe, 229, 323, 325, 327, 375, 424
 Obregón Santacilia, Carlos, 362
Océano que oscurece, El, 400
 Ochoa, Carlos, 517
 Ochoa, Salvador F., 407
Odas, 396
 Offenbach, Jacques, 192
Ofrenda musical, 387-388
 Ofundu, Robert, 486
 Ohanian, Armen, 221, 232, 352
 Olavarría y Ferrari, Enrique de, 207, 239
 Olay, Luz, 327
Ondine, 83
Opening Dance, 346

- Ópera de París, 69, 71-74, 78, 82-84, 86-87, 102-103, 105, 187, 221
- Ópera de Viena, 125
- Ópera Privé de París, 233
- Opus* 1960, 386-388, 410, 465
- Ordóñez, María Bárbara, 164
- Ordóñez, Salvador, 234
- Ordóñez Ochoa, S., 23
- Orfeo*, 386
- Orfeo* (ópera), 377
- Orfeo en los infiernos* o *Los dioses del Olimpo*, 192
- Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), 456
- Original Ballet Ruso, 303
- Orleans, Enrique de, 62
- Oropeza, Héctor, 475
- Orozco, José Clemente, 210, 240, 295, 304-308, 310, 314, 316, 328, 360, 500, 508
- Orozco Rivera, Mario, 515
- Orozco Romero, Carlos, 234, 285, 287, 305, 308, 426
- Ortega, Carlos, 210
- Ortega, Rosalío, 510
- Ortiz (músico y maestro de danza), 160, 235
- Ortiz, Cecilia, 168, 170
- Ortiz, Eva María, 329
- Ortiz, Luis G., 237
- Ortiz, Ramón, 410, 511-513
- Ortiz, Rosa, 407
- Ortiz, Rosa María, 407
- Other Poems*, 351
- Oyarzún, Kemy, 326
- Pacheco, Alfredo, 304
- Pacheco, Cristina, 491, 517
- Pacheco, José Emilio, 237
- Palacio de Bellas Artes (PBA), 232, 261, 279, 288, 323, 339, 357, 362, 364, 375, 424, 427, 430, 436, 439-440, 442, 452-453, 457, 459-460, 466
- Palacios, Manuel R., 508
- Paloma Azul, La, 361-363, 428
- Palomares, Guillermo, 509
- Palomo*, El, 286
- Palucca, Gret, 141
- Panorama*, 128
- Pantera en el guante*, 400
- Partremoli, Alessandro, 100
- Papillon*, Le, 103
- Paquita, 287
- Parade*, 92
- Paraiso de los ahogados*, El, 432, 475
- Paraiso de los negros*, El o *Negro Heaven*, 431, 522
- Paredes, Marcos, 512
- Parle, Dennis, 326
- Pas de deux en jazz*, 467-468
- Pas de Quatre/Grand Pas de Quatre*, 84, 110, 187, 328
- Pas de Trois*, 329
- Pasch, Johann, 101
- Paseo*, 351, 353
- Passacaglia*, 158
- Patrozi, Morela, 103, 150
- Pausa*, 308-309
- Pautrer, Joaquina, 171, 180
- Pautret, Andrés, 171, 174, 176-177, 179-182, 187
- Pautret, Aurora, 171, 180
- Pautret, María (véase María Rubio)
- Pavana del Moro*, La, 445
- Pavía (familia), 180
- Pavlova, Anna, 90, 104, 119, 133, 179, 214, 216-221, 225, 248, 271, 277, 311, 347
- Pavón, Blanca Estela, 327

- Payambé, 232
 Payán, José Luis, 512
 Payno, Manuel, 181, 185, 237
 Paz, Octavio, 50, 60, 481
 Pedro "el del Arpa", el maese, 160, 235
 Pedrozo, Irma, 405
 Peláez, Leonardo, 512
 Pellicer, Carlos, 214, 224, 239, 386
 Penitente, El, 130
 Penotti, Pina, 200-201
 Peña, A. de la, 304
 Peñalosa, Guillermina, 447, 486, 510
 Peralta, Ángela, 194-195
 Pereda, Armando, 226
 Pereda, Cristina, 226
 Pereda, J.M., 238
 Peredo, Melchor, 313, 329
 Perete, Ricardo, 516
 Pérez, María de Jesús, 180
 Pérez Caro (hermanas), 210
 Pérez Caro, Eva, 218
 Pérez Olmos, Eugenia, 509
Péri, La, 103, 186
 Perna de Salamó, Luis, 238
 Perón, Eva, 461
 Perrot, Jules, 82-84, 88, 100, 109, 184, 188
 Perrot, Michelle, 101, 149
 Perucho, Arturo, 305, 328, 361, 405-406, 408
 Petipa, Lucien, 103
 Petipa, Marius, 88, 103, 327
 Picasso, Pablo, 91, 104, 132
 Pichardo, Concepción, 292
 Piemonte, Nadia, 499, 519
Piensa en Marlon Brando, 504
 Pierantoni, Teresa, 167-168
Pierrot y Pierrette, 231
Pies de pluma, Los, 361, 428
Pietro Micca, 203-204
Pigmaléon, 74
 Pineda, Patricia, 519
 Pitattoli, Francisco, 180
 Pitou, Spire, 101
 Platte, Pola, 329
 Player's Poject, 396
Poema, 381, 450
Poemas de 1917, 128
 Poirret, Paul, 239
 Polhemus, Ted, 59
Polifonía, 450
Polka clásica, 273
 Ponce, Manuel M., 210, 226, 305, 400, 425
Por la libertad, 453
 Posada, José Guadalupe, 370, 372, 408
Posadera astuta, La o Los huéspedes burlados, 181
Potosí submarino, El, 196, 198
 Poulenc, Francis, 104
 Poveda, María Esther, 407
 Prats, Rosario, 327
 Pratt, John, 432
Prelude, 354
Preludio, 364
Preludio No. 8, 351
Preludio y fuga, 379
Preludios y fugas, 433
Preludios y mazurcas, 376
Presagios, Los, 290
 Prévost, Françoise, 73
 Prickett, Stacey, 149
 Prida, Pablo, 210
 Prieto, Guillermo, 184, 200, 226, 237-238
 Prieto, Julio, 375, 431, 439, 507, 512
Primavera, 384
Primavera en los Apalaches, 128
Primavera, La, 433
Primitive Mysteries, 341

- Príncipe Igor, El*, 233
 Prisciliano, 509
Procesada de la duquesa, La, 293
Procesional, 370, 428
Profecía, 500
 Prokofiev, Sergei, 104, 431, 438
 Prost, Antoine, 59, 150
Provincianas, 448
Provincianos americanos (American Provincial), 128, 341
Psiqué, 449
 Puenzo, Luis, 500
 Pugni, 328
 Puig Causaranc, José Manuel, 229
 Punzalan Zapata, Román, 168, 169
 Purchades, Guadalupe V. de, 233
Purgatorio o el Ballet de los siete pecados, 231
- Quartz Heart, The*, 412
Quetzalcóatl, 227, 230
Quetzales, Los, 512
 Quezada, C. León, 512
Quijote, Don, 329
 Quintana Roo, Andrés, 175
 Quintanilla, Luis, 227
Quinteto, 449
Quinteto, 449
 Quiroz, Antonia, 535
- Rabel, Fanny, 382
 Rabell, Malkah, 514
 Radziwill, príncipe, 83
 Rafael, 526
 Ragland-Sullivan, Ellie, 105
Rahda, 123
 Rainer, Yvonne, 59
Raíz y razón de Zapata, 439
- Rama, Adriana, 329
Rama dorada, La, 386
 Rameau, Jean Philip, 361
 Rameau, Pierre, 72, 74
 Ramirez, Ignacio, 189
 Ramirez Vázquez, Pedro, 486
 Ramos Millán, Gabriel, 378, 437
 Ramos Smith, Maya, 102, 148, 235-239, 242-243, 245-247
 Ravel, Maurice, 104, 432
Rayando el sol, 327
 Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, 166
 Real Coliseo de México, 166
Recuerdo a Zapata, 439
Redoma encantada, La, 197
 Reich, George, 310, 329
 Reimer Sticklor, Susan, 103
 Rejano, Juan, 361, 406
Relation Between the Dance and Sculpture, 351
Religioso, 351-352, 354
Renacuajo paseador, El, 362, 428
Renard, Le, 92
 Rendón, Isabel, 168-169, 172
 Rentería, Austreberta, 297
Reso y los castigos, Del, 519
Rescoldo, El, 440-441
 Respighi, Ottorino, 104
Re-statement of Romance, 354, 364
 Retes, Ignacio, 407
Retorno del conquistador romano, El, 231
 Reuter, Walter, 521
Révolt au Sérail, La, 80-81
Revolución, 353, 459
 Revueltas, Fermin, 240
 Revueltas, Silvestre, 240, 327, 360, 362, 365-366, 370, 387, 380, 386, 400, 407, 442, 475
 Rey, F. del, 321

- Reyes, Alfonso, 228-229, 240, 327
 Reyes, Rodolfo, 486
 Reyes, Victor, 410, 468, 514
 Reyes Meave, Manuel, 329
 Reyes Meza, José, 382
 Reyes Spindola, Patricia, 516
 Reyna, Alicia, 406
 Reyna, Ofelia, 407
 Reyna, Rosa, 324, 362-363, 405-406,
 408, 444, 449, 486, 497, 514, 516
Riddle, 412
 Riegger, Wallingford, 358, 376
 Rigel, Arturo, 365, 404-406
 Rieti, 104
 Riley, Denis, 44, 59
 Rincón, Cassandra, 468, 514
 Rio, Carlos del, 277, 321
 Rio, Marcela del, 326
 Rios, Alicia, 292
 Ripon, marqués de, 104
 Ripstein, Arturo, 500
Ritmos indígenas de México, 294, 298-299,
 311
 Rivas Cacho, Lupe, 210
 Rivas Xerif, Cipriano, 410
 Rivera, Diego, 210, 232, 240, 360, 365,
 388, 410, 498, 508, 528
 Rivero, Ramón, 406
 Robbins, Jerome, 343, 381
 Roberto El Diablo, 220, 239-240, 321,
 405
Roberto el Diablo, 78, 186
 Robles, Guadalupe, 292
 Rocca, Patrizia, La, 100
 Rodin, Augusto, 118, 473
 Rodó, Andrea, 57-58, 60
 Rodrigo, Joaquín, 498
 Rodríguez, Antonio, 439-440, 442, 509-
 510
 Rodríguez, Luis A., 219, 240
 Rodríguez, Salvador, 287
 Rodríguez Lozano, Manuel, 362
 Rodríguez Piña, Gabriel, 519
 Rodríguez-Turchi, María, 166
 Roerich, 104
 Rogel, José, 237
 Rogier, Camille, 102
 Rojo Gómez, Javier, 327
 Roland (*mademoiselle*), 70
 Roldán, María, 327, 329
 Rolfe, Bary, 379, 453
 Rolfe, Margaret, 102
 Rolland, Antonio, 352
 Rolón, José, 439
 Román, Juan, 303
Romance español, 512
Romantic Dances, 345
Romantic Memories, 328
 Romanticismo, 78-82, 84-89, 97-98, 102-
 103, 178-180, 186, 192, 305
Romanticismo, 353
 Romero, Antonio, 287
 Romero, Lidya, 504, 517
 Ronzani, Domenico, 188
Rooms, 384-385, 395-396, 406, 419
 Roosevelt, Teodoro, 118
 Rosa, Leopoldo de la, 239
 Rosa, Tulio de la, 450, 511
 Rosas, Juventino, 305
 Rosas, Romen, 517
 Rosas de Oquenda, 236
 Rosas Valdez, Blanca, 329
 Rosay, Bettina, 329
 Rosen, Lou, 405
 Ross, Bertram, 151
 Rossi, Domenico, 168
 Rossi, Giovanni, 181
 Rossi, Vittorio, 221, 271
 Rossini, Gioacchino, 328
 Rostow, Lydia, 207-208, 246

- Rothsens, Rebeca, 405
 Rouault, 104
 Rouskaya, Nora, 210, 214, 247
 Roussel, Pierre, 74
 Rubalcaba, Helia, 329
 Rubí, Celia, 407
 Rubián, Luis, 406
 Rubin, Gayle, 97, 105
 Rubinstein, Arturo, 216, 327
 Rubio, María, 170, 172, 176-177, 179, 181, 187-188
 Rueda, Enrique, 327
 Ruiz, Antonio, 308, 311, 360-362
 Ruiz, Delia, 406
 Ruiz, Emma, 292
 Ruiz, Floriza, 406
 Ruiz, Juan, 406, 408
 Ruiz, Luis Bruno, 382, 388, 409-410, 412, 464, 468, 471, 514, 547-548
 Ruiz Cortines, Adolfo, 448
 Rusquella, Fernanda, 201
 Russel, Kaya, 405
- Saball, Paulina, 57-58, 60
 Sabo, Rozsika, 329
 Sachs, Curt, 100-101
 Sachs, Hans, 464, 513
 Sadler's Wells Royal Ballet, 347
 Saëns, Saint, 329, 499
 Sagaón, Rocio, 446, 510
 Saharov, Pedro, 233
 Saint Point, Valentine de, 125-126
 Saint-León, Arthur Michel, 83-85
 Sakharoff, Alexander, 125
 Salas, Ángel, 278, 288
 Saldaña, José Luis, 329
 Salinas Salinas, Adela, 507
 Salmón, Agustín, 512, 514
Salomé, 115
Salomé (La visión de Salomé), 125
Saludo, 453
Salutación, 364-365
Salutation, 354
 Sallé, Marie, 74
 Sámano de López Mateos, Eva, 463
 Sampillo, Sebastián, 508
 San Agustín, 100
 Sánchez, Dolores, 194
 Sánchez, Francisco, 512
 Sánchez, Joaquina, 184
 Sánchez, Rafael, 287
 Sánchez, Raúl, 407
 Sánchez, Xavier, 475
 Sánchez Arriola, Luis, 450-451
 Sánchez Bravo, Claudia, 504
 Sánchez Bravo, Lucio, 504
 Sánchez Cárdenas, Carlos, 434-435, 504-505, 508, 519, 525
 Sánchez Potón, Luis, 374
 Sancho, el Conde, 239
 Sand, George, 81
 Sanders, Job, 487
 Sandi, Luis, 240, 329, 377, 433, 444
Sandunga, 214
Sangunga, La, 277, 291, 429
 Sano, Seki, 366-367, 370, 372, 374-375, 378, 381, 385, 402, 407, 409, 429, 436, 493, 508
 Santa María, Javier, 238
Santo Oficio, 500
 Sanza, Fina, 60
 Sarabhai, Mirinalini, 486
 Sarmiento, Martha, 327
 Sarmientos, Jorge, 500
 Sassin, Louisa, 186-187
 Satie, Erik, 104
 Sauguet, 104
 Savoia, Bona di, 62
 Sayers, Lesley-Ann, 104, 405

- Scarlatti, Domenico, 386, 433, 444
 Schaffenburg, Fernando, 310, 313, 327, 329, 337
 Schéhérazade, 111
 Schell, Patience, 240
 Schlichter, Joseph, 463
 Schopenhauer, 351
 Schubert, Franz, 304, 329
 Scott, Joan W., 32, 58
 Scriabin, Alexander, 381
 Scribe, 78
 Sección de Música y Bailes Nacionales del DBA-SEP, 276
 Secretaría de Educación Pública (SEP), 222, 224-226, 255, 276-278, 283, 330, 360, 374-375, 378, 408, 431, 451, 491, 497, 508
 Secretaría de Instrucción Pública, 199, 209, 222
 Segura, Felipe, 21, 314, 327-330, 450, 456, 467, 512, 517-518
 Seigmeister, Erie, 358
 Seinfeld, Ruth, 142, 152
 Seis danzas clásicas, 370, 428
 Selessie I, Haile (Su Majestad), 498
 Semo, 522
Septimio de la mariposa, El, 182
Seraphic Dialogue, 150
Seres de maíz, 400
 Serral, Dolores, 102
 Serrano, Carlos, 239
 Serrano, Lupe, 316, 328-329
 Servin, J., 337
 Sessions, Roger, 517
Seventeenth Century Sequence, 354
 Sevilla, Amparo, 512
 Sevilla, Soledad, 180
 Sforza, Beatriz de, 62
 Sforza, Constanzo, 62
 Sforza, Galeazzo María, 62
Shakers, The, 135
 Shakespeare, William, 228
 Shawn, Ted, 123-125, 131, 133, 154, 349
 Shestakova, Nina, 233
 Shneides, Florene, 405
 Shostakovich, 358, 375
 Siebert, Wallace, 329
Siembra (ballet de masas), 375, 429
 Sierra, Justo, 208
Siete danzas de la vida, Las, 139
Silfide, La, 78-80, 82, 84, 108, 180, 184, 186
Silfides, Las, 292, 302-303, 305, 309, 311, 314, 328
 Siloti, Alexander, 354
 Silva, Federico, 444
 Silva, José, 327, 408, 449
 Silva, Ricardo, 327, 379, 408, 449
 Silva Laurencio, Aurelio, 318
 Simón, Jules, 101
 Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, 224, 366
 Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), 366
Sinfonía clásica, 431
Sinfonía concertante, 375
Sinfonía concertante para violín y viola, 375
Sinfonía india, 444
 Singer, Paris, 122
 Siqueiros (véase Alfaro Siqueiros, David)
 Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza SNEPD-INRA, 319
 Skelton, Thomas, 517
 Skoronel, Vera, 141
Slaughter of Innocents (Matanza de los inocentes), 346, 358-359, 405
 Smith, Amelita, 272
 Smith, Federico, 386
 Smith, Kenneth, 272
 Smith, Margarita, 272

- Sobre la violencia*, 479
 Sociedad de Artes Espirituales, 125
 Sócrates, 89
 Sokolova, Lydia, 104
 Sokolow, Anna, 19-20, 132, 256-257, 301, 340-346, 355-363, 366-369, 373-374, 376-388, 392-396, 402-403, 405-406, 408-413, 415, 417, 419, 421, 428, 443, 446, 450-451, 463, 465, 469, 497, 506, 540-543, 545
 Sokolow, June, 405
 Sokolow, Samuel, 340
 Sokolow, Sarah, 340
Sol de Palenque, *El*, 232
 Solana, Rafael, 329
 Solé, José, 464
 Soler, Andrés, 445, 510
 Soler, Fray Antonio, 362, 375, 386
Solidaridad (ballet de masas), 397
 Solis, Concepción, 512
 Solórzano de Cárdenas, Amalia, 327
 Sombra, José la, 328
Sombra de la guerra, 365
Sombras de la ciudad, 386
Sombrero de tres picos, *El*, 309, 328
Son de Jalisco, 286
Son michoacano, 286
Sonajeros, *Los*, 512
Sonámbula, *La*, 188
Sonata No. 7, 431
Sonatas, 433
Sonatas españolas, 375
Sonatas españolas del Padre Soler, 453
Sones antiguos de Michoacán, 453-454, 512
Sones jaliscienses, 464
Sones mariachis, 453
Sones michoacanos, 453
Song of Fate, 159
 Sordez, Bertha, 512
 Sorell, Walter, 151
 Soriano, Juan, 433, 449, 464
 Sosa, Alicia, 329
 Sosa, Gustavo, 327
 Sotelo Inclán, Jesús, 439
 Soto, Roberto, 237
 Sotomayor, Gabriel, 407
 Soubise, duque de, 73
 Soudeikine, 104
 Spector, Sasha, 405
 Spessivtzeva, 104
 St. Denis, Ruth, 17, 123-126, 143-144, 149, 154, 207-208, 214, 221, 349-350
 Stanislavsky, 366, 392
 Stanley, Liz, 20
 Stebbins, Genevieve, 114, 117
 Stefani, Giuseppe de, 167
 Sten, Maria, 236
 Stevens, Wallace, 354
 Storni, Alfonsina, 148
 Strauss, Richard, 104, 310, 327
 Stravinsky, Igor, 91, 104, 310, 327, 516
 Suárez, Benito, 509
 Suárez, Eduardo, 327
 Suárez, Gloria, 292
 Suárez, Luis, 506, 511-512, 516, 518
 Suárez, Manuel, 327
 Subligny, Marie Thérèse Perdou de, 70, 74
Sueño de piedra, *El*, 232
Sueños, 387-388, 397, 406, 465
Suite, 365, 444
Suite americana, 365
Suite de danza clásica, 448
Suite de danzas, 375
Suite lírica, 342, 381, 384, 394
Suite provenzal, 433
Suite veracruzana, 448
 Svetloff, 239
 Switzer, Ellen, 100

- Système Moral et Physique de la Femme*,
Du, 76
- Tablada, José Juan, 202, 228, 238, 295
Taft-Hartly, 376
Taglioni, Filippo, 78, 80
Taglioni, Maria, 78-82, 84-85, 87, 102-
103, 110, 180, 182, 184, 188, 302
Talmud, Blanche, 341
Taller de Gráfica Popular (TGP), 288, 357-
359
Taller Ometéotl, 398-399
Tamayo, Rufino, 228, 234, 284, 288,
366, 444, 493, 496
Tanaka, Michiko, 407
Tapia, Carmen G. de, 405, 410, 464, 514
Tapia, La, 165
Tapia, Mariano, 324, 329
Tarántula, La o La Tarentule, 82, 185
Tarde del fauno, La o La siesta de un fau-
no, 91, 303, 311-312, 327-328
Tarriba, Óscar, 408
Taylor, John, 329
Tchaikowsky, Piotr Ilich, 88, 328-329
Tchelitchev, 104
Tchernicheva, 104
Teatro de las Artes, 366-367, 370, 373-
375, 407-408, 429
Teatro Imperial, 90, 93, 188
Teatro Marinsky, 93, 104, 221
Teatro Mexicano del Murciélagó, 227
Teatro Sintético, 227
Tehuana, 232, 286
Tehuantepec, 459
Tempête, La, 81
Teoría, 316
Terpis, Max, 141
Terrazas, Fernando, 407
Terrazas, Gilberto, 327, 329
Theatre Piece, 135
Theilade, Nini, 443
Thierry, Celestina, 185-186, 200
Thierry-Bernardelli, 187
Thomas, Helen, 59-60
Thoreau, Henry, 347
Three Negro Spirituals, 354, 364
Three Rythmic Contrasts, 429
Tibol, Raquel, 387, 398, 406, 409-410,
412, 442, 476, 510, 514-516
Tibón, Carletto, 448
Tibón, Gutierre, 309, 328-329
Tiempo entre dos tiempos, 397
Tierra, 290-291
Tierra y libertad, 20
Titeresca, 450
Titus, Antoine, 88
Tlahuicótle, 230
Tolstoi, 341
Tonantzintla, 459
Tondes d'enfants, 364
Torreblanca, Marcelo, 229, 489, 509
Torregrosa, Dina, 368, 371, 374, 407-
408, 416
Torres Arias, María Antonieta, 60
Torres Bodet, Jaime, 210, 224, 375, 508
Torres Carmona, Leticia, 518
Torres Gaytán, Ricardo, 512
Torres Michúa, Armando, 518
Tortajada Quiroz, Margarita, 13, 322-
323, 327, 516
Toscano de Moreno Sánchez, Carmen,
464
Tragedia cercana, 128
Tranvía llamado deseo, Un, 378
Traviata, La, 377, 489, 517
Trejo y Lerdo de Tejada, Carlos, 274
Tres danzas jaliscienses, 448-449
Tres danzas para un nuevo mundo, 398
Tres danzas rituales, 232

- Tres epigramas españoles, 351, 353
 Tres estudios de Chopin, 448
 Tres poemas, 315
 Tres preludios, 375
 Tres rostros de Carmen Serdán, 400
 Tres sonatas españolas, 453
 Tres toreros, 512
 Tres ventanas a la vida patria, 378
 Triángulo de silencios, 464, 467
 Triunfo del amor, El, 70
 Trueba, Estela, 327
 Tudor, Antony, 303
 Turchi, Peregrino, 166, 168
 Turina, Joaquín, 364
 Turner (Vargas), Áurea, 435-436
 Turner, Bryan S., 57-59, 101, 148-149
 Two Variations, 354
- Uchben C' Coholte (Un antiguo cementerio)*,
 290-291, 427
- Ulánova, Galina, 474
 Umbra!, 304-306, 311, 314, 327-328
 Union Pacific, 290
 Universidad Nacional Autónoma de Mé-
 xico (UNAM), 399
 Universidad Nacional de México, 222
 Unzueta, Silvia, 398
 Urbina, Luis G., 204, 206, 238
 Urdapilleta, Laura, 329, 499
 Urreta, Alicia, 475
 Urueta de Villaseñor, Margarita, 508
 Usigli, Rodolfo, 292, 325
 Uthoff, Michael, 487
 Utrillo, 104
- Valdez, Blanca Rosa, 329
 Valencia, Damián, 381, 399
 Valencia, Tórtola, 210, 214
- Valencia Gálvez, Rodolfo, 381, 397-398,
 401-402, 409
 Valéry, Paul, 89, 103
 Valois, Lucia, 327
 Valois, Ninette de, 104, 409
 Vals de las mariposas y libélulas, 209
 Valse, La, 432
 Valses, 375
 Valle, Carolina del, 324, 327, 329
 Valle Inclán, Manuel del, 210
 Vallejo, César, 441, 475-476
 Van Buren, Martin, 102
 Vargas, Beatriz, 327, 331
 Vargas, Delfina, 517
 Vargas, Jesús, 269, 320, 330
 Vargas, Manolo, 316
 Variaciones de otoño, 303, 327
 Vasconcelos de Berges, Tina, 404-405
 Vasconcelos, José, 18, 210, 222-229, 240,
 271, 282, 284, 304, 459
 Vaudemont, Marguerite, 63
 Vázquez Vela, Gonzalo, 325, 327
 Vega, Alfonso de la, 510
 Vega, Laura, 407
 Vega, Lope de, 361
 Véjar Vázquez, Octavio, 327
 Vela Quintero, Enrique, 233, 309, 316
 Veladas Literarias, 189
 Velarde, Eduardo, 188
 Velasco Molina, Carlos, 330
 Velasco, Graciela de, 512
 Velasco, María, 329
 Velázquez, Leonardo, 398
 Venerini, Unice, 194-195
 Ventanas a la paz, 439
 Verdi, Giuseppe, 517
 Vergara, Manuel, 407
 Verne, Lily, 405
 Véron, Louis (doctor), 86
 Vertpré (mademoiselle), 63

- Vespertina*, 308-309, 311-312, 329
 Vestris, Gaetano, 73
Viaje nocturno, 128
 Viamonte, Rebeca (Yol Itzma), 230, 232, 273, 285, 300, 352, 358
 Vicario, Leona, 175, 236
 Vicent, Gérard, 59, 150
 Vignano, Salvatore, 168
 Vigier, Rachel, 101, 103, 105, 149, 152
 Villa, Francisco, 282-283, 297
 Villagrán, Tirso, 512
 Villalobos, Heitor, 500
 Villanueva, Felipe, 305
 Villaseñor, Eduardo, 327
 Villaurrutia, Xavier, 234, 284
 Vinci, Leonardo Da, 350
Violinista campesino, 365
 Vionnet, Madeleine, 239
Virgen y las fieras, La, 287, 426
Visión de Apocalipsis, 128
Visión de muerte, 479
 Vladimiroff, 104
Voces de la Revolución, 316
 Voisins, conde Gilbert de, 81, 102
Volière, La, 82, 109
 Volinine, Alexandre, 104, 248
 Voltaire, 73
- Wagner, Richard, 450
 Wagner, Fernando, 446
 Waldeen (Falkenstein Brooke), 19-20, 144, 149, 152, 256-257, 267, 301, 340, 347-358, 362-383, 385-392, 397-402, 404, 406-414, 416, 418, 420, 428-429, 431, 433-434, 436-437, 441, 446-447, 449-454, 456, 469, 473, 488, 497-498, 506-508, 537, 540-541, 544-545
 Waldteufel, Emil, 305
- Wallace, Eleonor, 221, 272
 Wallman, Margareth, 141
 Wanderer, 510
War is Beautiful (La guerra es bella), 345, 358
 Ward, Andrew H., 59
 Warren, Larry, 405, 507
Water Study, 135
 Watteau, 312
 Wayne, Allen, 405
 Weber, Carl Maria von, 305
 Webern, 387
 Weidman, Charles, 133, 158, 342-343, 350
 Weigel, Sigrid, 105, 152, 547
 Wengert, Tim, 131-132, 150-151
 Wewen, Franz Hilferding van, 72
 Wex, Marianne, 42, 59
White Orchid, The, 454
 Widener, Winifred, 365
 Wiesenthal (hermanas), 137
 Wiesenthal, Berta, 125
 Wiesenthal, Else, 125
 Wiesenthal, Grete, 125
 Wiethoff, Hippolyte, 188
 Wigman, Mary, 17, 136-144, 146, 148, 150-152, 159, 263, 286, 321, 350, 353
 Wise, Sue, 20
With my Red Fires, 135
 Wollstonecraft, Mary, 73
 Wood, David, 463
 Woodcock, Sarah C., 102
 Woodford, Charles, 135
 Workers Dance League (WDL), 343, 366
 Workman's Circle, 344
 Wright, J.P., 352
- Ximénez, Roberto, 316

¡Yo! (*Yo, por Francisca*), 274, 294
Yol Itzma (véase Rebeca Viamonte)
Youskevitch, Igor, 98, 106
Yuriko, 485

Zafra, La (ballet de masas), 397
Zalce, Alfredo, 358, 498
Zamacois, Niceto de, 238
Zanate, El, 433, 437
Zapata, 450, 463
Zapata (maestro), 234, 278
Zapata, Laura, 516

Zapateado veracruzano, 453-454
Zarina, Xenia, 232, 249, 300, 325, 352,
426, 427
Zatz, Asa, 379-380, 397-398, 402, 409,
512
Zayaz, Armando, 517
Zeller, Robert, 311
Zemach, Benjamin, 350
Zendejas, Ana Maria, 168-169
Zucchi, Virginia, 89
Zybin, Hipólito, 233, 277-278, 285, 324,
424, 426

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 2001,
en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80, Col. Felipe
Pescador, CP 06280, México, D.F.,
con un tiraje de 2 000 ejemplares

Tipografía y formación: Alógrafo
Fuente: Goudy Old Style

Fotografía de portada: Margarita Tortajada
en *Dos danzas amorosas y un entreacto de soledad*
Fotografía de Irma Villalobos

Cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

